

Kunešová, Mariana

## L'absurde dans le théâtre Dada et présurréaliste français

*L'absurde dans le théâtre Dada et présurréaliste français* Première édition  
Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016

ISBN 978-80-210-8461-2

ISSN 1211-3034 (print); ISSN 2787-9291 (online)

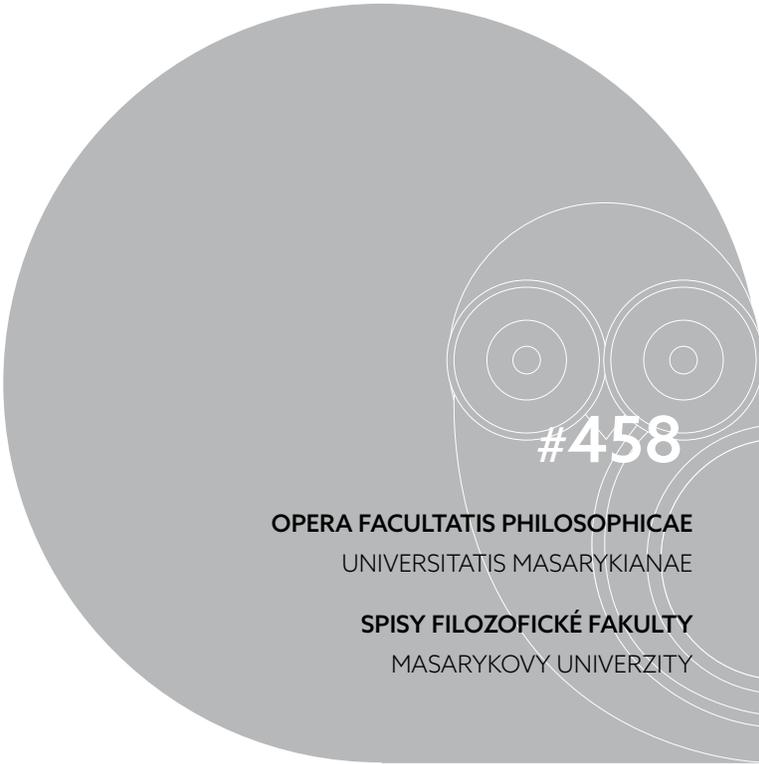
Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-8461-2016>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136858>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220902

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



#458

**OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE**  
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

**SISY FILOZOFICKÉ FAKULTY**  
MASARYKOVY UNIVERZITY

**muni**  
**PRESS**



---

# L'absurde dans le théâtre Dada et présurréaliste français

Mariana Kunešová

---



FILOZOFICKÁ FAKULTA  
MASARYKOVA UNIVERZITA

#458

BRNO 2016

## KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Kunešová, Mariana

L'absurde dans le théâtre Dada et présurréaliste français / Mariana Kunešová. – Brno : Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016. – 289 stran. – (Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, ISSN 1211-3034 ; 458)

Anglické resumé

ISBN 978-80-210-8461-2

792.036/.038 \* 792.036/.038-025.44 \* 821.133.1-2 \* 82.02“1916/1925“ \* 82.02“1920/1945“ \* (44)

- divadelní avantgarda – Francie – 20. století

- absurdní divadlo – Francie – 20. století

- francouzské drama – 20. století

- dadaismus (literatura) – Francie

- surrealismus (literatura) – Francie

- monografie

792 - Divadlo. Divadelní představení [3]

Rapporteurs: Didier Passard (Université Paul-Valéry - Montpellier 3)

Petr Christov (Université Charles)

© 2016 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-8461-2

ISSN 1211-3034

DOI: 10.5817/CZ.MUNI.M210-8461-2016

# TABLE DES MATIÈRES

1 PARATONNERRE .....	11
1.1 Où les éléments se déchainent .....	13
1.2 L'objet de recherche: l'absurde. Un objet de recherche absurde? .....	16
1.2.1 La préoccupation par l'absurde dans les premières décennies du XX <sup>e</sup> siècle .....	21
1.2.1.1 Philosophie .....	21
1.2.1.2 Esthétique, théâtre, poésie .....	22
1.2.2 L'inéquivalence « anti-illusion » / « absurde » .....	25
1.3 Structure de cet essai .....	26
2 « LA DÉLICIEUSE LOGIQUE ». VERS L'ABSURDE EN TANT QUE CATÉGORIE DE THÉÂTRE .....	31
2.1 Définitions lexicographiques et philosophiques .....	33
2.1.1 Définitions contemporaines .....	33
2.1.1.1 Lexicographie .....	33
2.1.1.1.1 La norme entendue au sens positif ou comme ce qui doit être .....	35
2.1.1.1.2 La norme entendue au sens limitatif ou insatisfaisant .....	36
2.1.1.1.3 Bilan .....	37
2.1.1.2 Philosophie .....	38
2.1.2 Définitions des décennies antérieures à 1930 .....	38
2.1.2.1 Lexicographie .....	38
2.1.2.2 Philosophie .....	39

2.2	Conceptions de l'absurde dans la logique, la philosophie et les religions occidentales	40
2.2.1	Logique	40
2.2.2	Théologie chrétienne	42
2.2.3	Condition humaine	43
2.3	L'absurde en tant que catégorie de théâtre	48
2.3.1	Deux types de l'absurde	48
2.3.2	« Culture » et « contre-culture » : alternatives au « modèle » du théâtre européen	52
2.3.3	L'absurde dans le théâtre français postclassique	54
2.3.3.1	Romantisme : sublime grotesque	54
2.3.3.2	Baudelaire : comique absolu, terreur et plaisir	55
2.3.3.3	Symbolisme : au seuil de la mimésis <i>alternative</i>	57
2.3.3.4	Maeterlinck : dénudement ouvrant les abîmes de l'être, espace « actif »	59
2.3.3.5	Jarry : comique absolu par identités ambivalentes, mise à nu de la machinerie théâtrale	61
2.3.3.6	Apollinaire : théâtre « surréaliste », carnaval où tout est possible	64
2.3.3.6.1	Structures narratives : univers gaiement intégral	67
2.3.3.6.2	Pouvoirs du dialogue : du comique à la matérialisation des liens invisibles	74
2.4	Bilan	76
3	« LA DISCUSSION DEVIENT UN IMMENSE THÉÂTRE ». <i>ÉTUDES</i>	79
3.1	Deux vagues, trois auteurs	81
3.1.1	Dada	81
3.1.2	Surréalisme	82
3.2	De la bouche à l'ébauche d'une dramaturgie. Tzara, <i>La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine</i>	85
3.2.1	Remarques préliminaires	85
3.2.2	Un texte – collage	86
3.2.2.1	Structures discursives : attaques de motivation	87
3.2.2.1.1	Impertinences lexicales	88
3.2.2.1.2	Bilan	96
3.2.2.2	Structures discursives : ruptures thématiques et ouverture contextuelle	98
3.2.2.2.1	Ruptures thématiques	99
3.2.2.2.2	Pluralité contextuelle	102
3.2.2.3	Genres	104
3.2.2.3.1	Genre argumentatif	105

3.2.2.3.2	Suggestions poétiques de malaise	111
3.2.2.3.3	Dialogue	112
3.2.2.3.4	Bilan	120
3.2.3	Composition	121
3.2.3.1	Couples argumentation/suggestion; lisibilité/chaos interprétatif (ouverture)	125
3.2.3.2	Pics perlocutoires et leur potentiel narratif (ouverture, clôture)	126
3.2.3.3	Bouclages et communication implicite (ouverture, clôture)	128
3.2.4	Personnages	129
3.2.4.1	Nomination	129
3.2.4.2	Autres particularités visant la scénicité	131
3.2.4.2.1	Ruptures auditives	134
3.2.4.3	Personnages que le texte évoque	136
3.3	D'un music hall Dada à l'élargissement des possibilités du dialogue.	
	BRETON-SOUPAULT, <i>S'il vous plaît</i> .	139
3.3.1	Remarques préliminaires	139
3.3.2	Structures narratives	139
3.3.2.1	Composition: généralités	139
3.3.2.2	Macrostructure: contrepoint et gradation	142
3.3.2.3	Fables: emploi de la déception d'attentes	144
3.3.2.3.1	«Cadre narratif»	144
3.3.2.3.2	Principe narratif	146
3.3.2.3.3	Tournant essentiel dans la narration	148
3.3.2.3.4	Événements manqués	149
3.3.2.4	Personnages	150
3.3.2.4.1	Parallélismes à valeur indécidable: Paul Létoile?	150
3.3.3	Structures discursives	152
3.3.3.1	Énigme, incertitude	153
3.3.3.1.1	Bilan	159
3.3.3.2	Surgissement du conflit: lutte verbale	160
3.3.3.2.1	Bilan	162
3.3.3.3	Coup de foudre devenant chant d'amour	163
3.3.3.3.1	Désir d'amour devenant désir de l'autre	164
3.3.3.3.2	Désir de l'autre transformé en un chant d'un amour accompli	165
3.4	Rêver: le «stupéfiant image». VITRAC, <i>Les Mystères de l'amour</i> .	183
3.4.1	Remarques préliminaires	183
3.4.1.1	Particularités du rêve et leurs rapports avec l'absurde	184

3.4.2 Composition / contenu : à la recherche de structures profondes . . . . .	186
3.4.2.1 Prologue . . . . .	186
3.4.2.2 Tableaux . . . . .	187
3.4.2.3 Temporalité, ouverture symbolique et tonalité: intérêt dramatique . . . . .	191
3.4.2.4 Une seule histoire progressivement se développant ? . . . .	192
3.4.3 Personnages et situations à traits paradoxaux . . . . .	194
3.4.3.1 Personnages à fluctuation d'identité . . . . .	194
3.4.3.1.1 Patrice et Léa, êtres « en transition » . . . . .	194
3.4.3.1.2 Enfant condensant les désirs de Léa . . . . .	196
3.4.3.2 Personnages à transformation d'identité et d'apparence . .	198
3.4.3.2.1 Développement dramatique des rapports du triangle Patrice / Dovic / Léa . . . . .	198
3.4.3.3 Personnages paradoxaux . . . . .	206
3.4.3.3.1 Personnage à identité incertaine, annonceur d'événements « autres » à venir . . . . .	206
3.4.3.3.2 Patrice désirant Léa et confronté à des tiers divers .	210
3.4.3.3.3 Bilan . . . . .	218
3.4.4 Parole et action: parallèles, interchangeables . . . . .	220
3.4.4.1 « Stupéfiant image » – métaphore paradoxale verbale . . . .	221
3.4.4.1.1 Métaphore et allégorie paradoxales symbolisant un état intérieur . . . . .	221
3.4.4.1.2 Métaphore paradoxale s'engageant dans l'action . . . .	222
3.4.4.1.3 Métaphore paradoxale à valeur compositionnelle . . . .	224
3.4.4.2 Autres moyens à signification paradoxale . . . . .	227
3.4.4.2.1 Composition . . . . .	227
3.4.5 Bilan et mystères . . . . .	230

#### 4 DU « LIEN CAUSAL » AUX « VASTES PORTIQUES ».

EN GUISE DE CONCLUSION . . . . .	233
4.1 Du lien causal: l'absurde au théâtre versus le « théâtre de l'absurde »	235
4.1.1 L'absurde au théâtre selon cet essai . . . . .	235
4.1.1.1 Les textes étudiés . . . . .	238
4.1.1.1.1 Structures discursives: dramatisation, signification, dialogue . . . . .	238
4.1.1.1.2 Structures narratives: déception d'attentes, scénicité et voies nouvelles de narration . . . . .	242
4.1.1.1.3 Entre le « théâtre de notre esprit » et le théâtre . . . .	247
4.1.2 L'absurde au théâtre selon M. Esslin . . . . .	249
4.1.3 Confrontation . . . . .	251

4.1.3.1 Divergences dues à la différence des objectifs . . . . .	251
4.1.3.2 Moyens attribués à l'absurde direct . . . . .	252
4.1.3.3 Définition de l'absurde direct . . . . .	253
4.1.3.4 Point final . . . . .	254
4.2 Une signification de l'absurde ? Vers les « vastes portiques ». . . . .	255
5 BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE . . . . .	259
1. Œuvres étudiées . . . . .	261
2. Textes critiques . . . . .	261
6 SUMMARY	
ABSURD IN FRENCH THEATRE OF DADA	
AND PRE-SURREALISM . . . . .	267
7 INDEX . . . . .	281



---

# 1 PARATONNERRE

« La préface pourrait s'intituler "paratonnerre". » André Breton,  
*Anthologie de l'humour noir.*

---



## 1.1 Où les éléments se déchaînent

En été 1914, nombreux sont ceux qui considèrent les opérations militaires à peine entamées comme un acte Belle-Époque, presque bon-vivant (dont « l'excursion à Paris », imaginée par des soldats allemands<sup>1</sup>). Or la partie de plaisir devient, brutalement, la Grande Guerre, « crise totale de la civilisation ».<sup>2</sup> Celle-ci fait vivre à l'Europe, se découvrant au rythme de 6 mille victimes par jour « mortelle »<sup>3</sup>, une faillite de sens aiguë, sans précédent. Il semble donc que c'est à ces moments, comme le suggère Ramona Fotiade, que se réalise pleinement la prophétie de Nietzsche du Gai savoir : ne marchons-nous pas à travers un néant infini ?<sup>4</sup>

L'empreinte la plus radicale de cette crise dans le terrain de l'art se manifeste, fait notoirement connu, chez les avant-gardes. La guerre d'ailleurs contribue de façon essentielle au surgissement de deux courants d'avant-garde qui auront sur l'art du XX<sup>e</sup> siècle un impact décisif. Entre 1916 et 1923 naît, vit ses moments les plus forts et agonise Dada. Dès le printemps 1919, Breton et Soupault se mettent à « noircir du papier » afin de saisir « la pensée parlée » – de quoi découlent *Les Champs magnétiques*<sup>5</sup>, publiés un an plus tard, et qualifiés par Breton du premier ouvrage « purement surréaliste »<sup>6</sup>. Les années allant de 1919 / 1920 (année où Tza-

1 « Ausflug nach Paris » ou « Auf Wiedersehen auf dem Boulevard » faisaient partie des inscriptions sur les wagons qui transportaient les troupes allemandes au début des opérations vers le territoire français. Voir à titre d'exemple Andriessen, J. H., *I. světová válka v dokumentární fotografii*, Prague, Rebo, 2009.

2 Fotiade, Ramona, *Conceptions of the Absurd*, Oxford, Legenda, 2004, p. 1.

3 Mot employé par Paul Valéry, dans la célèbre phrase « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles », et ouvrant son premier essai sur le devenir de l'Europe après la Grande Guerre (première publication en anglais, dans l'hebdomadaire londonien Athenæus no. 4641, le 11 avril 1919). Voir Valéry, Paul, « Variété 1 », in *Œuvres I*, Paris, Gallimard 1957, collection La Pléiade, p. 988.

4 Voir Fotiade, Ramona, *op. cit.*

5 Les textes des *Champs magnétiques* voient le jour en mai-juin 1919, l'ouvrage est publié en mai 1920.

6 A. Breton, *Entretiens*, 1952, Gallimard, collection Idées, chapitre IV, p. 62. 54–65. Michel Sanouillet, dans *Dada à Paris*, met cette affirmation de Breton en cause, la jugeant « péremptoire » : le surréalisme n'a vu le jour que cinq ans plus tard, et *Les Champs magnétiques* ne constituent pas, à ce titre, davantage qu'un exercice comparable à plusieurs poèmes et textes dadaïstes affichant eux aussi un mode de production à apparence de texte automatique (ces textes sont encore plus antérieurs à l'acte officiel de naissance du surréalisme : de 1916 et de 1917). Voir Sanouillet, Michel, *Dada à Paris*, CNRS éditions, 2005, pp. 104–110.

À quoi réagit Henri Béhar, notamment dans *Le théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979, en proposant d'appréhender les essais d'un texte automatique d'avant 1924 comme certes parallèles au niveau de la forme, mais fort divergents en tant que projets. À savoir, « Tzara se livrait à sa seule spontanéité, et ne cherchait pas à faire un système de ses découvertes », la démarche bretonienne ayant davantage l'allure d'une recherche, visant à trouver « un moyen d'expression poétique à la portée de tous » (p. 235). H. Béhar d'ajouter que la paternité du texte automatique peut d'ailleurs se voir attribuée à des auteurs bien antérieurs à Dada, et surtout aux psychiatres « qui y avaient recours dans leurs

ra et Dada entrent royalement à Paris) à 1923 représentent donc une période où, dans le milieu littéraire parisien, Dada et les signes du futur surréalisme coexistent, l'un sous forme ouverte, l'autre intuitif, telles « deux vagues de la même mer », imaginées a posteriori par Breton.<sup>7</sup>

C'est de près que le théâtre accompagne l'apparition des deux esthétiques : la forme dramatique est celle du premier texte Dada, *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* de Tzara, ainsi que des « sketches » parus dans *Littérature* et repris plus tard dans *Les Champs magnétiques: S'il vous plaît* et *Vous m'oublierez* du duo Breton – Soupault. Théâtre ne veut dire ici guère qu'une spécificité textuelle : lorsque ces essais ne se présentent pas d'emblée sous la forme scénique (comme c'est le cas de *La Première aventure...*), leurs auteurs se hâtent de les porter à la scène dès leur première publication.<sup>8</sup>

Le théâtre hante également celui dont l'activité indépendante, vers 1916, « alors que Dada se préparait en Suisse »<sup>9</sup>, paraît préfigurer le mouvement. Car c'est bien une pièce que Ribemont-Dessaignes écrit sur des fiches du Service des Renseignements aux familles et des feuillets à en-tête du ministère de Guerre, en évoquant une épouvantable hybris et la destruction qui lui succède – *L'Empereur de Chine*. Parallèlement, le théâtre est convoité par Apollinaire, dont *Les Mamelles de Tirésias*, « drame surréaliste » écrit et créé en 1917, est malgré la guerre qui a « assassiné » le poète, une apologie de l'énergie et de la vitalité. Celle-ci semble découler de la leçon futuriste, bien qu'il n'y ait nul doute sur l'indépendance de la pièce par rapport à ce mouvement.<sup>10</sup> Enfin, l'année qui clot la période évoquée, 1923, voit naître un texte-phare, de la main de l'auteur considéré comme le seul véritable dramaturge surréaliste ; texte qui, quelques années plus tard, sera repré-

---

explorations de la personnalité » (p. 235). Ce qui l'amène à conclure en évoquant la difficulté d'établir les différences entre Dada et le surréalisme, trait que lui semble éclairer la fameuse image suggérée par A. Breton, comparant ces courants à « deux vagues successives, se recouvrant l'une l'autre, mais appartenant au même élément » (p. 235).

7 Voir Breton, André, « Entretiens », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999, pp. 427-575.

8 Concernant *S'il vous plaît*, Breton écrit à Tzara le 14 janvier 1920 : « Je viens de terminer une pièce en collaboration avec Soupault : *S'il vous plaît*, drame en 4 actes. Nous tentons de la faire jouer au printemps prochain. » Lettre citée par M. Sanouillet, *op. cit.*, p. 455. H. Béhar de prolonger : *S'il vous plaît* représente certes une « expérience de laboratoire », mais ses auteurs « n'estiment pas moins qu'elle est réussie et mérite d'être communiquée » (*op. cit.*, 236). Parallèlement, un fort court laps de temps sépare la publication de *Vous m'oublierez* et sa mise en scène. Publié d'abord dans le numéro 1 de *Cannibale* (le 25 avril 1920), le texte, enrichi d'une scène supplémentaire, est joué au festival Dada de la salle Gaveau le 26 mai.

9 La formulation est de Georges Ribemont-Dessaignes, qui écrit à propos de sa pièce *L'Empereur de Chine* : « [...] alors que Dada se préparait en Suisse, tout en m'étant aussi parfaitement inconnu que Tristan Tzara, *L'Empereur de Chine* était un des premiers témoignages d'avant Dada qui fit partie intégrante de Dada ». Voir *Déjà jadis ou du Mouvement Dada à l'espace abstrait*, Paris, Julliard, 1958, p. 51.

10 Voir Plassard, Didier, *L'Acteur en effigie*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992, p. 119.

senté lors de la première soirée du Théâtre Alfred Jarry: *Les Mystères de l'amour* de Vitrac.<sup>11</sup>

En somme, les dramaturgies de la période concernée produites en français emploient des esthétiques fort variées: synthèses et prolongements des tendances avant-guerre dont le futurisme; approches indépendantes préfigurant Dada; Dada même; essais surréalistes avant la lettre. L'époque tout court, contenant entre autres les premières étapes de Dada et du surréalisme – les moins doctrinaires – est celle d'une liberté de création intense, un creuset de l'innovation.

À ce titre, le théâtre mis en place par les avant-gardes, en français, entre 1916 et 1923 littéralement invite à ce qu'une recherche l'interroge, en partant surtout des travaux de Henri Béhar et de Didier Plassard.<sup>12</sup> Si ces deux ouvrages de référence ont un apport capital concernant le théâtre Dada et surréaliste tel quel et l'emploi de la figure de l'homme artificiel dans celui des avant-gardes historiques en Allemagne, France et Italie, il me semble que ce théâtre pourrait être envisagé sous un angle encore différent – en tentant d'affiner les apports des avant-gardes de l'époque donnée à l'évolution du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle.

Cet objectif me paraît motivé, en outre, par le fait que malgré les deux ouvrages évoqués il n'est pas difficile, à l'heure actuelle, de trouver quant au théâtre concerné des conclusions en quelque sorte hâtives. Ainsi, un volume considéré comme incontournable de l'histoire du théâtre en France pose tout à fait sérieusement que le théâtre d'Apollinaire et d'Albert-Birot représente des « blagues indignes d'étude »,<sup>13</sup> que celui de Ribemont-Dessaignes n'est nullement innovateur<sup>14</sup> (malgré la filiation au théâtre shakespearien et au symbolisme, c'est pour le moins discutable) ou que *S'il vous plaît* de Breton et Soupault est purement littéraire.<sup>15</sup> Au-delà des formulations concrètes, ces jugements font surgir une question essentielle: les dramaturgies visées représenteraient-elles dans l'histoire du théâtre français seulement une parenthèse négligeable ?

Ajoutons enfin que certains termes dont des textes portant sur ce théâtre font l'usage paraissent peu clairs. Tel est le cas du « rêve » voire de l'« onirisme » dans le théâtre de Vitrac. Quant au « rêve », le premier porte-parole en est certes l'auteur même.<sup>16</sup> Or ces termes dans quelle mesure sont-ils efficaces au sein d'une analyse de théâtre ?

11 *Les Mystères de l'amour* seront publiés une année plus tard, en novembre 1924, soit quelques semaines après la parution du *Manifeste du surréalisme*.

12 Béhar, Henri, *op. cit.*; Plassard, Didier, *op. cit.*

13 Jomaron, Jacqueline de (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Collin, 1992, p. 825.

14 *Ibid*, pp. 837–838.

15 *Ibid*, p. 839.

16 Vitrac de prétendre à propos de sa pièce: « Pour la première fois, un rêve réel fut réalisé sur le théâtre. » Cité in Béhar, Henri, *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, Bruxelles – Paris, Labor – Nathan, 1981, p. 63.

## 1.2 L'objet de recherche : l'absurde. Un objet de recherche absurde?

Quant à l'objet de recherche, l'époque pressentie dont le climat se voit empreint de la crise de sens, propose un défi : l'absurde, envisagé en tant que catégorie esthétique. Une recherche ainsi délimitée pourrait mener à l'examen des pratiques en radicale rupture avec la convention illusionniste de l'époque, et ce sur le plan des principales catégories : composition, personnage, fable, parole.

Il est de connaissance générale qu'une continuité entre les avant-gardes historiques et celle des années 1950 existe au niveau de la mise en scène (Artaud, Blin), de même qu'à celui des parcours biographiques (Adamov, Ionesco). Or pour ce qui est de la confrontation des moyens dramaturgiques, selon ce que j'ai pu vérifier, assez peu en a été dit. Il s'agit d'un nombre rare d'occurrences, dont certaines représentent des affirmations voire des allusions générales, qui se passent de justification. D'autres se donnent certes pour but d'analyser, mais ce faisant, elles se consacrent aux avant-gardes historiques fort peu : elles les considèrent surtout comme un terreau contenant certains procédés parallèles de ceux qui ont fait la gloire d'un Ionesco ou Beckett, mais sans que ce terreau plus ancien soit exploré davantage.

Afin d'illustrer ces constats, viennent à présent plusieurs exemples. Je procéderai de manière diachronique, en partant des années 1960 vers l'époque contemporaine.

Parmi les textes comparant les dramaturgies des années 1950–1960 et les années 1910–1920, ceux parus, d'abord, dans les années 1960, sont face à un possible parallèle avec les avant-gardes historiques prudents. Si Martin Esslin, l'auteur de l'expression « théâtre de l'absurde », n'hésite pas à esquisser un tel parallèle dans la préface de son ouvrage homonyme (paru pour la première fois en 1961), il exclut cependant que ces précurseurs aient la forme théâtrale. Et d'ajouter que le théâtre nécessite, afin de se servir des tendances innovatrices, que celles-ci soient déjà ancrées dans la conscience générale.<sup>17</sup> Similaire est le jugement de Ionesco dans son « Discours sur l'avant-garde », insistant sur le « retard » du théâtre.<sup>18</sup> Or le

---

17 « There has been some comment on the fact that the Theatre of the Absurd represents trends that have been apparent in the more esoteric kinds of literature since 1920 (Joyce, Surrealism, Kafka) or in painting since the first decade of this century (Cubism, abstract painting). This is certainly true. But the theatre could not put these innovations before its wider public until these trends had had time to filter into a new consciousness. » Esslin, Martin, *Theatre of the Absurd*, New York, Penguin Books, 1991, p. 16.

18 « Il y a eu, dès 1920, un vaste mouvement d'avant-garde universel dans tous les domaines de l'esprit et de l'activité humaine. Un bouleversement dans nos habitudes mentales. [...] Mais toute la littérature n'a pas suivi le mouvement et pour le théâtre, il semble qu'il se soit arrêté en 1930. C'est le théâtre qui est le plus en retard. » Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 88 – 89.

même Esslin, dans un chapitre de son *Theatre of the Absurd*, se proposant d'examiner la tradition d'un absurde au théâtre européen, évoque sommairement l'existence des textes dramatiques de Tzara, Breton – Soupault, Desnos et quelques autres.

Les deux auteurs paraissent donc avoir dirigé leur attention vers le théâtre des avant-gardes historiques en France assez peu; l'exemple d'Esslin montre néanmoins qu'un possible trait d'union avec cette production lui semble envisageable.

Ensuite, quelques analyses confrontant les moyens des avant-gardes historiques et de celle des années 1950 ont été entreprises à partir des années 1980, notamment par des chercheurs anglo-saxons, souvent en hommage à Martin Esslin. Ces textes ont le mérite de saisir des passages qui préfigurent par exemple le dialogue mondain à non bouclage<sup>19</sup>, rendu célèbre par les pièces de Ionesco; ils les trouvent dans *Le Cœur à gaz* de Tzara ou *Mathusalem, l'éternel bourgeois* de Goll, mais sans interroger ces textes davantage.<sup>20</sup>

Dans les années 2000, on trouve assez aisément la publication d'affirmations générales se voulant des évidences et considérant la proximité entre «l'absurde» des avant-gardes historiques et celui du théâtre des années 1950 comme un fait établi. En guise d'exemple, le parallèle qu'a dressé en quelques mots Roland Manuel en rapprochant les années 1950 et *Le Piège de Méduse* de Satie, parallèle mis en valeur sur la 4<sup>e</sup> de couverture du coffret contenant l'enregistrement audio de la pièce et le texte de celle-ci<sup>21</sup>.

Enfin, par rapport au possible rôle de «l'absurde» comme du lien entre les dramaturgies avant-gardistes des années 1910 et 1950, ajoutons qu'au sein des ouvrages concernant les avant-gardes historiques – ou plutôt leurs dissidents – on retrouve également l'affirmation qu'il s'agit d'une caractéristique essentielle de l'art du XX<sup>e</sup> siècle tout court (ou, si l'on prend en considération les exemples proposés, en tout cas de la première moitié du siècle):

The 20<sup>th</sup> century might, with hindsight, be described as the conflicting site of successive avantgarde waves that bear witness to a single unifying, pervasive concern with the

19 Pour étudier la motivation du contenu d'une réplique par une réplique précédente, les études théâtrales emploient souvent le terme *bouclage*, introduit par Michel Vinaver. Voir par exemple Vinaver, Michel, *Écritures dramatiques*, Paris, Actes Sud 2000, p. 903. Le bouclage sait mesurer d'une part l'immédiateté de la motivation, de l'autre, sa qualité et clarté. Ainsi, M. Vinaver propose par exemple le couple bouclages serrés / lâches (b. serré: «par son contenu sémantique, mais aussi par son agencement formel s'ajuste à la réplique précédente», p. 903), ou le non bouclage («succède à la réplique précédente sans rapport de sens ni de forme», p. 903).

20 Brater, Enoch – Cohn, Ruby, *Around the Absurd*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992; Kern, Edith, *Absolute Comic*, Columbia University Press, 1980.

21 «Que l'on songe que le *Piège de Méduse* [...] fut représenté dix ans avant le manifeste du surréalisme, trente ans avant le théâtre de Ionesco en un temps où personne, sauf Satie lui-même, ne s'était avisé que l'absurde pût représenter une philosophie et donc une sagesse.» In Satie, Erik, *Le Piège de Méduse*, Paris, Le Castor Astral, 1998, 4<sup>e</sup> de couverture.

Absurd. A surprising array of genres [...], for instance Dada and Surrealist experiments in art and literature or cinema, Ionesco's and Beckett's theatre, Camus's philosophy, Giacometti's sculptures, and so on.<sup>22</sup>

L'enjeu est donc là. Or avec lui, s'annonce immédiatement un problème capital. «L'absurde» peut-il représenter un critère viable pour une recherche sur le théâtre ?

La question fait ressurgir la controverse qui a, à la moitié du siècle précédent, suivi la vertigineuse ascension du concept de l'absurde, «fondamental» pour Sartre, «la notion essentielle et la première vérité» pour Camus. L'expansion du mot, bien au-delà de la philosophie, a fini par amener de rudes polémiques sur la chose, que l'extension des emplois paraissait rendre incertaine.

Le théâtre est un exemple criant de cette problématisation : l'expression «théâtre de l'absurde», mise en circulation par l'ouvrage de M. Esslin, est certes devenue notoire et le livre représente une référence pour un nombre de critiques important – dans les pays anglo-saxons,<sup>23</sup> ou, parmi d'autres, en Europe centrale.<sup>24</sup> Or en France, la contribution de M. Esslin ne cesse d'être critiquée. Dès les années 1960, elle a été souvent rejetée comme collant de manière injustifiée une conception philosophique sur des dramaturgies qui n'attestent que peu de points communs.<sup>25</sup> En outre, certaines voix font abstraction du parallèle avec la philosophie, mais considèrent la conception du «théâtre de l'absurde» comme pas assez creusée. À la mise en cause du label se sont joints aussi plusieurs dramaturges dont *Theatre of the Absurd* rend compte. Nombre de ces réactions sont fort connues. Voici un témoignage récent, confié à une journaliste par Fernando Arrabal :

Je le vois comme si c'était aujourd'hui : on joue avec Samuel Beckett aux échecs, et tout à coup le facteur apporte un colis, avec un volume fraîchement imprimé du *Théâtre de l'absurde* de Martin Esslin. [...] Nous n'avons jamais avant entendu ce terme, nous pensions faire de l'avant-garde. Beckett jette un coup d'œil dans le livre, puis dit : alors comme ça on fait du théâtre de l'absurde ? Mais c'est complètement absurde !<sup>26</sup>

---

22 Fotiade, Ramona, *op. cit.*, p. 1. L'ouvrage est consacré à l'œuvre de Benjamin Fondane et aux formes dissidentes du surréalisme chez Gilbert-Lecomte, Daumal et Artaud.

23 Voir à titre d'exemple Krashor, David (dir.), *Theatre in Theory 1900–2000, an Anthology*, Malden–Oxford, Blackwell publishing, 2008.

24 Christov, Petr, «Předmluva» [Préface], in Beckett, Samuel, *Čekání na Godota*, Brno, Větrné mlýny, 2005, pp. 8–20; Hořínek, Zdeněk, *Cesty moderního dramatu* [Chemins des dramaturgies modernes], Prague, Studio Ypsilon, 1995; ou Just, Vladimír, *Divadlo v totalitním systému* [Le Théâtre dans le régime totalitaire], Prague, Academia, 2010.

25 Jacquart, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1998.

26 Mot confié à une journaliste tchèque lors du Prague Writers' Festival, en 2010. Voir <[http://pwf.cz/archivy/texty/rozhovory/diky-milanu-kunderovi-vim-ze-se-jmenuju-skoro-jako-hrabal\\_3202.html](http://pwf.cz/archivy/texty/rozhovory/diky-milanu-kunderovi-vim-ze-se-jmenuju-skoro-jako-hrabal_3202.html)>; site visité le 20 juin 2011. Ma traduction.

Un fait est néanmoins certain : la conception proposée par M. Esslin n'a été analysée dans l'espace français que peu et de manière pas tout à fait satisfaisante. Globalement elle a connu plus d'adhésions ou de rejets spontanés que ceux fondés sur un examen approfondi, comme le constate le récent ouvrage de Michael Y. Bennett, *Reassessing the Theatre of the Absurd*.<sup>27</sup>

Pour l'instant, je me garderai de passer en revue ou d'évaluer, de quelque manière que ce soit, les traits concrets que M. Esslin a formulés d'un absurde au théâtre. En revanche il me paraît convenable de préciser par rapport aux autres contre-arguments évoqués ci-dessus, d'abord, qu'Esslin même a déclaré que l'objectif de sa conception n'était pas de prétendre à l'existence d'un mouvement uni, d'une « école ». Il s'agissait de traduire, au delà des créations indépendantes et plurielles, des tendances communes (que les auteurs eux-mêmes peuvent ne pas réaliser pleinement<sup>28</sup>). Ensuite, Esslin a souvent attiré l'attention sur le fait qu'un théâtre « de l'absurde » n'avait jamais été, de sa part, davantage qu'une proposition, une « hypothèse de travail ». Celle-ci ne représente guère, ajoute Esslin, une simple plantation d'un concept philosophique dans le théâtre, mais une conception spécifiquement théâtrale, élaborée justement puisque les années 1950 voient naître, dans le théâtre français d'abord, une profonde rupture par rapport à la majeure pratique des longues décennies qui ont précédé. Cette rupture lui paraît qualifiable du dernier élément, le plus intense, de la chaîne des innovations entamées dès le naturalisme<sup>29</sup> – c'est-à-dire des tentatives se donnant le défi de mettre en place l'authentique et d'explorer les possibilités de la scène.

Si le théâtre de l'avant-garde des années 1950 ne consiste pas dans l'illustration d'une doctrine philosophique, l'auteur de *Theatre of the Absurd* ajoute qu'il reflète toutefois – parallèlement à la philosophie, mais à sa manière bien à lui – le climat de son époque. Pour M. Esslin, ce climat a ces traits essentiels :

[...] its sense that the certitudes and unshakable basic assumptions of former ages have been swept away, that they have been tested and found wanting, that they have been discredited as cheap and somewhat childish illusions.<sup>30</sup>

27 Bennett, Michael Y., *Reassessing the Theatre of the Absurd*, Palgrave Macmillan, 2011.

28 In « Preface to the Pelican edition, 1968 ». Voici quelques formulations concrètes de M. Esslin : « Authors have been asked in interviews whether they adhered to the doctrines of the Theatre of the Absurd. In fact the term, coined to describe certain features of certain plays in order to bring out certain underlying similarities, has been treated as though it corresponded to an organized movement, like a political party or a hockey team, which made its members carry badges and banners. One might as well have asked a paleolithic potter whether he agreed that he practised the Magdalenian style. » Voir Esslin, Martin, *op. cit.*, p. 12.

29 Esslin, Martin, *op. cit.*, p. 373.

30 *Ibid.*, p. 25.

Il s'agit bien d'une époque en faillite d'idéaux, en crise de sens similaire à celle entraînée par la Grande Guerre. Or le traumatisme est cette fois-ci qualifiable d'encore plus bouleversant. La raison peut en être vue d'abord dans la gravité des événements qu'a déclenchés la guerre, dont la Shoah et Hiroshima. Ensuite, dans le fait que la fin de la guerre est loin d'apporter de véritables perspectives de paix et de liberté. Celles-ci sont au contraire profondément minées : la fin de la Seconde Guerre mondiale correspond au début de la guerre froide et à la progressive mise en place voire à la solidification de nombreux totalitarismes.<sup>31</sup>

Hormis la faillite de « l'être collectif », Esslin évoque aussi celle de l'être individuel, subissant la société mécanisée, et devenant par rapport à son moi véritable un aliéné. Il revient à ce titre vers Camus, en citant le passage suivant du *Mythe de Sisyphe* :

Dans certaines heures de lucidité, l'aspect mécanique de leurs gestes, leur pantomime privée de sens rend stupide tout ce qui les entoure. Un homme parle au téléphone derrière une cloison vitrée ; on ne l'entend pas, mais on voit sa mimique sans portée : on se demande pourquoi il vit. Ce malaise devant l'inhumanité de l'homme même, cette « nausée » comme l'appelle un auteur de nos jours, c'est aussi l'absurde.<sup>32</sup>

Ajoutons que les deux formes de cette crise ressentie dans les années 1950, celle de la société ainsi que celle de l'homme, étranger par rapport à lui-même et nécessitant une libération, ont en 1916–1923 motivé de manière essentielle la formation de Dada et du surréalisme.

Il apparaît donc que le concept d'un absurde au théâtre, malgré de possibles imprécisions ou le fait que son auteur ne l'ait pas suffisamment creusé, est dans ses grandes lignes qualifiable de justifié, et qu'il pourrait être porteur de s'y pencher.

Néanmoins, une question s'impose. Vu le rôle qu'a pour Esslin le « théâtre de l'absurde » dans le mouvement des innovations dès le naturalisme, il peut paraître que ce label correspond, sans que son auteur le nomme ainsi, aux moyens anti-illusionnistes. À ce titre, en revenant sur l'objet de cet essai, à quel point est-il convenable (et non, justement, absurde) d'employer la case de l'absurde, si celle-ci s'apparente aussi fort à l'anti-illusion et que le terme de l'illusion est, dans les

---

31 Pour ce qui est de la faillite de la civilisation, M. Esslin est concernant les symptômes de son époque moins concret. En revanche il nomme le motif, qui lui paraît être la perte, au dire de Ionesco, des « racines métaphysiques » de l'homme : « The decline of religious faith has been masked until the end of the Second World War by the substitute religions of faith in progress, nationalism and various totalitarian fallacies. All this was shattered by the war. By 1942, Albert Camus was calmly putting the question why, since life had lost all meaning, man should not escape in suicide. » Voir Esslin, Martin, *op. cit.*, p. 26.

32 Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 31. M. Esslin cite ce passage en traduction anglaise, *op. cit.*, pp. 400–401.

études théâtrales, solidement installé?<sup>33</sup> La question est d'autant plus urgente que le corpus du présent essai ne concerne pas l'avant-garde des années 1950, en confrontation à laquelle l'absurde en tant que terme de critique dramatique a vu le jour. Devenant l'objet d'une recherche sur les années 1916 – 1923, l'absurde ne mènerait-il pas à des démarches inutiles, à un lapsus post-sartrien?

La réponse, me semble-t-il, doit prendre en considération les deux circonstances suivantes, que je développerai ci-dessous :

- la préoccupation par « l'absurde » au tournant du XX<sup>e</sup> siècle et dans ses premières décennies,
- l'inéquivalence « anti-illusion » / « absurde ».

### 1.2.1 La préoccupation par l'absurde dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle

La préoccupation par l'absurde (exprimé par le mot même ou par un synonyme perlocutoirement intense – contradictoire, alogique, aléatoire, inconséquent...) revient aux années Sartre – Camus moins exclusivement que l'on ne pourrait croire. Voici quelques témoignages de la main des auteurs, philosophes ainsi que littéraires et dramaturges, actifs au tournant du XX<sup>e</sup> siècle et dans ses premières décennies.

#### 1.2.1.1 Philosophie

F. PAULHAN, 1911

Quand on a trouvé que deux propositions se contredisent, ou qu'une idée renferme des éléments contradictoires, on juge volontiers inutile d'aller plus loin. La contradiction paraît une chose claire et dont la nature est évidente, un fait dernier duquel il n'y a rien à se demander. Mais pourquoi cependant deux propositions contradictoires sont-elles inconciliables ? Quel est le caractère qui fait que nous ne pouvons admettre l'une des

---

<sup>33</sup> Depuis Marmontel, dont les *Éléments de littérature* (1787) contiennent l'article « Illusion ». L'avantage de l'« illusion » par rapport à la « mimésis » est le fait que cette première se voit clairement définie comme une démarche visant à produire l'effet de réel. Ainsi Marmontel: « le seul moyen de produire et d'entretenir l'illusion, c'est de ressembler à ce qu'on imite. » Et Patrice Pavis: « Il y a illusion théâtrale lorsque nous prenons pour réel et vrai ce qui n'est qu'une fiction [...] » Voir Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 2006, p. 167. L'illusion, donc, concerne toutes les composantes du spectacle. En revanche, la mimésis, selon Aristote, se rattache à l'action et non aux caractères: « La tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complet, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère une purgation propre à pareilles émotions » (1449 b; voir Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 207).

## 1 Paratonnerre

deux sans rejeter l'autre ? Il serait absurde, sans doute, de les considérer vraies toutes les deux à la fois, mais qu'est-ce que l'absurdité, et pourquoi cela serait-il absurde ?

(*La Logique de la contradiction*)

FONDANE (à propos de Chestov), 1919

Et si l'absurde était la voie pour *trouver* ?

(« Un philosophe tragique »)

CHESTOV, 1927

[...] et tu seras convaincu enfin que la vérité ne dépend pas de la logique, qu'il n'y a pas de vérité logique [...].

(*La Philosophie de la tragédie*)

Ainsi, pour la philosophie, la voix n'appartient pas seulement à Léon Chestov, appréhendé comme précurseur immédiat des existentialismes du XX<sup>e</sup> siècle voire comme leur représentant, et – à cheval entre philosophie et littérature – à un des principaux introducteurs de la pensée de Chestov en France, Benjamin Fondane. La première citation est de Frédéric Paulhan, considéré comme un continuateur de la pensée rationaliste, auteur dont certains commentateurs vont jusqu'à admirer les méthodes positivistes. Or le voici qui s'interroge sur *La Logique de la contradiction* et sur l'absurde, et ce dans un ouvrage publié trois ans avant l'éclatement de la Grande Guerre. Ainsi, la sensibilité à l'absurde et à ses affiliés ne semble pas uniquement la conséquence du traumatisme des années 1914–1918, ni le propre d'une poignée d'êtres d'une sensibilité dite parfois extrême, mais un fait ressenti comme universellement significatif, digne de réflexion.

### 1.2.1.2 Esthétique, théâtre, poésie

JARRY, 1903

[...] et la délicieuse logique dans l'absurde !

(*La Chandelle verte*)

MARINETTI, 1913

1. Il faut absolument détruire toute logique dans les spectacles du Music-hall, y exagérer singulièrement le luxe, multiplier les contrastes et faire régner en souverains sur la scène l'in vraisemblable et l'absurde. [...]

2. Empêcher qu'une sorte de tradition s'établisse dans le Music-hall. [...] Fi de la logique et de la suite dans les idées ! Le Music-hall ne doit pas être un journal amusant.

(*Manifeste du Music hall*)

TZARA, 1916

[...] abolition de la logique, danse des impuissants de la création [...].

(*Sept manifestes Dada*)

COCTEAU, 1922

Non l'absurde voulu, organisé, le bon absurde, mais l'absurde tout court.

(*Les Mariés de la Tour Eiffel*)

GOLL, 1923

L'logique sera la forme suprême de l'humour.

(préface des *Surdrames*)

DAUMAL, 1924

L'évidence absurde [...], *la vérité à scandale*.

(*L'Évidence absurde*)

BRETON, 1924

Poétiquement parlant, ils [les éléments du texte automatique] se recommandent surtout par un très haut degré d'absurdité immédiate, le propre de cette absurdité, à un examen plus approfondi, étant de céder la place à tout ce qu'il y a d'admissible, de légitime au monde [...].

(*Manifeste du surréalisme*)

ÉLUARD, 1939

Désormais tout lui [à la poésie] sert. L'hallucination, la candeur, la fureur [...] le déréglage de la logique jusqu'à l'absurde, l'usage de l'absurde jusqu'à l'indomptable raison [...].

(*Donner à voir*)

On voit donc que Jarry, l'initiateur des tendances anti-illusionnistes au théâtre, se sert du terme de l'absurde tout à fait naturellement, en en qualifiant un « admirable » comique basé sur l'alogisme. Puis, l'absurde voire ses équivalents sont employés par des représentants des principaux mouvements des avant-gardes historiques : futurisme, Dada, surréalisme. En d'autres termes, l'absurde se voit évoqué au sein des deux tendances essentielles qu'il est à mon avis possible de discerner dans l'avant-garde des années 1910 : la tendance *ludique*, chronologiquement la première, se proposant joyeusement de tout oser (tel le futurisme), et celle issue d'une *crise*, marquée par les événements de la Grande Guerre (Dada, le futur surréalisme). Enfin, l'absurde est évoqué aussi par des auteurs représentant les formes alternatives des courants cités (Goll s'oppose au *Manifeste du surréalisme*, en proposant sa propre interprétation d'une esthétique ainsi dénommée), leurs formes dissidentes (Daumal) ou par des personnalités se situant en dehors d'un courant précis (Cocteau).

Le rôle que ces auteurs attribuent à l'absurde, loin d'être un simple effet de style, est souvent une méthode, un programme (Marinetti, Tzara, Cocteau, Goll). Dans ce contexte, est à remarquer que les propositions de Marinetti et de Tzara – une « abolition » de la logique – sont parallèles. Cette parenté renvoie à la filiation qui existe entre ces deux courants « à scandale » : comme l'a montré Giovanni Lista, puis Didier Plassard, les spectacles mis en place d'abord par le groupe de

Zurich s'inspirent du régime d'une communication qui piège le spectateur, pratiquée lors des soirées futuristes.<sup>34</sup> Enfin, notons que la « méthode » de l'absurde, au début des années 1920, est déjà assise à tel point que Cocteau tente de s'en démarquer en se proposant de saisir non un absurde « organisé », mais « l'absurde tout court », celui de la vie même.

En revanche, les deux témoignages surréalistes cités traduisent un rôle différent de l'absurde : celui-ci est observé, dès le *Manifeste du surréalisme*, d'abord avec stupéfaction, comme une propriété essentielle, inhérente, du texte surréaliste. Davantage, l'absurde se mêle aux critères de la pensée logique. Ainsi, « à un examen plus approfondi », il « [cède] la place à tout ce qu'il y a d'admissible, de légitime au monde » (Breton). Ce qui correspond à la réflexion beaucoup plus tardive, plus explicite (Éluard), selon laquelle l'absurde paralyse la logique conceptuelle, tout en sachant devenir « l'indomptable raison » – sorte de vérité parallèle.

Enfin, dans la citation provenant d'un des membres du Grand jeu, l'absurde n'est pas employé pour qualifier des projets esthétiques, qu'il s'agisse d'un objectif ou d'une qualité déjà présente. Est ainsi nommé le résultat d'une expérience personnelle à proprement parler asphyxiante,<sup>35</sup> menant à une « vérité à scandale » – au constat du caractère scandaleusement insatisfaisant de la réalité.

Résumons : dès la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle, la sensibilité à l'absurde semble en France un phénomène solidement installé. L'absurde et ses affiliés provoquent la curiosité des philosophes y compris dans la pensée proche du positivisme. Chez les littérateurs, esthéticiens et dramaturges des avant-gardes historiques, il paraît stimuler la création et souvent se traduit comme une qualité essentielle, à atteindre ou déjà atteinte. Qualité qui, comme le confesse le *Manifeste du surréalisme*, exerce par son étrangeté une fascination, étant à même de devenir une vérité parallèle, paradoxale. À noter est enfin la pluralité des tonalités et des rôles de l'absurde : comique basé sur alogisme, inconvenance choquante, vérité alternative. Un tel éventail d'usages ne paraît que justifier une recherche portant sur l'absurde dans le théâtre des avant-gardes de la période concernée.

---

34 Voir Lista, Giovanni, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, et Plassard, Didier, *op. cit.* Didier Plassard s'est intéressé à la filiation futurisme / Dada avant tout dans la question du costume, les « tubes » et les « entonnoirs » Dada ayant leurs précédents dans des éléments similaires mis en place par le mouvement transalpin.

35 Expérience à laquelle Daumal s'est livré dès 1924 en se servant de gaz hilarants, et dont l'importance se traduit en outre par le fait qu'elle a donné le nom au premier des deux volumes d'essais de l'auteur, publié en 1934.

### 1.2.2 L'inéquivalence « anti-illusion » / « absurde »

Une deuxième réponse pourquoi traiter, dans cet essai, de l'absurde et non pas du retrait des procédés illusionnistes, consiste dans l'inéquivalence des deux termes. Si l'anti-illusion – l'absence de trompe-l'œil – correspond à la façon de représenter, de paraître, l'absurde concerne en revanche la manière d'être, sans passer nécessairement par le filtre d'une adaptation quelconque. Ainsi, dirait-on que le personnage d'un aliéné mental, un « fou » si l'on veut, est anti-illusionniste ? Va-t-il contre l'impression du vrai, principe de l'illusion théâtrale ?<sup>36</sup>

En outre, l'absurde entretient des liens particuliers avec la causalité, plus directs que l'anti-illusion, et intenses : chacune de ses occurrences semble mettre en place le danger d'une fracture de sens.

C'est sans doute de ces spécificités de l'absurde qui viennent d'être évoquées qu'en Europe centrale, dès les années 1960, le terme est entré tout à fait naturellement, sans aucune problématisation, dans le bagage critique consacré à un théâtre comme celui de Václav Havel, mettant en place moins une modification du réel que sa transposition sur scène.<sup>37</sup>

Ces observations me semblent montrer que le terme proposé par M. Esslin pour qualifier la chaîne des innovations les plus audacieuses au théâtre dès le naturalisme jusqu'aux années 1950 et 1960 est porteur et que ses formes méritent d'être creusées. À quoi le présent essai, vu que le terme a été richement utilisé par les représentants des courants ou tendances qu'il se propose d'examiner, semble disposer d'un terrain convenable.

Ajoutons encore que se servir du terme de l'absurde crée la possibilité d'interroger sa conception esslinienne. À ce titre, rappelons que si *Theatre of the Absurd*, suite à sa première parution en 1961, a connu dans sa version originale un nombre élevé d'éditions, dont surtout la troisième (1980) contenait un remaniement, c'est seulement la version de 1961 qui est disponible en traduction française.

Ce qui peut dans l'ouvrage d'Esslin intéresser tout particulièrement le présent essai, est le fait qu'un des chapitres essentiels se consacre à une « Tradition de l'absurde », en interrogeant ce phénomène dès l'antiquité et jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Il se penche donc sur les tendances à l'absurde dès l'avènement du théâtre occidental, et n'omet pas la période qui préoccupera cet essai.

36 Un autre exemple pourrait ici être donné, d'ordre plus général : celui d'un personnage au comportement inadapté par rapport à ceux qui l'entourent. Auquel correspond, au-delà de toute figure d'un fou, par exemple le protagoniste principal de *Victor ou les enfants au pouvoir*.

37 Charles Hyart, dans le mot de présentation d'*Ubu roi* créé par Jan Grossman et représenté au Théâtre Libre de Bruxelles en 1965, saisit cette spécificité du théâtre issu du « Bloc de l'Est » en le dotant de l'appellation « théâtre de l'absurde et de l'oppression ». Voir Hyart, Charles, « Théâtre de l'absurde et de l'oppression ». Programme. Bruxelles, Théâtre libre, 1965.

Pour conclure cette argumentation pourquoi poser comme objet du présent ouvrage, justement, l'absurde, soit dit que mon objectif n'est pas d'établir que la production théâtrale de 1916–1923 est celle d'un « théâtre de l'absurde », conception qui a été mise en place spécifiquement pour un certain théâtre des années 1950. Je me propose, en revanche, de rechercher dans mon corpus des éléments qualifiables, du point de vue esthétique, d'absurdes – qui peuvent équivaloir à certains moyens employés dans les années 1950 ou en représenter la phase de gestation, mais aussi en différer.

### 1.3 Structure de cet essai

La section initiale, s'intitulant « *La délicieuse logique* »<sup>38</sup> : *vers l'absurde en tant que catégorie de théâtre*, s'ouvrira – l'extension du terme et son histoire obligent – par un examen des définitions lexicographiques de l'absurde et par un bref historique de ses concepts logique et philosophique. Quant à la tentative de délimiter l'absurde en tant qu'une catégorie efficace pour le théâtre, je me propose de procéder de manière indépendante, en dialoguant avec la conception esslinienne. Cette partie sera non synchronique, mais diachronique, car partant de l'opposition entre les conceptions du théâtre européen basées d'une part sur la « logique » et la « clarté » de surface, culminant avec l'esthétique du classicisme français, et d'autre part celles qui usent de principes alternatifs. Ainsi, après une brève esquisse des éléments interprétables comme absurdes à l'époque préclassique, je me pencherai sur le rôle de l'absurde dans la réflexion et la pratique innovatrice concernant le théâtre en France dès la rupture voulue par le romantisme : le « grotesque » romantique, le « comique absolu » avancé par Baudelaire, les conceptions naturaliste et symboliste, et enfin trois auteurs – Maeterlinck, Jarry et Apollinaire.

La section essentielle de cet essai porte le nom « *La discussion devient un immense théâtre* ». Cette partie nécessite, d'une part, un corpus et une approche susceptibles d'apporter des résultats probants, prenant en ligne de compte les travaux déjà existants et les éventuels « espaces blancs » de la recherche. D'autre part, l'évitement d'une extension empêchant de creuser, tout comme d'une démarche « microscope » incapable d'aboutir à de véritables synthèses.

---

38 La citation est de Jarry. Pour plus de précisions voir p. 31. Soit dit que cet ouvrage souhaite rendre hommage aux personnalités qui, bien que débordant des objectifs du présent essai, ne représentent pas moins les jalons de tout examen consacré aux avant-gardes : d'une part, les incontournables Jarry, Artaud et le Grand Jeu ; d'autre part, Fondane, dont l'effort d'« esthéticien » me semble particulièrement révélateur des rêves, des choix, des rejets ainsi que des points faibles des avant-gardes. À ce titre, je me permettrai d'effectuer des clins d'œil vers ces personnalités en les citant dans les intitulés des grandes sections de cet essai.

À ce titre, et compte tenu du fait que déjà la première section contient une partie analytique importante (surtout au sujet de la pantomime qui a inspiré à Baudelaire la théorie du comique absolu, puis concernant *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire), je bâtirai la section essentielle non sur un nombre élevé d'analyses plutôt succinctes, mais sur trois études élargies. Ces études, portant sur l'absurde dans le théâtre des avant-gardes issues de la crise du sens, se baseront sur l'analyse de la composition, de la fable, des personnages et de la parole. Il s'agira du légendaire premier texte Dada, *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* de Tzara, puis d'un des premiers textes surréalistes (et du premier ayant la forme dramatique), *S'il vous plaît*, du duo Breton – Soupault, et enfin des *Mystères de l'amour*, de la main du seul auteur surréaliste véritablement dramaturge, Vitrac. En d'autres termes, le corpus couvre les tout premiers pas, intuitifs, les plus libres, qui lancent les deux esthétiques représentant «deux vagues de la même mer». Ces textes sont chacun porteurs de particularités, qui ont valu aux deux premiers des mises en cause de leur viabilité scénique. En revanche, la pièce de Vitrac est communément qualifiée du chef-d'œuvre probablement le plus authentique du théâtre surréaliste.<sup>39</sup>

Ces différences, dans les trois textes, des qualités théâtrales apparentes, sont un défi. Car elles posent plusieurs questions : d'abord, dans les textes «problématiques», leurs «erreurs» ne seraient-elles pas à même d'élargir les possibilités du théâtre? Quel est, à l'aube des deux nouvelles esthétiques, le rôle de la théâtralité? Et puis, à quel point, dans les trois textes – vagues de la même mer, leurs procédés se correspondent?

Se pencher sur ces questions dans les textes où les deux esthétiques sont justement en train de s'établir, textes qui disposent donc de plus de liberté que ceux produits postérieurement, me paraît plus digne d'attention que tenter de passer en revue, au risque de la répétitivité, l'ensemble du théâtre des avant-gardes issu, à l'époque pressentie, de la crise du sens. D'autant plus que certaines de ces autres contributions ont déjà été abondamment étudiées (comme *Le Cœur à gaz* de Tzara<sup>40</sup>); d'autres qui paraissent se proposer appartiennent à la crise du sens moins que l'on ne serait tenté de croire (le théâtre de Goll<sup>41</sup>). En revanche, les

39 Car *Victor ou les enfants au pouvoir*, inscrit depuis de longues années sur le répertoire de la Comédie-française, dispose d'une facture beaucoup plus classique.

40 Notamment dans la célèbre étude de Michel Corvin, «Le théâtre Dada existe-t-il? Tzara et Ribemont-Dessaignes ou la problématique d'un théâtre dada», *Revue d'histoire du théâtre*, 79, 1971, pp. 219-320.

41 Chez Goll, malgré les audacieux manifestes dont une citation a été évoquée ci-dessus, le théâtre est d'une allure assez traditionnelle et se voit marqué surtout par l'expressionnisme. *Mathusalem ou l'éternel bourgeois*, sans doute sa pièce la plus innovatrice, a d'ailleurs été d'abord écrit et représenté en allemand. En outre, les moments les plus intéressants que Goll met en place me semblent avoir été suffisamment retenus. Il s'agit, dans *Mathusalem*, de la division du personnage de l'Étudiant, lorsqu'il fait la cour à la fille de Mathusalem, en trois personnages antagonistes, Moi, Toi, Lui. Puis de l'apparence

trois textes pour lesquels j'ai opté n'ont quasiment pas été interrogés : tels quels (*S'il vous plaît*), ou bien du point de vue de leur théâtralité (*La Première aventure*, *Les Mystères de l'amour*).<sup>42</sup>

Les trois études envisagées, s'intéressant tant aux structures narratives que discursives, auront pour objectif d'interroger le potentiel scénique des éléments absurdes que celles-ci hébergent. À cet accent sur la scénicité correspondent également les intitulés des études : *De la bouche aux fondements d'une dramaturgie* (Tzara), *D'un music hall Dada à l'élargissement des possibilités du dialogue* (Breton–Soupault), *Rêver : le stupéfiant image* (Vitrac). On voit donc que les deux premiers titres, concernant des textes issus de moments de recherche, traduisent un mouvement. Quant au troisième intitulé, se rapportant au texte le plus achevé, c'est non un élan mais un état qui me paraît saisir le mieux les particularités de la pièce concernée.

Il est lieu d'ajouter que les trois études ne contiendront pas l'analyse des mises en scène à proprement parler. C'est que les informations existantes par rapport à cette question ne sont pas, pour les trois textes, également poussées, ce qui revient à dire que parfois elles manquent presque tout à fait (*S'il vous plaît*). Néanmoins, les textes à eux seuls sont porteurs des possibilités scéniques, ce qui orientera justement mes analyses. Et lorsqu'il sera possible de prolonger un indice textuel par une remarque sur une mise en scène de l'époque étudiée, je n'hésiterai pas à y recourir.

La partie qui clora cet essai, *Du « lien causal »<sup>43</sup> aux « vastes portiques »*, se proposera entre autres de confronter les moyens de l'absurde dévoilés dans les études de la section principale à ceux employés par l'avant-garde des années 1950. Elle s'essaiera aussi, comme je l'ai suggéré ci-dessus, à évaluer la contribution qu'a apportée à l'étude de l'absurde dans le théâtre Martin Esslin.

S'impose, enfin, une remarque par rapport au titre de cet ouvrage, signalant une étude sur le théâtre français, alors que le corpus contient un texte du Roumain Tzara. Ce fait ne devrait pas entraîner un conflit quelconque. Au contraire, il confirme le caractère international des avant-gardes historiques, tout en rappelant le rôle décisif qu'a eu, en France, Dada. Comme de nombreux auteurs le précisent (dont Michel Sanouillet, *op. cit.* et Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, *op. cit.*), sans l'impact de Dada, mis au monde par Tzara et ses textes écrits essentiellement en français, que l'auteur s'est engagé à représenter dès janvier 1920 directement sur le sol parisien, l'art français, « paré de son bon sens et son horreur de chaos » (Apollinaire), n'aurait jamais atteint la dimension de destruction,

---

du fils de Matusalem, ressemblant à un portrait-robot de l'entrepreneur capitaliste. Et enfin, lors de la rencontre mondaine des Matusalem avec un couple homologue, c'est le dialogue à non bouclage.

42 Je passerai en revue les principales études consacrées aux textes pressentis au début de chacune des trois études, dans la partie « Remarques préliminaires ».

43 La citation est de Daumal. Pour plus de précisions voir p. 233.

qui a façonné de manière décisive aussi le surréalisme. Supprimer Tzara d'une étude sur les avant-gardes françaises me paraîtrait aussi peu justifié que procéder de même avec Apollinaire, étranger d'origine incertaine et qui a obtenu la nationalité française seulement en 1914, en rejoignant l'armée.

Sur ce, le paratonnerre étant dressé, vienne ce qui doit venir.



---

## 2 « LA DÉLICIEUSE LOGIQUE ».

Vers l'absurde en tant que  
catégorie de théâtre

La citation est d'Alfred Jarry, et provient de son compte-rendu de la pièce *La Fiancée du scaphandrier* de Franc-Nohain, publié dans *La Chandelle verte*.

---



Tenter de cerner l'absurde dans sa valeur esthétique, en tant que catégorie applicable au théâtre, d'autant plus sachant que ces tentatives ont mené à des controverses, nécessite la présence d'outils solides pour ce faire. À ce titre, j'examinerai dans un premier temps le *mot* dans ses définitions lexicographique et philosophique; en m'intéressant aux acceptions contemporaines, que je confronterai à celles dont usait l'époque qui est l'objet de cet essai. Puis, je passerai à la *chose*, en interrogeant le concept de l'absurde logique (auquel appartient en outre la question du paradoxe) et de l'absurde éthique, concernant avant tout la condition humaine. Ces deux réflexions initiales achevées, j'aborderai la partie essentielle de ce chapitre, l'absurde en tant que catégorie de théâtre.

## 2.1 Définitions lexicographiques et philosophiques

### 2.1.1 Définitions contemporaines

#### 2.1.1.1 Lexicographie

Selon le *Trésor de la langue française informatisé*<sup>44</sup>, les deux premières acceptions de l'adjectif « absurde » appartiennent à la langue courante. Elles concernent soit l'activité humaine (A.), soit l'homme même ou ses qualités (B.):

A.- [...] Qui est manifestement et immédiatement senti comme contraire à la raison, au sens commun; parfois quasi-synonyme de *impossible* au sens de « qui ne peut ou ne devrait pas exister ».<sup>45</sup>

B.- [...] Qui agit, se comporte, juge d'une manière non conforme aux lois ordinaires de la raison.

C'est donc l'emploi de la langue courante qui semble pour ce terme, dans l'acception contemporaine, essentiel. Est à noter que les définitions se basent sur une appréhension, en effet, logique (est absurde ce qui contredit la raison); or la logique est pour la plupart appliquée à une norme, à un système de valeurs (« contre le sens commun », « contraire aux lois ordinaires de la raison »).

Dans l'acception « contre la raison voire contre une norme », l'absurde peut être employé dans un éventail pratiquement complet des préoccupations

---

44 <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=768776295>; site visité le 21 janvier 2012.

45 Je respecte le soulignement du dictionnaire. C'est en revanche moi qui souligne dans le paragraphe qui suit.

philosophisantes fondamentales: non seulement éthiques, mais également liés à l'ontologie, à la noétique, à la métaphysique ou à l'esthétique (de ces usages témoignent plusieurs exemples cités par le dictionnaire<sup>46</sup>). Le terme atteste aussi une intensité perlocutoire élevée, pouvant atteindre une valeur de scandale (la définition dans A. va jusqu'à « ce qui ne devrait pas exister »).

La liste des exemples dote cette acception polyvalente et à potentiel perlocutoire puissant d'une extension qui peut surprendre: elle l'attribue même à des textes philosophiques (en faisant abstraction des logiciens et des existentialismes du XX<sup>e</sup> siècle), dont Victor Cousin, Pierre Leroux, Vladimir Jankélévitch, ou à des textes philosophisants (Claude Bernard – éthique de la science dans *Cahier des notes* (de 1850–1860, première publication en 1965), Maurice Druon – réflexion sur l'incohérence du monde dans *La Chute des corps*, de 1950). Ce qui revient à constater qu'entre l'acception générale de l'absurde et celle qu'en fait une certaine philosophie, de valeurs notamment, il n'y a pas une ligne de démarcation nette, mais au contraire, perméabilité.

C'est seulement après l'acception de la langue courante que le *Trésor* place les définitions concernant exclusivement la philosophie et la logique:

C.- PHILOS., notamment certains existentialismes [En parlant de l'être et des êtres]  
Qui résiste à une interprétation rationnelle, qui n'a pas de sens.

D.-LOG. [En parlant d'un énoncé] Qui renferme une contradiction.

La définition philosophique, suivie d'exemples puisés surtout dans l'œuvre de Sartre et de Camus, apparaît, à l'observer avec attention, comme une transposition de l'acception courante dans le terrain philosophique. Entre les premières acceptions et la présente, donc, il semble ne pas y avoir un conflit ou une modification majeurs,<sup>47</sup> mais plutôt un rapport d'intensification. Celle-ci est attestée aussi par le dictionnaire: « Rem. À l'idée de non-sens la philos. existentialiste joint

---

46 Dimension ontologique: exemple 2.: « Jamais cependant ils ne purent croire que nous fussions des Messieurs cheminant à pied pour leur récréation personnelle, cela leur paraissait *inouï*, **absurde** [...]. G. FLAUBERT, *Par les champs et par les grèves*, 1848. Noétique: 1. « [...] question agitée depuis si long-temps, mais très *absurde*, à mon avis, puisqu'elle est *inintelligible* [...] » V. COUSIN, *Hist. de la philosophie du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1829. Esthétique: 4. « La nuit prenait un velouté d'épaule. Il y avait une *languueur absurde* au fond de l'air [...] » L. ARAGON, *Les Beaux quartiers*, 1936. Métaphysique: 10. « ... il faut tenir l'univers pour l'expression de l'*incohérence* absolue, sans fissure, l'*incohérence* roulant sur elle-même, sans *raison*, ni *but*, plus *aveugle*, plus **absurde** que la fatalité antique [...] » M. DRUON, *Les Grandes familles*, t. 2, 1948. Je respecte les soulignements du dictionnaire.

Ces exemples, ainsi que nombreux autres, montrent en outre que le terme a été utilisé de manière courante déjà dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle.

47 Ce qui a d'ailleurs été suggéré ci-dessus par le fait que parmi les exemples de l'acception courante se plaçaient même des textes philosophiques.

parfois une certaine véhémence contre le monde qui ne 'veut' pas livrer sa rationalité ou la raison qui ne sait pas la découvrir. »

Ce qui, à présent, mérite un retour, sont les exemples que le dictionnaire emploie pour illustrer les acceptions de l'absurde dans la langue courante. Ces citations fournissent implicitement d'intéressantes précisions quant aux possibles significations et tonalités du terme. Celles-ci découlent surtout de l'interprétation de la norme, du non respect (ou de l'absence) de laquelle l'absurde naît.

#### 2.1.1.1.1 La norme entendue au sens positif ou comme ce qui doit être

Ce / celui qui enfreint la norme est déraisonnable, inconvenable sinon négatif; idem pour les cas où la norme est absente<sup>48</sup> :

1. « Il y a des gens comme notre cousin, dont toutes les idées sont *bêtes, arriérées, des idées* de vieillard, de bourgeois **absurde**, maniaque, des rengaines, des préjugés, des *naïvetés* [...] » [exemple 8 du dictionnaire]

E. et J. DE GONCOURT, *Journal*, 1860

2. « L'homme **absurde** est celui qui ne change jamais. » [5]

A. DE MUSSET, *Revue des Deux Mondes*, 30 sept. 1832

3. « ...de même que si vous prétendiez conserver dans l'idée *animal* une seule des propriétés du *végétal* intacte et sans métamorphose, vous n'auriez réellement pas un animal, mais un être **absurde** et *impossible*, parce qu'il serait *contradictoire*. » [6]

P. LEROUX, *De l'Humanité*, t. 1, 1840

4. « ... il faut tenir l'univers pour l'expression de l'*incohérence* absolue, sans fissure, l'*incohérence* roulant sur elle-même, sans *raison*, ni *but*, plus *aveugle*, plus **absurde** que la fatalité antique, l'*incohérence* pour l'*incohérence*, en tout et toutes choses, des astres, de la terre, de l'herbe, de l'âme... » [10]

M. DRUON, *Les Grandes familles*, t. 2, 1948

On voit que les significations et les tonalités qui découlent des exemples cités sont d'une pluralité frappante :

Exemple 1. Tonalité plutôt comique, les synonymes de la signification suggérée pourraient être « stupide », « faux », « extravagant » ou « ridicule ».

---

48 Dans les exemples qui suivent, je respecte le soulignement du dictionnaire, et ce dans ses deux variantes (gras et italiques).

Ex. 2. La tonalité peut être comique (dans ce cas se proposent comme synonymes les mots cités ci-dessus) ainsi que sérieuse (acception « contre tout bon sens », mais non ridiculisante).

Ex. 3. La tonalité peut être d'un comique bienveillant, mais elle peut de même, dans certaines circonstances, investir le pôle contraire en représentant ce qui terrifie ou effraie. Ou encore, ces deux pôles peuvent se mélanger, en créant un « burlesque bizarre »<sup>49</sup>, déstabilisateur, à savoir le grotesque. À noter est d'ailleurs le fait que l'image que la citation décrit correspond exactement à une de celles qui étaient à l'origine du terme « grotesque ».<sup>50</sup>

Ex. 4. Tonalité sérieuse, signification intense d'une absence de justification bouleversante, tragique.

Ces exemples, en somme, font montre de la tonalité comique de même que sérieuse, et ce jusque dans des formes fort intenses. D'autre part, le comique et le sérieux peuvent s'interpénétrer, en créant un comique déstabilisateur.

#### 2.1.1.1.2 La norme entendue au sens limitatif ou insatisfaisant

Ce qui enfreint la norme est positif, bien que pouvant apparaître comme un événement terrifiant, ou comme un acte dangereux, sans égard à la probabilité de la réussite, risquant l'anéantissement de son auteur. Ces violations de la norme, quoi que dans leur essence positives, peuvent donc se dérouler dans une atmosphère négative, d'angoisse ou de souffrance, sachant produire l'impression d'une fracture de sens :

1. « Le rêve **absurde**, *imprévu*, sans *rapport* ni *connexion* avec le caractère, la vie et les passions du dormeur ! Ce rêve, que j'appellerai *hiéroglyphique*, représente évidemment le côté *surnaturel* de la vie, et c'est justement parce qu'il est **absurde** que les anciens l'ont cru *divin* [...]. » [exemple 3 du dictionnaire]

Ch. BAUDELAIRE, *Paradis artificiels*, 1860

2. « la *folle* volonté de l'*impossible* est le nerf même de l'héroïsme; en cette extrémité éclate d'une façon aiguë l'opposition entre pouvoir et vouloir, – l'un qui est obstacle nihilisé, l'autre qui est, *contre* tout *bon sens*, vouloir malgré l'obstacle infini: l'**absurde** volonté veut envers et *contre* tous, veut *en dépit des lois* physiques, et *au mépris de la raison naturelle*; ... » [11]

V. JANKÉLÉVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, 1957

---

49 L'expression est de Patrice Pavis. Voir la note suivante.

50 « Nom donné aux peintures découvertes à la Renaissance dans les monuments ensevelis et contenant des motifs fantastiques : animaux à forme végétale, chimères et figures humaines. » Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 153. « Est grotesque ce qui est comique par un effet caricatural burlesque et bizarre. Le grotesque est ressenti comme une déformation signifiante d'une forme connue ou acceptée comme la norme. » Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 154.

Ce qui retient l'attention dans ces exemples n'est pas, à la différence du volet précédent, une présence de tonalités contraires. Ici, la spécificité consiste dans le mouvement d'une qualité négative vers la qualité opposée, positive, apportant un ordre nouveau, supérieur :

Ex. 1. L'effrayant, l'inconcevable amène une vérité plus profonde que le concevable (vérité parallèle, para-doxale<sup>51</sup>).

Ex. 2. C'est le sacrifice de tout, en dépit de « tout bon sens » ou « des lois physiques », qui représentent le cœur de l'héroïsme.

### 2.1.1.1.3 Bilan

Selon le *Trésor de la langue française informatisé*, c'est l'acception de la langue courante qui est pour l'absurde essentielle. Cependant entre l'emploi général et celui de la philosophie il n'y a pas conflit, mais perméabilité et correspondance (la philosophie existentialiste œuvre avec l'acception qui vaut aussi pour la langue courante, mais en l'intensifiant). L'analyse des définitions et des exemples d'usages a dévoilé plusieurs faits capitaux. D'abord, le mot se caractérise par une haute expressivité, pouvant signifier une transgression de la norme ou une absence de la norme à caractère scandaleux. Cette intensité paraît à tel point exceptionnelle que *Trésor* ne recourt, pour la traduire, à aucun synonyme.<sup>52</sup> Ensuite, l'absurde a une pluralité de significations liées à des tonalités multiples – comique, sérieux, tragique, aux sentiments de l'horreur et de l'angoisse, voire à une union déstabilisatrice, grotesque, du comique et du sérieux. Enfin, ce terme peut avoir un rôle particulier : non seulement dénoncer une tare, mais aussi, lorsque la norme qu'il transgresse est considérée comme négative, représenter une vérité envers et contre tout, instaurant un ordre supérieur.

En effet, l'allure du condensé d'une expressivité à scandale que l'absurde révèle, de même que ses significations et tonalités plurielles (parfois mixtes et d'autant plus inquiétantes), font comprendre pourquoi le mot a pu être utilisé dans une échelle aussi vaste de concepts distincts, dont les jeux logiques, la réflexion concernant la condition humaine ou des questions d'esthétique.

Ajoutons que l'époque dans laquelle puisent les citations du dictionnaire (auteurs comme V. Cousin, Flaubert ou Baudelaire) témoigne du fait que la plupart des significations et tonalités de l'absurde saisies par l'analyse précédente était employée déjà au XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, il semble que les existentialismes du siècle suivant n'ont pas orchestré dans l'appréhension du terme un tournant décisif, mais bien plutôt qu'ils ont répandu vers un usage général une tendance déjà en place.

---

51 Pour le paradoxe, voir le sous-chapitre 2.2.1 : « Logique ».

52 À l'exception de « quasi – synonyme de *impossible* ». Voir le chapitre 2.1.1.1, définition A.

2 « La délicieuse logique ». Vers l'absurde en tant que catégorie de théâtre

### 2.1.1.2 Philosophie

Dans le *Grand dictionnaire de la philosophie*<sup>53</sup>, l'entrée « Absurde » consiste dans les deux parties suivantes :

-Acceptions logique et éthique

-Esquisse de la tradition de l'absurde éthique dans la philosophie, la religion et la culture occidentales (au moyen des noms des représentants de cette tradition)

Le premier volet apporte une information capitale : l'absurde, dans l'acception « ce qui enfreint les lois de la logique », représente *un des concepts clés de la logique aristotélicienne*. En effet, le type élémentaire de la démonstration est la démonstration par l'absurde (« pour prouver que tous les corbeaux sont noirs, supposer l'existence d'un corbeau blanc »). Le même volet, ensuite, éclaircit le rapport absurde logique / absurde éthique. Ce deuxième concept a émergé par glissement du sens primordial ; il s'agit de l'application du concept « manque de sens », du domaine de la logique dans le domaine des valeurs.

Le contenu du deuxième volet est en revanche peu convaincant. C'est que la liste des représentants de la « tradition de l'absurde », pour la philosophie, de même que pour la religion et pour la culture en général, paraît tout simplement incomplète : « concept de la grâce protestante » ; « certains philosophes du XIX<sup>e</sup> siècle » ; « certains textes bibliques » ; « Shakespeare, Calderon, Kafka, “théâtre de l'absurde” ».<sup>54</sup> Cette incomplétude, de même que l'excursion que les auteurs effectuent vers des domaines autres que la philosophie, semble néanmoins saisir une caractéristique essentielle de l'absurde : un concept problématique, et qui a eu un impact certain sur la culture et l'art.

## 2.1.2 Définitions des décennies antérieures à 1930

### 2.1.2.1 Lexicographie

Les définitions et exemples que contiennent tant le *Litttré* (1863–77) que le *Grand Larousse universel* (1866–77) et *Le Petit Larousse universel* (1930) confirment ce qu'ont déjà suggéré les nombreuses citations des années précédant 1930 comprises dans le *Trésor de la langue française informatisé*. À savoir, que l'absurde se voit employé dans la langue courante de l'époque concernée tout à fait naturellement.

---

53 Blay, Michel (dir.), *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 2003, p. 17.

54 Ce volet contient également, au sujet de la littérature, une déclaration difficilement acceptable : la littérature serait une « une euphémisation de l'absurde philosophique ».

Le premier usage du point de vue chronologique que les dictionnaires consultés citent appartient à Montaigne.<sup>55</sup>

Les acceptions de même que leur hiérarchisation correspondent à l'emploi actuel (hormis, naturellement, l'usage existentialiste). C'est donc l'acception générale qui prime, avec la signification « contre le sens commun ». À l'instar des emplois contemporains, les dictionnaires consultés font apparaître le potentiel hautement expressif du terme,<sup>56</sup> et ce dans des tonalités sérieuses ainsi que comiques. Concernant cette dernière, le *Grand Larousse*, par exemple, d'affirmer que l'absurde, dans l'acception « extravagant », est propre des anecdotes.

Quant à l'emploi logique, celui-ci est tout à fait à l'écart par rapport à la langue générale; il se voit certes évoqué par le *Larousse*, mais très sommairement, à la fin de l'article.

### 2.1.2.2 Philosophie

À la différence du *Grand dictionnaire de la philosophie* de 2003, consacrant un intérêt de taille au volet éthique de l'absurde, le dictionnaire le plus prisé des années 1920, et qui représente d'ailleurs depuis, jusque dans l'époque contemporaine, un ouvrage de référence, le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* d'André Lalande (1926),<sup>57</sup> donne de l'absurde une définition strictement logique, en examinant son rapport envers les concepts voisins comme le contradictoire, le faux et le non-sens.<sup>58</sup>

Quant aux définitions non logiques, le dictionnaire les qualifie d'incorrectes (« emplois vagues de la langue générale »); des acceptions éthiques comme « la vie est absurde » se voient condamnées comme « littéraires ». Ces rectifications implicitement réaffirment la fréquence de l'usage des acceptions non logiques

---

55 Cette problématique est traitée par exemple dans l'ouvrage de Carlo François *La Notion de l'absurde dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, qui au début consacre une partie éclairante aux usages du terme dès ses occurrences latines, affirmant que son premier emploi en français revient à Calvin. Un emploi généralisé s'effectue justement dès Montaigne (logique, éthique; acception générale relâchée). François, Carlo, *La Notion de l'absurde dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1973, pp. 13–36.

56 Carlo François précise que c'est pratiquement dès les origines du mot qu'ont été exploitées sa polyvalence thématique et sa force perlocutoire hors du commun, le transformant en une arme rhétorique. Ainsi, le sens premier de *ab-surdus* est certes « discordant », « sans harmonie », et concerne le registre de musique. Or c'est déjà en Rome que le mot investit le domaine des valeurs, en représentant ce qui est inacceptable par le bon sens. Par exemple chez Cicéron: « absurdum dicere...mundus essere sine sensu ». Voir François, Carlo, *op. cit.*, p. 14. À l'époque de la patristique, le mot ne s'en intègre que plus naturellement dans le combat des Pères de l'Église. Naissent les formes du comparatif, superlatif, adverbiale; l'emploi est souvent on ne peut plus expressif, dénotant ce qui est *spectaculairement faux* (Saint Augustin: « fabulosissima et absurdissima »). Voir François, Carlo, *op. cit.*, 1985, p. 17.

57 Lalande, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1997.

58 Je m'intéresserai à ces délimitations dans le chapitre 2.2.1., consacré à l'absurde logique.

de l'absurde dans la langue générale de l'époque. En outre, elles suggèrent que l'emploi que feront plus tard de l'absurde Sartre et Camus aura non une valeur de rupture, mais s'effectuera en continuation d'une tendance déjà existante, en un certain sens traditionnelle.

Néanmoins, dans les années 1920, la philosophie considère les acceptations non logiques comme erronées, et s'efforce d'en purifier le concept de l'absurde.

## 2.2 Conceptions de l'absurde dans la logique, la philosophie et les religions occidentales

### 2.2.1 Logique

Les définitions évoquées ci-dessus ont déjà touché au fait que l'absurde représente un terme essentiel de la logique aristotélicienne : ce qui enfreint les lois de cette logique, et se voit employé comme une « contre-vérité », servant à prouver la vérité au moyen de sa négation. En outre, l'acceptation logique veille à différencier l'absurde des concepts voisins :

[...] plus général que le contradictoire et moins général que le faux. Strictement parlant, l'absurde doit être distingué du non-sens car l'absurde a un sens faux, tandis que le non-sens n'est proprement ni vrai ni faux.<sup>59</sup>

Ainsi, selon le concept logique, tout contradictoire est absurde mais tel n'est pas le cas de tout faux. Quant au non-sens, celui-ci n'a pas à être traité d'absurde. Ce constat fait immédiatement apparaître la brèche existant entre l'emploi strictement logique et celui de la langue générale. Pour la langue générale, est absurde ce qui transgresse une norme ou témoigne de l'absence de celle-ci, pouvant représenter une inconvenance intense, quasi spectaculaire. D'où le fait que dans la langue générale toute contradiction n'est pas nécessairement qualifiée d'absurde, mais que le non-sens, en revanche, l'est souvent.

En outre, il me semble qu'au sein de la logique, l'absurde a gagné un terrain encore différent, et ce dès le tournant du XX<sup>e</sup> siècle, avec la mise sur pied des logiques affaiblies. Celles-ci portent un coup fort à la conception aristotélicienne, notamment à la suite des travaux de Gödel qui en 1931 formule le concept de l'indécidabilité, car certaines propositions ne peuvent être ni affirmées ni niées (sur la base du célèbre « théorème de Gödel »).<sup>60</sup> À ce titre, en suivant à la lettre la

---

59 Lalande, André, *op. cit.*, p. 15.

60 En 1931, Kurt Gödel énonce deux théorèmes qui mettent fin à l'espoir des mathématiciens de prouver le caractère ordonné, sans faille, des systèmes mathématiques. Dans son premier théorème,

définition initiale de l'absurde logique, à savoir qu'est tel ce qui nie les principes posés par la logique aristotélicienne – dont la décidabilité – les logiques non aristotéliciennes telles quelles sont qualifiables d'absurdes. Or la portée de l'absurde va ici au delà de la logique seule, en rejoignant le système de valeurs : l'absurde paraît proposer une vérité alternative à la conception traditionnelle de l'univers et de l'homme, dont les fondements ont été posés par Aristote. Lorsque, comme dans le théorème de Gödel, il est impossible de prouver si c'est l'événement A qui a lieu, ou bien son contraire, la possibilité même de parvenir à la vérité s'en voit scandaleusement ébranlée.<sup>61</sup> Et avec elle, forcément, la conception unifiante et univoque du monde et de l'homme. La certitude du savoir cède ainsi la place à une conception dont les parties intégrantes sont l'incomplétude et l'incertitude.

L'absurde entendu en tant qu'une vérité alternative – à apparence difficilement crédible, qui peut paraître contradictoire ou choquer, mais qui pourtant vaut – coïncide en une mesure importante avec le terme du paradoxe. Celui-ci peut être interprété de deux manières qui en fait s'interpénètrent : d'abord une négation de ce qui est habituellement entendu comme la vérité, et ensuite, ce qui représente une vérité *parallèle*. À savoir une vérité qui peut avoir l'apparence d'un alogisme criant, mais qui est plus profonde que les « vérités » habituelles, susceptible d'ouvrir sur un ordre supérieur.<sup>62</sup> Ainsi, ont souvent été qualifiés de paradoxaux, dans l'histoire des sciences, des problèmes logiques ou scientifiques qui représentaient des impasses à apparence insoluble. Celles-ci, au fond, traduisaient

---

Gödel démontre l'incomplétude des systèmes : ceux-ci ne sont jamais dépourvus d'indécidabilité, car contenant des propositions qui ne peuvent être ni démontrées ni réfutées. Le deuxième théorème fait apparaître l'incohérence des systèmes, à savoir leur impossibilité de non-contradiction, ceux-ci étant capables de générer des propositions qui sont à la fois vraies et fausses.

Pour cette question, voir, à titre d'exemple, Sainsbury, R. M., *Paradoxes*, Cambridge – New York – Melbourne, Cambridge University Press, 1995 ; Nosek, Jiří – Stachová, Jiřina (éds.), *Myšlení v paradoxu, paradox v myšlení*, Prague, FILOSOFIA-ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 1998, pp. 233–250.

61 Pour les théorèmes de Gödel, voir la note précédente. Concernant la mise en cause de la possibilité de parvenir à la vérité, précisons que les découvertes de Gödel ne visent pas à démontrer l'impossibilité de connaissance. Tout en énonçant le principe d'indécidabilité, Gödel ajoute que bien que certaines assertions ne puissent pas être démontrées, nous savons pourtant qu'elles sont vraies. Ce qui ne doit pas être considéré comme une impasse, mais inviter à observer le problème dans une perspective différente, à partir d'une position autre que de l'intérieur du système donné – d'un sur-ensemble, en usant d'un méta-langage. Ce qui équivaut à la solution des paradoxes de la science tout court, comme nous allons le voir dans le présent chapitre. En somme, le théorème de Gödel invite à élargir nos connaissances plutôt que le contraire – tout en avertissant du fait que les moyens d'un système seul ont systématiquement des limites.

62 Nosek – Stachová, *op. cit.*, pp. 50–52.

l'insuffisance des outils dont les disciplines données usaient, et ont permis ainsi de parfaire ces outils.<sup>63</sup>

Hormis la logique et les sciences, le terme du paradoxe ainsi que son corollaire, l'absurde, a été employé pour qualifier, dans la foi judéo-chrétienne, les vérités ultimes, inaccessibles à la seule raison.<sup>64</sup>

### 2.2.2 Théologie chrétienne

La vérité paradoxale que partagent l'Ancien et le Nouveau Testament est la « folie de la sagesse » – la conviction que les vérités ultimes ne se situent pas en-deçà de la raison, incapable de parvenir jusqu'à elles. Si pour le judaïsme, la foi se place au-delà de la raison, le christianisme renforce encore le paradoxe. Ainsi, la foi chrétienne peut aller contre la raison. Ce fait se voit illustré dans la « folie de la croix » : Dieu a choisi, afin de convaincre l'homme, de devenir homme, et de mourir en tant qu'homme, en souffrant.<sup>65</sup>

Comme une expression particulièrement suggestive de la folie de la croix, formulée à l'époque de la patristique, se voit souvent évoqué un mot attribué à Tertullien, qui se serait référé à la mort de Jésus et à sa résurrection avec le fameux « *credo quia absurdum* » (*De Carne Christi*, 4.5). Ce que les commentateurs du XX<sup>e</sup> siècle n'ont pas hésité à qualifier de quasi provocateur, mettant à mal la logique aristotélicienne.<sup>66</sup>

---

63 Störig, Hans Joachim, *Malé dějiny filozofie*, Prague, Zvon, 1992, p. 103.

Ainsi, à l'aube de la pensée occidentale, ce sont entre autres les paradoxes mis en place par les éléates qui ont attisé des recherches par exemple sur la nature du mouvement. Celui-ci s'est vu nié par des apories comme celle de la flèche. Une fois lancée, celle-ci se trouve à chaque moment de son parcours à une position ferme, clairement définie. Ce qui, selon Zénon, nie l'idée du mouvement.

64 Barrett, William, *Irrational Man*, New York, Heinemann, 1961, p. 29.

65 Ibid, pp. 29–56.

66 Concernant les commentaires du caractère rebelle du mot de Tertullien, voir par exemple François, Carlo, *op. cit.*, p. 22. Deux faits de taille sont cependant à préciser. D'abord, la forme notoirement connue de cet « aveu » n'est, surprenamment, qu'une paraphrase. Le mot exact de Tertullien est « *certum est quia impossibile* » (c'est sûr parce que c'est impossible). Ensuite, l'interprétation même de ce passage comme de l'aveu d'une foi brûlante, balayant tout obstacle et tout rationalisme, semble erronée. Comme le précise entre autres un article substantiel de Robert D. Sider (*Classical World*, 1980), l'objet du texte de Tertullien contenant « l'aveu » était de battre le fidéisme gnostique (dont celui de Marcion, à qui *De Carne Christi* s'adresse explicitement), prétendant que Jésus ne s'était guère manifesté sous une forme véritablement humaine, en chair et en os. Tertullien de rétorquer qu'afin qu'il puisse y avoir une résurrection véritable, il faut, d'emblée, un corps véritable. R. D. Sider ajoute qu'en développant cette thèse, Tertullien se place « *in the footsteps of that cool philosopher Aristotle* », qui, dans *Rhétorique* (2.23.22), affirme que dans certains cas, l'interprétation d'un événement comme probable est à tirer justement de son apparence d'improbabilité : certains récits sont à tel point improbables qu'il faut les croire. Voir Sider, Robert D., « *Credo quia absurdum?* », *Classical world*, 73, 1980, pp. 417–419.

La folie de la croix, du point de vue de la souffrance réelle, humaine, du Christ, se trouve, dans la philosophie en France, au cœur de la pensée de Pascal, puis au début du XX<sup>e</sup> siècle, de celle de Chestov (la phrase de Pascal, « Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde ; il ne faut pas dormir pendant ce temps-là. » est reprise par Chestov dans son ouvrage *La Nuit de Gethsméhani*).

Croire au-delà de la raison voire contre elle est aussi le propre de la pensée mystique, posant que ce n'est pas la raison, mais un vécu profond, au-delà de la raison, qui mène vers la réalité ultime, celle de l'union avec Dieu.<sup>67</sup>

### 2.2.3 Condition humaine

L'usage du terme de l'absurde pour qualifier la vie (voire la connaissance, ou même l'univers) est relativement récent ; les dictionnaires de philosophie, on l'a vu, l'attestent dès les années 1920. Si le mot n'intervient qu'assez tardivement, le concept, quant à lui, a une tradition bien plus longue. Il s'intègre en effet, dès l'avènement de la philosophie occidentale, dans un courant alternatif qui s'oppose à la pensée rationaliste,<sup>68</sup> de même que, souvent, à celle consistant dans un empirisme rationnel (comme celle d'Aristote). Pensée « existentielle », ce courant place au-dessus des connaissances théoriques le vécu, au-dessus du général, le particulier, plus haut que les connaissances portant sur l'homme (ou autres), l'homme lui-même, avec ses sensations, ses désirs, ses hésitations, ses inconséquences. Ainsi, une des conclusions naturelles de cette conception de l'homme est la conviction que sa vie et ses faits sont sujets à faiblesses, à contradictions, qu'ils peuvent compromettre ses désirs ; bref qu'ils sont insatisfaisants, voire injustifiables et amènent souffrance. De ce profil ontologique découle le volet noétique de la pensée existentielle : les vérités essentielles ne sont pas accessibles, du moins pas entièrement, par des modes de connaissance comme la raison, l'intelligence, la science.<sup>69</sup>

---

L'interprétation courante du « Credo » de Tertullien paraît donc être une méprise royale. Il n'est pas sans intérêt d'observer que la modification « impossible » → « absurde » a été mise en circulation dans des travaux datant approximativement des années 1950 (dont un ouvrage de référence, *Christianity and Classical Culture*, de C.N. Cochrane, New York, 1957). Ces deux faits peuvent soulever la question – que R. D. Sider ne pose pas, mais qu'il me paraît, dans le contexte du présent essai, convenable d'évoquer – si la méprise interprétative ne serait pas due à l'impact de l'existentialisme.

67 Voir à ce sujet, à titre d'exemple, Davy, Marie-Madeleine, *L'Encyclopédie des mystiques*, Paris, Payot, 1996.

68 Fotiade, Ramona, *op. cit.*, p. 19.

69 Pour ce qui est de l'opposition par rapport aux rationalismes, celle-ci ne concerne pas que la pensée existentielle. Dans l'antiquité par exemple, son autre contrepied flagrant était l'école kynique, devenue célèbre notamment par les dires et faits de Diogène de Laerte. À apparence provocatrice sinon vulgaire, ils montraient efficacement les points faibles des concepts rationalistes. Ainsi, on attribue

La différence entre la pensée existentielle et la philosophie rationaliste a été symboliquement comparée au conflit qui aux débuts de la culture occidentale opposait Athènes (pour laquelle la vérité se révélait dans le brillant jeu de l'intelligence) à Jérusalem (où la vérité suprême était considérée comme inaccessible pour l'intelligence).<sup>70</sup>

La conception existentielle atteint, à travers l'histoire, différents degrés d'intensité, allant du scepticisme, à travers l'incertitude, à l'idée d'un inconcevable jusqu'au scandale. Elle revêt diverses formes, insistant tantôt sur la description d'un état « existentiel », tantôt sur le rapport de celui-ci avec ses causes. Parmi ses premiers représentants appartiennent, à l'aube même de la culture occidentale, *Job* et *L'Ecclésiaste*. À l'époque de la patristique, Augustin d'Hippone marque un important tournant dans la philosophie occidentale, en étant le premier à s'interroger non sur « qui est l'homme ? », mais « qui suis-je ? » (ce qui l'amène entre autres à conclure : « si je me trompe, c'est que j'existe »).<sup>71</sup> Plusieurs siècles ensuite, Pascal, fin logicien de même que lecteur passionné des *Confessions* d'Augustin, insiste sur la faiblesse et le caractère contradictoire de la nature humaine, vu que celle-ci consiste dans l'union du matériel et du spirituel, engendrant ainsi « notre état double et composé » : « Concevons donc que ce mélange d'esprit et de boue nous disproportionne. »<sup>72</sup> Pascal, en outre, prolonge le mal-être ontologique vers la noétique. En effet, à l'homme, cet être imparfait, Dieu se cache en permanence, en apportant la constante menace du Vide. Ainsi, la réalité ultime est pour l'homme Inconcevable. Ce qui reste à faire, c'est « chercher en gémissant ». <sup>73</sup>

Ajoutons que l'opposition de la pensée existentielle et rationaliste à travers l'histoire de la philosophie occidentale apparaît souvent dans des couples de doctrines antagonistes : Pascal et Montaigne, Spinoza et Descartes, Nietzsche et Kant, Kierkegaard et Hegel. En outre, ajoutons que les deux modes de pensée sont non seulement propres de philosophes distincts, mais il n'est pas rare qu'elles coexistent dans la philosophie d'un seul auteur – dont Platon, Montaigne ou Kant.<sup>74</sup> La pensée exis-

---

à Diogène d'avoir apporté à un banquet auquel participait Platon, un coq plumé, en le présentant comme un nouveau convive. Platon n'avait-il pas posé que l'homme était un « bipède sans plumes » ? Un tel geste est naturellement interprétable comme un paradoxe logique, invitant à parfaire ce qui était entendu comme une vérité inébranlable sur le monde (voir à ce sujet le sous-chapitre précédent dont la partie concernant le paradoxe logique). Pour en revenir aux liens avec la pensée existentielle, il est lieu de préciser que celle-ci s'oppose en dehors des rationalismes également aux empirismes rationalistes, ce qui est bien moins le cas des posés kyniques.

70 Fotiade, Ramona, *op. cit.*, p.150.

71 Störig, Hans Joachim, *op. cit.*, p. 205.

72 François, Carlo, *op. cit.*, p. 63.

73 Fotiade, Ramona, *op. cit.*, p. 25.

74 Par exemple Kant est tout à fait conscient du fait que du point de vue de la connaissance théorique, l'existence est négligeable. Mais, continue-t-il pertinemment, la même chose se produit aussi souvent à l'inverse. W. Barrett rappelle à ce titre un exemple que Kant aurait proposé : posséder, ou ne

tentielle n'est donc nullement caractéristique d'un certain nombre d'« outsiders » par rapport à une philosophie « normative ». <sup>75</sup>

Il est de connaissance générale qu'un tournant pour la pensée existentielle se produit dès la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est à cette époque que le bloc des changements sociaux, technologiques, économiques et culturels fait irrévocablement disparaître la foi comme un fait universel. L'acte de mort dressé par Nietzsche dans les années 1880 et sa reprise par le nihilisme russe ne sont que des observations pertinentes et aiguës de cette faillite. <sup>76</sup> Or il convient de rappeler avec William Barrett que la désagrégation d'un principe transcendant, voire du discours rationnel classique, n'est qu'une des conséquences de la disparition de la foi. Ce qui explose c'est davantage : un « puissant schéma psychologique » <sup>77</sup> qui accompagnait l'individu de sa naissance à sa mort et lui assurait les certitudes d'un sens, d'une justification, d'une réalité « objective ». La place de ces garanties se voit envahie par le néant, et, en contre-pôle, par un « vertige des possibilités », selon Kierkegaard. <sup>78</sup>

Néant, vertige, les conceptions de l'homme et de l'absurde se radicalisent, en effet, vertigineusement. La « souffrance » des siècles passés devient angoisse, voire « maladie jusqu'à la mort » (Kierkegaard).

Rappelons très brièvement les postulats essentiels des philosophies du XIX<sup>e</sup> siècle liées à l'existence et partant à l'absurde. Pour Kierkegaard, tout choix doit s'accompagner d'une lutte infinie pour sa justification, au prix d'une angoisse interminable. Schopenhauer et Nietzsche estiment que rien ne peut justifier la condition humaine. Pour Schopenhauer, la solution est dans le détachement, pour Nietzsche, dans une « innocence seconde », un *au-delà de l'éthique* : dans l'acte d'assumer pleinement le fait d'être soi-même, sans égard aux idées habituelles du bien et du mal. <sup>79</sup>

Cependant ce ne sera que dans la deuxième décennie du XX<sup>e</sup> siècle, face à « l'inutilité théâtrale – et sans joie – de tout », <sup>80</sup> que ces conceptions dix-neu-

---

pas posséder *réellement*, dans leur existence, cent dollars, porte à des conséquences souvent radicalement différentes. Voir Barrett, William, *op. cit.*, p. 101. Osons préciser que Kant se serait sans doute référé non à la monnaie des États-Unis, mais à celle du royaume de Prusse – le thaler.

<sup>75</sup> Il convient d'ailleurs de considérer un avantage tout à fait pragmatique d'une philosophie « existentielle » sur une philosophie « rationaliste » que rappelle William Barrett : c'est la vérité en tant qu'un *étant concret* qui précède la vérité de toute proposition théorique. Voir Barrett, William, *op. cit.*, p. 66.

<sup>76</sup> Fotiade, Ramona, *op. cit.*, p. 30.

<sup>77</sup> Barrett, William, *op. cit.*, p. 30. L'auteur précise aussi que tous les philosophes chrétiens du Moyen Âge étaient, en comparaison avec le XX<sup>e</sup> siècle, des rationalistes purs et durs (p. 172).

<sup>78</sup> Fotiade, Ramona, *op. cit.*, p. 30.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 24 ; Barrett, William, *op. cit.*, p. 50.

<sup>80</sup> Jacques Vaché, lettre 1 du 29 avril 1917. Voir Vaché, Jacques, *Lettres de guerre*, Paris, Au Sans pareil, 1919.

viémistes trouveront leur plein essor. À nouveau, les conceptions de l'absurde s'aiguisent. Si dans les siècles précédents le concept de l'absurde pouvait être lié à des difficultés noétiques, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, Léon Chestov, et plus tard son disciple Benjamin Fondane radicalisent le concept de l'*absurde noétique*, en l'élargissant et en l'intensifiant : l'impossibilité de connaissance est le propre de l'homme ; elle concerne toute connaissance, y compris ce que l'on prend pour des évidences.<sup>81</sup> Ce « dépassement des évidences » inclut l'acceptation de l'impossibilité d'une connaissance de soi-même, tout en incitant à la quête d'une vérité qui doit s'effectuer jusqu'au prix de la destruction de soi-même :

La philosophie ne commence que lorsque l'homme perd tous les critères de vérité, quand il sent qu'il ne peut y avoir nul critère et qu'on n'en a même pas besoin.<sup>82</sup> Tu as le droit de chercher ce dont tu as besoin comme tu peux, et non de raisonner. À la place de toutes ces évidences, il est clair, on ne mettra que la recherche [...].<sup>83</sup>

Mais son esprit [de Chestov ] [...] ne peut se satisfaire de l'arrêt orgueilleux de la science, plongée jusqu'aux racines dans l'ordure mécaniste, ou idéaliste (ce qui est pire), ni s'empêcher de voir que l'homme, comme la pierre et le verre d'eau sur cette table, ne sont que la moitié claire d'objets dont les racines plongent plus loin, dans la ténèbre qu'il va falloir absolument miner, quitte à faire éclater la vérité et notre personnalité avec.<sup>84</sup>

C'est donc non seulement le contenu de la philosophie de Chestov et de ses commentaires voire prolongements par Fondane qui peuvent être qualifiés d'absurdes. C'est aussi leur *démarche* : ils refusent d'intégrer les systèmes et, qui plus est, d'adopter toute démarche discursive. Ils considèrent comme crédibles les seuls moyens par excellence alternatifs, comme l'identification avec la voix du psalmiste, avec le pouvoir du rire, avec une provocative destruction des évidences.<sup>85</sup>

En 1929, Chestov se voit qualifié par Fondane de théoricien du mouvement des avant-gardes en France, bien que méconnu par celles-ci :

---

81 Ainsi, Chestov s'oppose explicitement à la pensée noétique de Husserl, c'est-à-dire à la conviction que l'on peut arriver à une connaissance objective de la réalité. Il est intéressant d'observer que ces positions contraires n'ont pas empêché que Chestov devienne un des interlocuteurs privilégiés de ce philosophe. Voir Fotiade, Ramona, *op. cit.*, p. 32.

82 Chestov, Léon, *La Philosophie de la tragédie. Sur les confins de la vie*, trad. et préface par Boris de Schloezer, Paris, Flammarion, 1966, p. 15.

83 Chestov, Léon, *op. cit.* p. 17.

84 Fondane, Benjamin, « Un philosophe tragique », *Europe*, I, 1929, p. 10.

85 Fotiade, Ramona, *op. cit.*, p. 27.

Ces quelques notes qui vont suivre, tendent à signaler à l'intérieur du mouvement « moderne », si volontairement, si magnifiquement ignorant, qu'il a son philosophe, depuis bien longtemps à sa portée, et qu'il était grand temps qu'on le sût. À noter : Chestov aurait pu faire partie de n'importe quel mouvement révolutionnaire de l'esprit, de tout mouvement qui détruit coûte que coûte, afin d'anxieusement attendre ce qui va en sortir. Bien qu'un mouvement d'art qui ne fût que de l'art ne saurait de sa part attirer que des réserves, il eût certainement applaudi aux pires manifestations de M. A l'antiphilosophie.<sup>86</sup> Mais là où d'autres se sont arrêtés, l'âme fourbue, il se découvre incessamment la nécessité d'aller plus loin.<sup>87</sup>

En effet, les proclamations des Dada ou des futurs surréalistes semblent bien un écho de la démarche de Chestov, brisant les évidences :

Qu'est-ce que c'est beau ? Qu'est-ce que c'est laid ? Qu'est-ce que c'est grand, fort, faible ? Qu'est-ce que c'est Carpentier, Renan, Foch ? Connais pas. Qu'est-ce que c'est moi ? Connais pas, connais pas, connais pas.<sup>88</sup>

Chestov meurt à Paris en 1938, l'année de la publication de *La Nausée*<sup>89</sup> – information qui introduit en scène la pensée communément appelée « existentialisme ». Celle-ci, certes, déborde de l'époque à laquelle le présent essai doit se consacrer. En revanche, elle est décisive pour les années 1950 – au point de produire un impact essentiel, on le sait, sur l'appellation de l'avant-garde théâtrale de cette période proposée par M. Esslin ; appellation dont la notion centrale nous ramène au sujet de cet essai. À ce titre, il me paraît indispensable de consacrer quelques lignes aux conceptions de l'absurde mises en place par l'existentialisme français, dont Sartre et Camus.

Comme le rappelle Ramona Fotiade, en évoquant la « philosophie existentielle », il est indispensable de distinguer, d'un côté, la critique existentielle de la phénoménologie, représentée par Chestov, et de l'autre, la pensée bâtie plus tardivement par Heidegger, Sartre, Camus ou Jaspers, qui est une phénoménologie existentielle, c'est-à-dire qui prétend pouvoir parvenir du particulier à une connaissance définitive et d'ordre général. Tel est donc le trait essentiel de l'« existentialisme » de Sartre et de Camus : le constat de l'absurde, d'un malaise profondément

---

86 L'appellation employée par Tzara même était « M. Aa l'antiphilosophie ». Fondane, cependant, présente ici ce « nom » en supprimant le *a* minuscule.

87 Fondane, Benjamin, « Un philosophe tragique », *Europe*, I, 1929, p. 10.

88 Extrait d'un des manifestes de Georges Ribemont-Dessaignes, cité in Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1970, p. 23.

89 Fotiade, Ramona, *op. cit.*, p. 168.

angoissant, étant « la notion fondamentale et la première vérité » (Camus), représente pour eux le point de départ vers une vérité universelle.<sup>90</sup>

Pour Sartre, l'absurde est inhérent du sentiment d'une absence de justification scandaleuse de l'univers et de soi-même, et mène au constat du fait que deux voies d'existence se proposent à l'homme. La voie inauthentique d'une part, provoquant justement la sensation angoissante de l'absurde; et de l'autre, la voie authentique – débarrassée de l'absurde, laquelle l'homme peut, à tout moment de sa vie, choisir. Ce faisant, l'homme opte pour être lui-même, *se choisit*: car « l'existence précède l'essence ».

Pour Camus, l'absurde consiste dans le sentiment d'une brutale incompatibilité entre les aspirations de l'homme et le monde, qui rend la réalisation de ces aspirations impossible. La seule solution face à cette vérité scandaleuse est de vivre la vie absurde, avec la fièreté d'être des hommes absurdes dans un monde absurde – tel Sisyphe, qu'il faut imaginer heureux.

L'existentialisme français est donc, comme ses représentants mêmes l'ont souligné, un humanisme. Toujours est-il que le point de départ vers la prise de conscience de cet humanisme est le constat d'un brutal manque de convenance, lié aux sentiments d'angoisse, à la souffrance ou à l'impression d'aliénation – aspects fort visibles, et qui à ce titre influencent en une mesure importante le climat qui accompagne l'existentialisme, imprégné de pessimisme.<sup>91</sup>

## 2.3 L'absurde en tant que catégorie de théâtre

### 2.3.1 Deux types de l'absurde

Les lignes précédentes ont montré que l'absurde, dans l'acception logique, peut hormis sa signification première de ce qui nie les principes de la logique aristotélicienne, également disposer de la valeur d'un paradoxe: proposition à apparence alogique, inacceptable, mais qui ouvre sur la vérité, souvent d'un ordre supérieur.

Dans l'acception générale, l'absurde consiste dans la transgression voire dans l'absence d'une norme, ce qui peut avoir jusqu'à la connotation d'un scandale on ne peut plus intense. La forme la plus aiguë de cette signification à scandale est celle que formulent les philosophies de l'existence, dans la conviction que la vie, la connaissance, ou même l'univers, échappent violemment à la norme représentée par la possibilité d'une appréhension rationnelle.

---

90 Fotiade, Ramona, *op. cit.*, p. 168.

91 Pour des précisions concernant l'existentialisme français, voir à titre d'exemple Blecha, Jan, *Fe-nomenologie a existencialismus*, Olomouc, Univerzita Palackého, 1994; Störig, Hans Joachim, *op. cit.*; Barrett, William, *op. cit.*

Dans la langue courante, l'absurde peut acquérir des tonalités multiples, concernant aussi bien le comique que le sérieux, y compris l'union déstabilisatrice, grotesque, de ces deux tonalités.

Ces acceptions de l'absurde, qu'il s'agisse de la violation des lois de la logique, de la transgression d'une norme, ou encore de l'absence de celle-ci, les différentes tonalités comprises, ont un point commun, essentiel : l'absurde équivaut à l'absence de la causalité (du moins d'une causalité immédiate) – à une cassure isotopique.<sup>92</sup>

Comment donc, à présent, définir l'absurde au théâtre ? D'entrée de jeu, tentons de situer cet absurde par rapport à celui des domaines philosophique et logique. C'est à M. Esslin qu'il revient d'avoir observé que dans un texte de théâtre ou lors d'un spectacle, l'absurde peut, d'abord, apparaître au niveau idéologique. Dans ces cas, le théâtre met en place la réflexion sur un principe apparaissant comme un manque de convenance scandaleux, voire même « disserte » sur celui-ci. La « méthode », dans son fond, est donc parallèle à celle de la philosophie.<sup>93</sup> Je propose de nommer cet absurde *indirect*.

L'absurde indirect me paraît être présent, au long de l'histoire du théâtre occidental, dans les textes et spectacles qui mettent en place (de manière plus ou moins étendue, ou même ponctuelle) la réflexion sur des sujets qui au fond correspondent aux grands thèmes de la philosophie existentielle<sup>94</sup> : un ordre du monde incompatible aux aspirations de ceux qui l'habitent ; l'absence de tout ordre (ou la menace de cette absence), ou encore une bouleversante impossibilité de connaissance.

J'ajouterai que cette réflexion sur l'absurde, suivant les esthétiques et les choix personnels des dramaturges, peut revêtir une variété de formes, simples de même

---

92 Le terme *isotopie*, mis en place par la sémantique et la sémiotique, consiste en une redondance d'éléments dans un texte, permettant de comprendre celui-ci. A. J. Greimas : « un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique ». Ainsi, une redondance de la première personne permet de comprendre que c'est toujours la même personne qui parle. La redondance des mots d'un même champ lexical permet de comprendre qu'il est question d'un même thème. Voir Greimas, Algirdas Julien : *Du sens – essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.

93 Esslin, Martin, *op. cit.*, p. 333.

94 De la perméabilité de l'absurde idéologique de la philosophie avec le théâtre (ou la littérature) témoignent de nombreux textes philosophiques se servant d'exemples provenant de ces domaines. Parmi eux, l'ouvrage de référence de William Barrett consacré à la naissance des philosophies de l'existence du siècle dernier ; certaines des citations qu'il rappelle seront reprises ci-dessous.

Le lien entre l'absurde ressenti par les philosophies de l'existence et l'absurde idéologique du théâtre et de la littérature se manifeste entre autres dans le fait qu'un des grands dictionnaires de la philosophie contemporains n'hésite pas, dans l'entrée « Absurde », à évoquer plusieurs écrivains et dramaturges (comme on l'a vu dans le chapitre 1.1.2).

que bien plus sophistiquées. Souvent elle use du biais de la métaphore, de la comparaison métaphorique ou de l'allégorie.

De l'absurde indirect se proposent, dans l'histoire du théâtre européen, de nombreux exemples, comprenant plusieurs dramaturges majeurs. De toute évidence, il s'agit de Shakespeare, tant dans ses pièces essentielles que des piécettes « mineures ». Ainsi, c'est bien une scandaleuse absence d'ordre que traduit ce fameux passage de *Macbeth* (acte V, scène 5):

Life's but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage  
And then is heard no more. It is a tale,  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing.<sup>95</sup>

Un conflit entre l'ordre du monde et les aspirations humaines apparaît, comme l'a à juste titre indiqué M. Esslin, entre autres dans ces vers du *Roi Lear* (acte IV, scène 1):

As flies to wanton boys, are we to gods;  
They kill us for their sport.<sup>96</sup>

Un exemple majeur de la menace d'une absence d'ordre est la dramaturgie racinienne – parallèle, comme l'a montré L. Goldmann – de la philosophie de Pascal, insistant sur l'omniprésente possibilité d'un vide métaphysique, sur un « Dieu caché ». Voici un passage de *La Thébaïde* (acte III, scène 2):

Voilà des Dieux la suprême justice !  
Jusqu'au bord du crime ils conduisent nos pas  
Ils nous le font commettre et ne l'excusent pas !<sup>97</sup>

Or un absurde plus spécifiquement théâtral est l'absurde que je propose d'appeler *direct*. Pour celui-ci, il ne s'agit pas de raisonner sur l'absurde, mais de l'exprimer, le présenter dans son être même.<sup>98</sup> Démarche dont l'effet se voit formulé,

---

95 C'est entre autres ce passage qu'a choisi William Barrett afin de donner un exemple d'un état existentiel par excellence aigu. Voir Barrett, William, *op. cit.*, p. 226.

96 Esslin, Martin, *op. cit.*, p. 348.

97 Racine, Jean, *Théâtre complet I*, Paris, Gallimard, 1982, p. 78.

98 Comme dans le cas de l'absurde indirect, mon point de départ est l'observation de Martin Esslin qui, dans le chapitre « Définition » de son *Theatre of the Absurd*, propose de distinguer entre un absurde idéologique : « *arguing about the absurdity* », et un absurde plus spécifiquement théâtral : « *presents it in its being – that is, in terms of concrete stage images* ». Esslin, Martin, *op. cit.*, p. 25.

dans le *Dictionnaire de théâtre* de Patrice Pavis, comme : « ce qui est ressenti [...] comme manquant totalement de sens et de lien logique avec le reste du texte ou de la scène ». <sup>99</sup> Ainsi, l'absurde direct peut être entendu comme une forme de l'absurde logique – comme l'intervention, au sein d'un texte dramatique ou d'un spectacle, d'élément(s) apparaissant comme entraînant une cassure isotopique. La définition de P. Pavis, à ce titre, propose implicitement que ces ruptures, fractures de sens, peuvent concerner la totalité des catégories qui le portent : fable et action scénique, composition, personnage, parole. Plusieurs exemples se proposent immédiatement : dans *Oh ! les beaux jours* de Beckett, le discours de Winnie, et sa situation physique, à demi enterrée dans le sol ; dans *La Cantatrice chauve*, les anecdotes profondément alogiques que se racontent les personnages ; ou, dans l'avant-dernière scène de la même pièce, lorsque tous les personnages sont présents sur scène, la soudaine question, inattendue, portant sur le personnage éponyme (qui, jusque-là, n'a ni apparu ni n'a été évoqué) – produisant l'impression qu'elle sera suivie d'une situation d'ordre décisif, ce qui n'a cependant guère lieu.

Osons une hypothèse concernant le rôle de ces cassures isotopiques : ne s'agirait-il pas de celui du paradoxe ? L'absurde direct, par son alogisme apparent, n'ouvrirait-il pas implicitement sur une vérité, une causalité *autre*, profonde ? Et ce, probablement – comme cela advient dans le cas du paradoxe – moyennant une force perlocutoire intense ?

D'autres questions se posent d'elles-mêmes. Au-delà des exemples notoirement connus qui viennent d'être proposés, quelles formes concrètes l'absurde peut-il posséder au sein des différentes catégories dramatiques ? Y a-t-il également une norme, par rapport à laquelle cet absurde propre du théâtre se démarquerait ?

Afin de tâcher de répondre, il conviendra de passer brièvement en revue les conceptions de théâtre (formulées comme telles ou intuitives) que fait apparaître son histoire en Occident, avant la période pressentie pour cet essai.

Deux précautions sont indispensables. D'abord, je veillerai à observer l'absurde non de manière anachronique, ce que peut suggérer le regard contemporain, mais au contraire en respectant le point de vue des périodes et des dramaturgies examinées. Je m'occuperai, donc, des éléments que ces époques et dramaturgies elles-mêmes ressentaient comme qualifiables d'absurdes. Ensuite, l'absurde qui m'intéressera n'aura pas le sens d'une tare, d'un manque de qualité (acception dont se sert par exemple Cicéron en attaquant les pièces de Decimus Laberius <sup>100</sup> ou les théoriciens du théâtre classique lorsqu'ils s'en prennent aux dramaturgies

---

99 Pavis, Patrice, *op. cit.*, p. 1.

100 Eva Stehlíková, spécialiste tchèque du théâtre de l'Antiquité, rappelle dans un ouvrage de référence consacré à ce théâtre que Cicéron, appréciant peu les pièces de son contemporain Decimus Laberius (circa 105 av. J.-C. – 43 av. J.-C.), s'en prenait à leurs rebondissements inattendus ainsi qu'à leurs plaisanteries qu'il considérait obscènes ou absurdes. Voir Stehlíková, Eva, *Antické divadlo*, Praha, Karolinum, 2005, p. 151. Rappelons à ce titre que le mot « absurde » a été utilisé dans la signification

sans « règles »), mais représentera bien une catégorie esthétique, c'est-à-dire un élément employé pour son caractère hors-norme.

### 2.3.2 « Culture » et « contre-culture » : alternatives au « modèle » du théâtre européen

L'histoire du théâtre européen, pratiquement dès ses origines, met en scène deux tendances qui se voient à bien des égards opposées. L'un de ces pôles consiste dans l'effort d'une action à apparence logique et immédiatement compréhensible. Une valeur fondatrice en est donc la causalité, interprétée comme une vraisemblance perceptible dès la surface, tant au niveau de l'action qu'à celui du personnage et de la parole. D'où les principes de l'illusion et de l'identification immédiate, ainsi que la cohérence fable / personnage / parole : la parole correspond au profil psychologique du personnage, duquel découle l'action.

Le motif profond des principes évoqués est, on le sait, la conviction que la clarté tout court est possible, liée à ce qu'il serait possible d'appeler « conception unifiante du monde et de l'homme ». <sup>101</sup> C'est-à-dire que même les états les plus troubles peuvent être dits, car l'homme, tout surpris, touché ou bouleversé qu'il puisse être, n'en possède pas moins la faculté de nommer sa situation et d'y faire correspondre ses actes. <sup>102</sup>

D'où le rôle privilégié que cette conception accorde à l'expression au moyen de la parole : vanté pour sa précision, le mot est l'outil essentiel pour rendre compte y compris des mouvements intérieurs des personnages. D'où, également, l'interprétation du théâtre comme d'un espace dynamique, d'action ; celle-ci étant véhiculée par les volontés, désirs, aspirations, besoins ou manques – leurres ou

---

d'un jugement de valeur dès l'Antiquité et que Cicéron, précisément, en a fait largement l'usage (voir la note 56).

101 Expression employée in Nosek – Stachová, *op. cit.*, pp. 50-52, où elle concerne la philosophie d'Aristote.

102 Caractéristique à laquelle ne manque de correspondre également la comédie traditionnelle de caractères ou de mœurs. L'action de ses personnages est certes « déformée » par les illusions et faiblesses qu'engendrent leur « humeur » ou statut social. De là vient d'ailleurs pour une large part l'interprétation de la comédie, par Aristote ainsi que par le théâtre classique, comme d'un genre bas, fondé sur la « laideur ». Toujours est-il que le caractère ou le statut social non seulement entraînent des faiblesses, mais en même temps ils attribuent à ces faiblesses un cadre – donc également des limites. Ainsi, chez ces personnages, n'est pas atteinte la base de clarté et d'une attitude rationnelle qui fonde le personnage traditionnel : à la différence, par exemple, du fou, ils sont conscients de leur identité (malgré de fréquents rêves de grandeur, qui ne fait que justifier cet état de choses) et disposent d'un profil psychologique clair ; malgré leur tendance à se tromper ou à être trompés aisément, ils ne sont pas dépourvus de l'intelligence des rapports logiques élémentaires ni des présupposés de base concernant leur univers.

non – du personnage, actant doté d'un bagage psychologique clair. D'où, enfin, logiquement, le fait de centrer l'action sur le personnage.

Les fondements de cette conception sont posés par Aristote; ils sont prolongés par le classicisme français, « à la fois impressionnant et impérialiste »,<sup>103</sup> débouchant sur le modèle de théâtre se voulant le seul digne d'être mis sur pied pendant deux cents ans, et qui ne cesse de se perpétuer jusqu'à nos jours dans la production du Boulevard sous la forme de la pièce bien faite.

La causalité aristotélicienne et classique refuse donc, comme ne manquaient de l'observer les contemporains de la bataille des règles, tout ce qui est « contre le bon sens ». Ainsi, l'absurde, le fait de paraître totalement dépourvu de « sens » et de « lien logique », qu'il s'agisse de la parole, de la scène, de la fable et la composition, ou du personnage même, représente le pôle contraire au modèle classique, la négation la plus radicale de ces principes, consciente ou non. Logiquement, il trouve son terrain dans les alternatives à ces conceptions, qui incluent le théâtre populaire et les dramaturgies qui s'en nourrissent, privilégient la scénicité, et ne reculent pas devant des procédés contraires à la pensée discursive, abstraite, et une vraisemblance de surface.

Ces alternatives, comme le suggère P. Pavis dans l'entrée « Absurde » de son *Dictionnaire de théâtre*, proviennent d'une part des époques situées bien avant le classicisme français : le théâtre d'Aristophane et de Plaute, du mystère et de la farce médiévaux et plus généralement la production (para)théâtrale liée au carnaval; la commedia dell'arte, le théâtre de Shakespeare ou les dramaturgies baroques.

Le dénominateur commun de cet absurde préclassique me paraît être, comme à M. Esslin,<sup>104</sup> le comique, lié essentiellement à un personnage hors-norme, incapable de saisir les rapports logiques élémentaires ou les transgressant par sa volonté. Cette folie ou gaieté débridée la singeant est en étroite relation avec l'esprit d'une joyeuse fête libératrice, carnavalesque, qui, en opérant une « revanche momentanée du bas sur le haut », en renversant pour un bref espace de temps le « pouvoir existant » et la « vérité dominante », entraîne systématiquement une « résurrection, récréation et récréation ».<sup>105</sup>

L'absurde précédant le classicisme, en tant que catégorie esthétique, est en France surtout intuitif – non théorisé ou problématisé. En revanche c'est lorsque les dramaturges s'attaquent à l'édifice classique, afin de superposer Shakespeare à Racine et de faire percer, au théâtre, des conceptions ressenties

---

103 Georges Forestier, l'auteur de l'entrée « Classique » dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* paru sous la direction de Michel Corvin, qualifie la conception classique de « à la fois impressionniste et impérialiste ». Je me suis servie de ce jeu de mots afin de créer une variante « impressionnante et impérialiste ». Voir Corvin Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse – Bordas, 1998, p. 345.

104 Esslin, Martin, *op. cit.*, p. 330.

105 Dufournet, Jean, « Préface », in de la Halle, Adam, *Jeu de la feuillée*, Paris, Flammarion, 1996.

comme correspondant mieux à leur réalité, à certains aspects de cette réalité qu'ils souhaitaient mettre en valeur ou encore à leur entendement de l'art, que l'absurde se voit esquissé aussi de manière conceptuelle (souvent au moyen d'expressions synonymes).

### 2.3.3 L'absurde dans le théâtre français postclassique

#### 2.3.3.1 Romantisme : sublime grotesque

Le principal argument de la Préface de *Cromwell*, parue en 1827,<sup>106</sup> en faveur du théâtre nouveau est que comme la « nature » ou le « réel », le théâtre ne doit pas mettre en place une harmonie absolue : cela voudrait dire être incomplet. Ainsi, « la différence radicale » (p. 70) entre les Anciens et les Modernes consiste selon la Préface dans le *grotesque* (p. 70). En soi, le terme est révélateur de l'intensité que veut atteindre la rupture prônée par le romantisme. La place du grotesque est en outre, selon la Préface, tout à fait essentielle :

Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout [...]. Le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse offrir à l'art. (p. 77)

En se proposant de tracer une histoire du grotesque, la Préface trace pertinamment l'histoire de la contre-culture accueillant des éléments absurdes : « ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du moyen-âge » (p. 78), les cérémonies religieuses, « de ces processions étranges où la religion marche accompagnée de toutes les superstitions, le sublime environné de tous les grotesques » (p. 80), la *commedia dell'arte* et ses avatars (p. 80), et évoque, avant Shakespeare et les premiers romantiques, « sur le seuil de la poésie moderne trois Homères bouffons : Arioste, en Italie ; Cervantes, en Espagne ; Rabelais, en France » (p.83)<sup>107</sup>.

Parallèlement, elle s'interroge sur le rôle du grotesque au sein d'une œuvre, qu'elle appréhende comme celui de mettre en valeur le beau.<sup>108</sup>

À la fin de la partie consacrée au grotesque, la Préface apporte des exemples proches d'un authentique absurde transposable sur scène :

---

106 Hugo, Victor, *Théâtre complet I*, Paris, Gallimard, 1964.

107 Comme le rappelle Anne Ubersfeld, ces trois auteurs sont des représentants essentiels du grotesque au seuil des temps modernes aussi pour Bakhtine. Voir Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

108 « Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. La salamandre fait ressortir l'ondine ; le gnome embellit le sylphe. » (p. 82)

Ainsi Cromwell dira: J'ai le parlement dans mon sac et le roi dans ma poche; ou, de la main qui signe l'arrêt de mort de Charles I<sup>er</sup>, barbouillera d'encre le visage d'un régicide qui le lui rendra en riant. Ainsi César dans le char de triomphe aura peur de verser. Car les hommes de génie, si grands qu'ils soient, ont toujours en eux leur bête, qui parodie leur intelligence. Et les hommes et les événements, mis en jeu par ce double agent, passent tour à tour bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tout ensemble. «Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas », disait Napoléon. (p. 102)

En effet, les mots de Cromwell cités mettent en place une logique quasi clownesque entraînant une opposition spectaculaire (disposer librement de quelqu'un vs. le tenir enfermé, et ce dans un espace qui par sa taille n'est absolument pas à même d'abriter une seule partie du corps, d'autant moins un roi; ou la totalité des membres du parlement). Une opposition de taille similaire concerne la soudaine irruption du jeu – combat enfantin, violemment incompatible avec la situation et l'atmosphère qui immédiatement précèdent – car théâtre d'un acte non seulement sérieux mais tout à fait crucial de signer l'arrêt de mort du roi. Parallèlement, la peur de César, au moment culminant de la gloire, de « verser », entraîne une mordante opposition pouvoir absolu / impuissance concernant un fait des plus élémentaires.

Cependant, en dépit de ces évocations de l'absurde, le rôle de celui-ci se voit dans la Préface de *Cromwell* limité sinon passé à l'arrière-plan. Ce fait est dû à deux circonstances de taille:

– Le « grotesque » représente une notion large, intégrant tout comique: « d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon [...] ». D'où aussi le fait que la Préface indique comme « forme » ou genre du grotesque par excellence la comédie.

– La Préface prône, dans un passage essentiel et célébrissime, le mélange des genres « sans pourtant les confondre ». À ce titre, le pas évoqué par Napoléon dans le dernier paragraphe cité reste, dans la théorie de même que dans la plupart des dramaturgies romantiques françaises, infranchi. Or comme le montrent les exemples de ce même paragraphe, la Préface, malgré le principe de non-confusion de tonalités qu'elle émet, se montre par ce mélange tentée.

### 2.3.3.2 Baudelaire : comique absolu, terreur et plaisir

En 1855, Baudelaire est par ses occupations de critique d'art amené à analyser le rire et, dans l'essai *De l'essence du rire et plus généralement du comique dans les arts plastiques*,<sup>109</sup> il formule la théorie d'un comique qu'il nomme absolu. Le point de départ en est une réflexion sur la caricature, mais l'exemple essentiel du comique

109 Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 365-377.

absolu que l'auteur apporte est une description détaillée d'un spectacle de mimes anglais.

Précisons d'abord que le rire tel quel paraît à Baudelaire symptomatique de son époque (« le rire qui agite maintenant les nations »; « on rit autant que jamais »; p. 366), qu'il dit indirectement éprise du sentiment de sa propre supériorité: « le comique est signe de supériorité ou de croyance en sa propre supériorité » (p. 367). Ensuite, tout rire est pour Baudelaire « satanique » et « donc profondément humain » (p. 369), trahissant ainsi la vraie nature de l'homme, nullement bienveillante: il est basé sur la sensation de « grandeur infinie » du rieur, qui surgit de la comparaison avec la « misère infinie » de la victime du rire (p. 371).

Au sein de ce tableau satanique, le comique absolu se distingue radicalement de celui qui représente la supériorité de l'homme sur l'homme (tel le comique de caractère ou de mœurs, que Baudelaire appelle « comique significatif »). Le comique absolu, surgi selon Baudelaire à l'époque contemporaine, est le signe profond de la conviction de l'homme d'être supérieur à la Nature, au Monde. Il caractérise ainsi « l'humanité déchue » (p. 372) qui, se croyant libérée de tout, se délecte dans « le plaisir de la violence » (p. 372). Sa victoire sur la Nature n'est pourtant qu'une apparence: le rire entraîné par le comique absolu est comparable à l'horrible rire du juif Melmoth qui, ayant acheté au Diable 150 ans de vie supplémentaires, cherche en vain à qui les revendre (p. 373).

Cette caractéristique du comique absolu se voit implicitement affinée par la description du spectacle de mimes anglais qui suit en guise d'exemple. En effet, le spectacle est tout à fait interprétable comme une théâtralisation de la violence qui se saisit d'une société déchue, avide de gain, de chair et sans le moindre scrupule moral. Les personnages- clowns représentent d'une part le comble de la simplicité d'esprit, car incapables de saisir les rapports logiques les plus élémentaires. D'autre part, leur insatiableté les fait engager des actions qui ne manquent pas de tours de force ingénieux et deviennent à ce titre « quelque chose de terrible et d'irrésistible »:

D'abord, le Pierrot n'était pas le personnage pâle comme la lune, mystérieux comme le silence, souple comme le serpent, droit et long comme une potence [...]. Le Pierrot anglais arrivait comme la tempête, tombait comme un ballot, et quand il riait, son rire faisait trembler la salle; ce rire ressemblait à un joyeux tonnerre. C'était un homme court et gros, ayant augmenté sa prestance par un costume chargé de rubans, qui faisaient autour de sa jubilante personne l'office des plumes et du duvet autour des oiseaux, ou de la fourrure autour des angoras. Par-dessus la farine de son visage, il avait collé crûment, sans gradation, sans transition, deux énormes plaques de rouge pur. La bouche était agrandie par une prolongation simulée des lèvres au moyen de deux bandes de carmin, de sorte que, quand il riait, la gueule avait l'air de courir jusqu'aux oreilles.

Quant au moral, le fond était le même que celui du Pierrot que tout le monde connaît:

insouciance et neutralité, et partant accomplissement de toutes les fantaisies gourmandes et rapaces [...]. Seulement, là où Debureau eût trempé le doigt pour le lécher, il y plongeait les deux poings et les deux pieds.

[...]

Pierrot passe devant une femme qui lave le carreau de sa porte : après lui avoir dévalisé les poches, il veut faire passer dans les siennes l'éponge, le balai, le baquet et l'eau elle-même. – Quant à la manière dont il essayait de lui exprimer son amour, chacun peut se le figurer par les souvenirs qu'il a gardés de l'observation des mœurs phanérogamiques des singes, dans la célèbre cage du Jardin-des-Plantes. Il faut ajouter que le rôle de la femme était rempli par un homme très long et très maigre, dont la pudeur violée jetait des hauts cris. C'était vraiment une ivresse de rire, quelque chose de terrible et d'irrésistible.

Pour je ne sais quel méfait, Pierrot devait être finalement guillotiné. [...] L'instrument était donc là dressé sur les planches françaises, fort étonnées de cette romantique nouveauté. Après avoir lutté et beuglé comme un bœuf qui flaire l'abattoir, Pierrot subissait enfin son destin. La tête se détachait du cou, une grosse tête blanche et rouge, et roulait avec bruit devant le trou du souffleur, montrant le disque saignant du cou, la vertèbre scindée, et tous les détails d'une viande de boucherie récemment taillée pour l'étalage. Mais voilà que, subitement, le torse raccourci, mû par la monomanie irrésistible du vol, se dressait, escamotait victorieusement sa propre tête, comme un jambon ou une bouteille de vin, et, bien plus avisé que le grand Saint-Denis, la fourrait dans sa poche! (pp. 374-375)

Sont à noter, chez les personnages, une attaque aux attentes liées à la tradition de la *commedia dell'arte* (dont le costume et le comportement de Pierrot), remplaçant la bienséance, l'allusion et l'abstraction par une matérialité joyeusement terre-à-terre et une visualité agressive, sachant se servir d'alogisme (la taille de la bouche de la femme courtisée jouée par un homme « très long et très maigre »). Ces caractéristiques se réaffirment au niveau de l'action, systématiquement représentée jusqu'au détail : tantôt burlesquement abaissée (la cour que fait Pierrot à la femme, devenant viol), tantôt représentée avec un souci de réalisme transgressant quasi la limite du supportable (la mort de Pierrot guillotiné). L'action se clôt, enfin, sur le nez tiré aux vraisemblances tout en montrant l'appétit avide de gain de Pierrot qui, une fois guillotiné, se lève et met promptement sa tête, « bien plus avisé que le grand Saint-Denis », dans sa poche.

### 2.3.3.3 Symbolisme : au seuil de la *mimésis alternative*

À la différence des deux esthétiques abordées précédemment, l'absurde mis en œuvre par le symbolisme ne concerne pas de manière privilégiée le comique.

La mise en scène de Paul Fort et de Lugné-Poe, dans leur recherche de la vérité par l'éloignement de toute vraisemblance de surface, est interprétable comme absurde dans son principe même. D'ailleurs, les applications de ce principe font souvent disparaître le théâtre dans sa forme matérielle. Ainsi, Lugné Poe : « Nous n'attachons qu'un intérêt médiocre au côté dénommé : théâtre ». Pierre Quillard, dans *De l'inutilité de la mise en scène exacte* : « La parole créera le décor comme le reste. » À quoi correspondent les affirmations de Mallarmé considérant comme la meilleure scène la scène mentale ou les félicitations qu'il adresse à Claudel pour ses drames réputés injouables, qui s'accomplissent uniquement dans le Livre.<sup>110</sup> Il en va de même pour les déclarations de la supériorité du drame lu sur le drame joué, publiées par Dujardin et Wyzewa dans *La Revue wagnérienne*.

Cependant, le théâtre a pour le symbolisme une valeur sans pareille, en tant que lieu du Rite, de la communion du Symbole – celle du « plancher divin ». D'où les considérables efforts, malgré une pénurie d'auteurs, de porter le symbolisme à la scène de la part des partisans du mouvement dont Rachilde, Maurice Beaubourg ou Édouard Dujardin; d'où aussi deux tentations de ce théâtre. Tantôt, un débordement du spectaculaire, découlant surtout de la théorie des correspondances, mais se manifestant aussi dans une action étendue à la totalité du théâtre-monde. Bien plus souvent pourtant, le théâtre symboliste use d'une stratégie de réduction et de ralentissement, devenue canonique des représentations de L'Œuvre: jeu derrière un rideau de gaze, d'où transparait une toile nabi, et faisant évoluer des acteurs à gestes, attitudes, voire mouvements lents, solennels, « somnambules »; enchâssement de l'action dans la déclamation d'une récitante; voix s'efforçant à un ton éloigné du naturel. C'est surtout cette deuxième conception symboliste de la représentation qui malmène de manière radicale les critères d'une action, d'un personnage et d'une parole « vraisemblables » et « clairs ». En effet, ces représentations, censées mettre en scène l'homme métaphysique se heurtant à une transcendance tragique, se déroulent non au moyen d'un rejet absolu de la mimésis, mais au moyen d'une mimésis à tel point relâchée et allusive, qu'elle paraît absurde. Il me semble donc juste de l'appeler *mimésis relâchée* (lorsqu'il s'agit d'un rapport de ressemblance affaibli) voire *mimésis paradoxale* (lorsqu'il s'agit d'une ressemblance ou d'une contiguïté au niveau de connotations, tandis que le sens dénoté s'oppose à la signification acceptable)<sup>111</sup> – ces deux s'intégrant dans ce qu'il serait possible d'appeler une *mimésis alternative*.

---

110 Les premiers textes de Claudel ne seront mis en scène que bien des décennies plus tard (*L'Annonce faite à Marie*, par exemple, en 1912).

111 Pour ce qui est de la conception scénique du personnage, ajoutons que la volonté d'éloigner les acteurs d'un jeu naturel se nourrit, hormis les principes du symbolisme, des excès contemporains du culte des vedettes, du cabotinage, et de manière générale des conventions trop étroites du Boulevard qui en elles-mêmes invitent à la recherche d'une voie alternative. Ces mêmes raisons entraînent, d'abord en marge du symbolisme, le succès des spectacles de marionnettes, comme dans les représen-

#### 2.3.3.4 Maeterlinck : dénudement ouvrant les abîmes de l'être, espace « actif »

C'est la stratégie de la réduction, dont le fond correspond à l'esprit qui portait les représentations de L'Œuvre, qui est propre de la dramaturgie de Maeterlinck. Or Maeterlinck a donné à cette réduction une forme tout à fait efficace théâtralement – un dénudement de la fable, des caractéristiques du personnage et de la parole lourd de signification.

Ajoutons qu'il ne s'agit pas uniquement d'une réduction, mais également d'une redistribution de « rôles » : le pouvoir de l'action se voit délégué à des catégories autres que le personnage. Ainsi, la fable, au lieu de provenir de la volonté de ceux-ci et de leur confrontation aux entraves posées à cette volonté, représente davantage des tableaux statiques. Les personnages ne possèdent qu'un nombre très restreint de traits physiques et psychiques ; plutôt que d'être moteurs de l'action, ils la subissent en tant que ses témoins passifs. La parole se caractérise par des phrases très simples, dont les contenus sont élémentaires et souvent séparés par de nombreux silences. Nombreux sont la répétition ou le constat de l'incapacité d'exprimer ce que l'on désire, que les personnages formulent à propos d'eux-mêmes. En outre, les personnages prononcent presque des banalités, en s'exprimant sur le temps qu'il fait ou sur l'espace les entourant.

C'est justement au moyen d'échanges de banalités, concernant souvent l'espace, que se déroulent certaines confrontations essentielles. Dans *Pelléas et Mélisande*, un exemple en est la scène où Golaud amène Pelléas au petit lac souterrain.<sup>112</sup> Ou encore, les dialogues à banalités servent à couvrir l'angoisse des personnages devant la fatalité qui les broie : parler revient à tenter de superposer une activité, aussi peu utile qu'elle soit, au néant.

---

tations du Petit théâtre de la galerie Vivienne. Plus tard, ce seront les deux auteurs dont les représentations marquent les seuls véritables succès du théâtre symboliste français, Maeterlinck et Jarry, qui porteront au cœur du théâtre symboliste la question de l'homme artificiel voire de la disparition de l'homme de la scène.

Maeterlinck, en 1890, penche pour la disparition de l'homme de la scène : « Le poème se retire à mesure que l'homme avance. Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène. Il n'est pas dit que l'on ne retournerait pas ainsi à un art des siècles très anciens, dont les masques des tragiques grecs portent peut-être les dernières traces. Sera-ce un jour l'emploi de la sculpture, au sujet de laquelle on commence à se poser d'assez étranges questions ? L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques, par un être qui aurait des allures de la vie sans avoir la vie ? Je ne sais ; mais l'absence de l'homme me paraît indispensable. » Cité in Plassard, Didier, *op. cit.*, p. 36. Par la suite, c'est la dernière de ces solutions scéniques évoquées que Maeterlinck, admirateur de l'inquiétante ambivalence des figures de cire, développera dans l'essai *Théâtre d'androïdes*.

D'autre part, Jarry, dans les premiers textes pour le théâtre, drames mentaux, qu'il publie, propose la suggestion du caractère du personnage, absent de la scène, par le décor (Haldernablou) ou la fusion de l'acteur avec le décor. Voir Plassard, Didier, *op. cit.*, pp. 40–42.

112 Maeterlinck, Maurice, *Œuvres II*, Bruxelles : Arlfb – André Versaille, 2010.

En outre, ce sont les modifications qui surviennent dans l'espace qui, à la place de la parole, savent indiquer l'avancée de la fable – y compris dans des situations fort peu matérielles, concernant davantage l'intérieur des personnages, difficilement visualisable. Tel est le cas, dans la dernière scène de *Pelléas et Mélisande*, de l'arrivée silencieuse des servantes, qui tout à coup remplissent la salle du château, ne prêtant aucune attention aux questions, de plus en plus angoissées, de Golaud, qui enfin comprend que Mélisande vient de mourir.

Pour ce qui est de l'absurde surgissant au moyen de la réduction des catégories classiques, Maeterlinck est plus radical encore dans son essai *Le Tragique quotidien*, paru trois ans après *Pelléas et Mélisande* (1894), où il propose de gommer l'action et, d'une certaine manière, la parole. C'est que le tragique, selon cet essai, survient non au moment d'une action – quelque violente qu'elle soit, car elle ne représente qu'une psychologie « élémentaire et exceptionnelle ». <sup>113</sup> Le tragique est là « quand ils furent heureux » <sup>114</sup>, lorsque rien ne vient et que nous sommes confrontés à l'immobilité qui nous entoure ; il est donc non ponctuel, mais omniprésent. Maeterlinck propose d'attribuer le pouvoir de faire avancer l'action à l'espace, témoin de cette communication avec les forces de l'au-delà, qui n'est jamais inactif et peut, lui, jouer :

Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. (pp. 161-162)

Le cas de la parole est parallèle de celui de l'action. C'est au moyen du silence, de rien, que l'homme communique réellement avec soi-même : avec son existence et le poids de celle-ci.

Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'homme et de sa destinée. (p.162)

En somme, le caractère essentiel de la représentation doit être non verbal, mais basé sur le pouvoir de la matière :

Ce que les poètes tragiques nous ont fait entrevoir, en passant, ne pourrait-on pas tenter de le montrer avant le reste ? (p. 110)

---

<sup>113</sup> Maeterlinck, Maurice, *Le Trésor des humbles*, Paris, Société du Mercure de France, 1908, p. 165.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 163.

### 2.3.3.5 Jarry: comique absolu par identités ambivalentes, mise à nu de la machinerie théâtrale

Le « revolver » Jarry, qui ouvre de manière explosive la voie à un nouveau théâtre, libre des conventions inefficaces et doté d'un pouvoir par excellence rethéâtralisant, entretient avec l'absurde des liens fort étroits. Comment pourrait-il d'ailleurs en être autrement chez l'homme-œuvre qui prétend que « parler de manière intelligible alourdit la pensée et déforme la mémoire tandis que l'absurdité exerce le cerveau et stimule le jeu de la mémoire ? »<sup>115</sup>

Vu les objectifs de ce chapitre, je me consacrerai seulement à l'absurde lié au théâtre de Jarry, et à sa part essentielle, à savoir au « pion Ubu » et à la réflexion théorique de son auteur à propos du théâtre et de la mise en scène. Le personnage d'Ubu, quant à lui, doit sa réussite, ou plutôt son pouvoir de hanter, avant tout à son identité incertaine, ambivalente – à proprement parler absurde. D'abord, il apparaît comme un fantoche comique, condensant sans épaisseur psychologique lâcheté et bêtise. Il est donc souvent incapable de percevoir les rapports logiques élémentaires et d'effectuer les actions des plus simples. Il en donne le ton au début de la pièce, ne comprenant pas comment se débarrasser du roi de la Pologne, qui est « bien vivant. Et en admettant qu'il meure, n'a-t-il pas des légions d'enfants ? » (p. 60)<sup>116</sup> Plus tard, lors des préparatifs pour la guerre, il ne parvient presque pas à monter à cheval. Enfin assis, il s'en déclare « à moitié mort », ce qui ne l'empêche pas d'enchaîner : « mais c'est égal, je pars en guerre et tueraï tout le monde » (p. 75). Lors des manœuvres militaires, il prononce en outre ces énoncés révélateurs de sa logique et de son courage : « Nous allons périr, car nous avons soif et sommes fatigué » (p. 92). Et lorsque dans la bataille, le czar le menace : « Ah ! Monsieur pardon, laissez-moi tranquille. Je n'ai pas fait exprès ! » (p. 100)

Jarry, d'ailleurs, le confirme lors de sa conférence précédant la première d'Ubu roi : « Ubu ne doit pas prononcer des mots d'esprit, mais des bêtises, avec la vraie autorité du Mufle. » (p. 552) Ce qui se manifeste, au niveau de la parole, d'une part par de nombreuses impertinences syntaxiques et surtout logiques, aussi originales qu'énormes : « il gèle à pierre à fendre » ; « je suis troué, perforé, administré, enterré »... (p. 97) ; « sire soldat » (p. 92), « Monsieur notre cheval à Finances » (p. 93), « monsieur l'Équipage » (p. 94) ou enfin « Omnis a Deo scientia, toute science vient de Dieu, ce qui veut dire : omnis – toute, a Deo – science, scientia – vient de Dieu » (p. 101). D'autre part, Ubu fait montre d'une pittoresque créativité lexicale et stylistique, se voulant soignée mais retombant dans une mixité ridicule, dans laquelle les impertinences logiques et lexicales se nourrissent à la fois d'expressions archaïsantes, de parlars régionaux, de la langue verte de Rabe-

115 Jarry, Alfred, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 402.

116 Pour les citations, je me sers de l'édition Gallimard, *Ubu (Ubu roi, Ubu cocu, Ubu enchaîné, Ubu sur la butte)*, Paris, 1978.

lais, d'audacieuses métaphores – vulgarismes ou du pluriel de majesté (de par ma chandelle verte; jarnicotonbleu; cornegidouille; cornebleu, jambedieu, tête de vache !). Les batteries d'interjections étonnamment imagées et savoureusement burlesques savent aussi contenir des jeux tout à fait transparents et dont l'effet s'en voit royalement renforcé – dont, bien évidemment, le premier Mot qu'on sait.

Or le fantoche n'en fait qu'un avec le « Double ignoble » de l'homme, conjugant bassesse absolue et désir sans bornes, au prix de toute action et toute cruauté. Qu'il s'agisse du plaisir dans l'immonde, à commencer par l'arsenal d'expressions alliant scatologie et sexualité, en passant par « le balai immonde » servi à ses convives, aux projets de mutilation de ses citoyens et ses proches ou aux instruments de torture et de liquidation massive dont il use. Les actes, de leur côté, confirment: devenu roi de Pologne, le personnage massacre tous les financiers, les magistrats et les Nobles, usurpe un pouvoir illimité, vole et ravage impunément, et même lorsqu'il perd contre le fils survivant du roi assassiné, aucune justice n'est faite. Dans la dernière scène, Ubu, en se faisant conduire en bateau dans « sa douce France », se fait un plaisir de découvrir la « délicieuse chose qu'est la navigation ».

La perméabilité entre le fantoche, dont « l'âme est un tic », et le Double, crée un effet angoissant: Ubu n'est pas et peut être nous. Ainsi, son comique, rappelle Jarry, « peut être tout au plus un comique macabre ou de la danse de morts »; dit avec Baudelaire, un comique absolu. La force perlocutoire de ce comique inquiétant augmente, en outre, par le traitement de plusieurs autres personnages en poupées et pantins – comme c'est le cas des gardes assassinés lors du coup d'état d'Ubu au moment de leur mort, ou, un peu plus tard, de la reine Rosemonde qui décède de désespoir suite aux disgrâces commises envers les siens. D'où aussi une mise en scène jusque-là inédite: « pas une pièce pour marionnettes, mais pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose, » comme Jarry s'en explique dans la conférence introductive.

Cette idée directrice devait être mise en pratique, d'une part, par un ton inhabituel de la voix, d'ailleurs propre des mises en scène symbolistes de L'Œuvre<sup>117</sup>; voire par la gestuelle (« en automate », que la critique a remarquée surtout chez l'interprète de la Mère Ubu). D'autre part, par la participation d'éléments matériels. Ainsi, pour Ubu, un masque qui imprimerait au rôle le caractère « éternel » et empêcherait de le présenter sous des traits trop individualisés (et auquel les jeux de lumière apporteront la possibilité de modifier cette apparence en quelques postures de base). Gémier devait également porter un ventre proéminent en osier; parallèlement, le traitement par l'artificiel concernait les personnages des

---

117 Comme l'évoque la célèbre lettre de Jarry à Lugné Poe.

Palotins, « fabriqués de caoutchouc, gonflables et dégonflables à volonté »<sup>118</sup>, et les Nobles, représentés par une quarantaine de mannequins en osier.

Avec une intelligence remarquable des possibilités et des besoins de la scène, Jarry prévoyait le recours à l'absurde également pour d'autres composants de la représentation. De ces propositions, de l'ordre de simplification voire de suppression, la plupart entraînent une mimésis alternative (ayant la valeur de ce qu'on pourrait appeler une synecdoque, une métaphore ou un symbole au service de cette mimésis), sachant aller jusqu'à un alogisme criant. Dans la célèbre lettre à Lugné Poe qui contient ces propositions, Jarry ajoute également les objectifs de celles-ci :

-Accessoires. À la tonalité de « guignol », soulignant la nature ambivalente de la représentation, spectacle de fantoches autant que drame du « Double ignoble », doit contribuer en outre une synecdoque paradoxale :

Une tête de cheval en carton qu'il [Ubu] se pendrait au cou, comme dans l'ancien théâtre anglais, pour les deux scènes équestres, tous détails qui étaient dans l'esprit de la pièce, puisque j'ai voulu faire un « guignol ».

-Costumes. Symbolisme relâché, perlocutoirement fort soulignant le côté horifique de la pièce :

Costumes [...] modernes de préférence puisque la satire est moderne, et sordides, parce que le drame en paraît plus misérable et horifique.

-Emploi de pancartes pour indiquer le décor, suppression de foules. L'objectif est un fonctionnement efficace de la scène, où l'effort de l'illusion à tout prix se révèle souvent gênant :

Un personnage correctement vêtu viendrait, comme dans les guignols, accrocher une pancarte signifiant le lieu de la scène. (Notez que je suis certain de la supériorité « suggestive » de la pancarte sur le décor. Un décor, ni une figuration ne rendraient « l'armée polonaise en marche dans l'Ukraine ».)

Suppression des foules, lesquelles sont souvent mauvaises à la scène et gênent l'intelligence. Ainsi, un seul soldat dans la scène de la revue, un seul dans la bousculade où Ubu dit : « Quel tas de gens, quelle fuite, etc.

---

118 Plassard, Didier, *op. cit.*, p. 60.

À la première d'*Ubu roi*, l'absurde s'est manifesté également au moyen du décor peint – que l'on sait être une toile nabi, présentée par Jarry, lors de la conférence introductive, de manière suivante :

Nous aurons d'ailleurs un décor parfaitement exact, car de même qu'il est un procédé facile pour situer une pièce dans L'Éternité, à savoir de faire par exemple tirer à l'an mille et tant des coups de revolver, vous verrez des portes s'ouvrir sur des plaines de neige et sous un ciel bleu, des cheminées garnies de pendules se fendre afin de servir de portes, et des palmiers verdir au pied des lits, pour que les broutent des petits éléphants perchés sur des étagères.

Selon Jarry donc, « un décor parfaitement exact », qui en outre apporte à la pièce un caractère atemporel, consiste dans l'absence de repères spatio-temporelles univoques, égalant une contradiction par excellence criante. Ainsi, un des présents à la première d'*Ubu*, Arthur Symons, rapporte avoir vu le décor suivant :

Les peintres de scène rassemblent, selon les conventions enfantines, intérieurs et extérieurs des climats tropicaux, tempérés et arctiques. En face du spectateur, et au fond de la scène, on voit des pommiers en fleurs sous un ciel bleu, et, contre le ciel, une petite fenêtre close et une cheminée, qui s'ouvre par le milieu pour laisser entrer et sortir les personnages sanguinaires du drame. Sur la gauche un lit est peint et, au pied du lit, un arbre dénudé sur lequel tombe la neige. Sur la droite, trois palmiers [...] une porte ouverte sur le ciel et, à côté de la porte, un squelette qui se balance en l'air. Entre chaque scène, un vénérable vieillard en habit de soirée [...] traverse la scène sur la pointe des pieds et accroche à un clou la nouvelle indication scénique.<sup>119</sup>

#### 2.3.3.6 Apollinaire : théâtre « surréaliste », carnaval où tout est possible

Selon Didier Plassard, le texte ainsi que la première des *Mamelles de Tirésias*<sup>120</sup> représentent un « antiréalisme absolu », « entièrement en contradiction avec les habitudes de l'époque ».<sup>121</sup>

Ce rejet de l'illusion est pour Apollinaire, désireux de souffler au théâtre un esprit nouveau, essentiel, comme il s'en explique dans la préface de la pièce :

[...] protester contre ce théâtre en trompe-l'œil qui forme le plus clair de l'art théâtral d'aujourd'hui. Ce trompe-l'œil qui convient, sans doute, au cinéma, est, je crois, ce qu'il y a de plus contraire à l'art dramatique.

119 Shattuck, Roger, *Les Primitifs de l'avant-garde*, Paris, Flammarion, 1974, p. 227.

120 In Apollinaire, Guillaume, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 2008.

121 Plassard, Didier, *op. cit.*, p. 120.

Autant donc imiter la nature, mais sous la forme du «surréalisme». Une telle imitation étant, comme Apollinaire l'affirme dans le fameux exemple de la jambe devenue roue, profondément naturelle à l'homme (p. 343). Ajoutons que cet exemple d'«imitation», non passive mais créative, consiste dans une mimésis paradoxale (droit / circulaire). Autant aussi, éventuellement, recourir à une délicieuse mystification, dont témoigne le même exemple (une roue a bien pour but d'imiter non la forme d'une jambe, mais le mouvement de la marche). D'où un fort emploi de procédés qualifiables d'absurdes concernant tant l'identité des personnages et le développement de leurs rapports, que la fable, l'espace-temps, la parole et la scène.

C'est surtout la conférence prononcée avant le début du spectacle (Prologue) qui prépare le public à ces libertés. Le Prologue fait d'abord une allusion à Jarry («l'usage raisonnable des invraisemblances / ainsi que des acteurs collectifs ou non»; p. 345); puis il évoque une composition à une pluralité d'actions (qui n'entretiennent que des rapports faibles), à ruptures de ton («du pathétique au burlesque»; p. 347), et, enfin, une représentation – montage mettant en place un joyeux spectacle total à apparence de discontinuité :

Mariant souvent sans lien apparent comme dans la vie  
Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits  
La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture  
Les chœurs les actions et les décors multiples (p. 347)

Ainsi, l'absurde au théâtre, selon l'auteur des *Mamelles*, a deux motifs. D'une part, la propension toute naturelle de l'homme, lorsqu'il crée, à mettre en place la mimésis alternative. D'autre part, comme le dévoile la dernière citation, la source de l'absurde est la vie même, qui souvent mêle «sans lien apparent» des sensations ainsi que des situations hétérogènes.

Pour ce qui est de la nature des situations dans lesquelles l'absurde peut intervenir, celles-ci ne sont guère que réalistes. Le Prologue insiste sur le fait que le théâtre a tous droits de se servir richement du merveilleux. Car c'est seulement en créant un univers intégral, complet, et non en «photographi[ant] ce que l'on appelle une tranche de vie» qu'il est possible de «faire surgir la vie même dans toute sa vérité» (p. 348):

Il est juste que le dramaturge se serve  
De tous les mirages qu'il a à sa disposition  
Comme faisait Morgane sur le Mont-Gibel (p. 348)

À ce titre donc, «qu'il fasse parler les foules les objets inanimés / S'il lui plaît», qu'il «dispose à son gré / Les sons les gestes les démarches les masses les couleurs» (p. 348).

Les *Mamelles* disposent également d'une célèbre Préface, laquelle ajoute à ce programme de l'ouverture au « mirage » et à l'absurde la vitesse et la simplicité inspirées de l'époque contemporaine.<sup>122</sup> Elle développe aussi l'idée du spectacle total, en confiant une importance de taille à une scénicité nouvelle, frappante (bien que celle-ci ne doive pas prévaloir sur la fable):

Au demeurant, le théâtre n'est pas plus la vie qu'il interprète que la roue n'est une jambe. Par conséquent, il est légitime, à mon sens, de porter au théâtre des esthétiques nouvelles et frappantes qui accentuent le caractère scénique des personnages et augmentent la pompe de la mise en scène, sans modifier toutefois le pathétique ou le comique des situations qui doivent se suffire à elles-mêmes.

Est à noter, enfin, l'attitude de la Préface par rapport à la rupture de ton voire au mélange des genres. Elle penche certes pour la « victoire » d'une tonalité, ce qui peut rappeler les propos des romantiques. Néanmoins, la rencontre du comique et du sérieux paraît être pour Apollinaire plus étroite et dramatiquement plus essentielle. C'est qu'à la différence du rôle ornemental déclaré par la Préface de *Cromwell* (le « grotesque » met en valeur le beau), celle des *Mamelles* semble proposer une superposition de tonalités en tant que ressort d'un rebondissement narratif. Le motif en est cette fois-ci non la « nature », mais une humanité débordant d'énergie :

Selon le cas, le tragique l'emportera sur le comique ou inversement. Mais je ne pense pas que désormais, l'on puisse supporter, sans impatience, une œuvre théâtrale où ces éléments ne s'opposeraient pas, car il y a une telle énergie dans l'humanité d'aujourd'hui et dans les jeunes lettres contemporaines, que le plus grand malheur apparaît aussitôt comme ayant sa raison d'être [...]. (p. 349)

Suivant ses deux introductions, le texte des *Mamelles de Tirésias* use de la rupture de l'illusion et de la mimésis alternative dans toutes les structures de base, narratives (fable, personnages, espace-temps) ainsi que discursives. Au niveau de la fable sont dépourvus d'allure « encyclopédique » y compris les événements merveilleux. Ajoutons que leur position n'est guère des moindres, tant s'en faut, car il s'agit de pivots des deux fables que la pièce met en place : Thérèse devient un homme, son mari découvre la possibilité de mettre seul au monde des enfants, et, dans la fable additionnelle, Lacouf et Presto meurent mais revivent. La rupture de l'illusion souvent entraîne ou souligne une joyeuse dénonciation – des relations conjugales, des tares universellement humaines ainsi que de certaines institutions, dont le monde du journalisme, en train d'obtenir sur la société un pouvoir sans

---

122 « J'ajoute que cet art sera moderne, simple, rapide avec les raccourcis ou les grossissements qui s'imposent si on veut frapper le spectateur. » (p. 342).

pareil. En somme, le fait que la mimésis alternative pénètre au sein de l'univers « autre » du merveilleux, de même qu'à l'intérieur du comique, tonalité expressive par définition, fait royalement augmenter sa force perlocutoire.

Sur le plan scénique, ce traitement est fort inventif. Les nombreuses didascalies prévoient soigneusement, jusqu'au grand détail, un spectacle total, employant avec fréquence le montage. Le spectacle intègre souvent dans le jeu le public et s'apparente à une fête collective.

#### 2.3.3.6.1 Structures narratives : univers gaiement intégral

Dès le début est à noter un emploi compositionnellement efficace d'une surprise intense, frôlant le choc, que sait engager la mimésis paradoxale : le premier sur scène se trouve le fameux « personnage collectif » du Peuple de Zanzibar.<sup>123</sup>

La force perlocutoire de la mimésis alternative, on le sait, augmente lors de son alliance avec le comique et le merveilleux. J'observerai à présent les formes concrètes de cette union et leurs effets au niveau des trois jalons narratifs essentiels ainsi que des situations qui les entourent.

#### *Transformation de Thérèse en Tirésias*

À sa première apparition dans la Scène 1, Thérèse a un « visage bleu, longue robe bleue ornée de singes et de fruits peints » (p. 355). La couleur du visage est sans doute inspirée du futurisme, prônant l'usage de couleurs antiréalistes justement pour les visages des femmes, mais aussi pour leurs épaules, nuques ou cheveux, dans le *Manifeste du Music hall* (publié en 1913). Or si pour le futurisme, l'objectif de cet emploi était surtout, en accord avec sa volonté de « volupté » et de « luxure », une excitation visuelle, dans *Mamelles*, la couleur du visage de l'héroïne, moins sensuelle que céleste, a un effet différent. Accompagnée de l'effet de sa robe, au-delà d'un premier effet comique, elle semble placer l'action, au dire d'Apollinaire, dans un lieu de « mirages ».

Dans la même scène, la tirade où Thérèse annonce à son mari qu'elle est « féministe et ne reconna[ît] pas l'autorité de l'homme », contenant une longue énumération des métiers et activités masculins auxquels elle aspire, est ponctuée d'éléments qui parodient les relations de ménage. Il s'agit de bruits et mouvements qui suggèrent les défauts réputés féminins : prolixité, futilité et commérage,

---

123 Interprété par un seul acteur, ce rôle en condense plusieurs : orchestre, chœur voire machiniste, personnage. En tant que personnage, il n'est pas seulement un témoin passif : d'abord, à la fin de l'acte I, sa présence permet que tous les protagonistes se mettent à danser en couples. Elle est bien plus décisive encore dans l'acte suivant. Le Peuple de Zanzibar y apparaît comme un « meneur de jeu », responsable davantage que les clowns Lacouf et Presto, se battant en duel, de leurs morts (voir la dernière partie du chapitre 2.3.3.6.1 : « Morts et résurrections de Lacouf et Presto »).

tendance à hystérie, intelligence comparable à celle des volatiles, gestes et mouvements aussi énergiques qu'inutiles. Ces éléments parodiques, commençant sous la forme réaliste, parviennent progressivement à une mimésis relâchée déchaînée. Suite aux chuintements, courbements, crise de nerfs, éternuements et caquetage, la tirade se termine par :

Je veux être mathématicienne philosophe chimiste  
Groom dans les restaurants petit télégraphiste  
Et je veux s'il me plaît entretenir à l'an  
Cette vieille danseuse qui a tant de talent (p. 358)  
*Éternuement, caquetage, après quoi elle imite le bruit du chemin de fer.* (p. 360)

Quant à la voix du Mari qui deux fois répond à Thérèse sans se faire voir, celle-ci suggère une certaine imperfection du protagoniste ; le contenu de sa réplique, celle du bonheur conjugal. C'est que le Mari, avec l'accent belge, n'enchaîne guère sur le propos du futur Tirésias, et poursuit à chaque fois son objectif bien à lui :

Donnez-moi du lard je te dis donnez-moi du lard (p. 361)

Ce que Thérèse interprète comme se devant à une intention tout à fait sublime :

Vous l'entendez il ne pense qu'à l'amour (p. 362)

Ajoutons qu'au moment où Thérèse devenue Tirésias quitte le ménage (fin de I 4), le Mari abandonné, auquel Thérèse a mis de force un accoutrement de femme (et qui sera bientôt pris pour une femme) reprend un de ses parodiques attributs féminins :

*Elle sort en caquetant, tandis que le mari imite le bruit de la locomotive en marche.* (p. 363)

La mimésis relâchée produite par les sons va au-delà des bruits accompagnant la tirade de Thérèse (et dont « héri-te », à son départ, le mari). Elle découle aussi de l'emploi du mégaphone, présent non seulement dans la Scène 1, mais dans la pièce entière, et suggérant gaiement quelles informations ou sensations paraissent aux personnages essentielles. Par exemple, Thérèse, suite à sa transformation en homme, confie au mégaphone les mots suivants :

Je me sens viril en diable  
Je suis un étalon  
De la tête aux talons  
Me voilà taureau (p. 367)

La transformation même de Thérèse (I 2) a été de nombreuses fois évoquée et citée. Soulignons néanmoins le fait que ce devenir se déroule au moyen d'un nouveau rejet de l'illusion théâtrale, ce qui sert de lieu à un spectacle « total » et surprenant, attentif des moyens de la scène (formes, couleurs, mouvement voire danse, bruitage, jeu sur la sensualité devenant un événement « explosif ») et débouchant sur un jeu avec la salle :

*Elle pousse un grand cri et entrouvre sa blouse dont il en sort ses mamelles, l'une rouge, l'autre bleue et, comme elle les lâche, elles s'envolent, ballons d'enfants, mais restent retenues par les fils. [...] Elle tire le fil des ballons et les fait danser. [...] Elle allume un briquet et les fait exploser, puis elle fait une belle grimace avec double pied de nez aux spectateurs et leur jette des balles qu'elle a dans son corsage. (p. 360)*

Enfin, un cas intense d'une mimésis alternative consiste dans l'interprétation du rôle de plusieurs objets que Thérèse- Tirésias emporte lorsqu'elle quitte le ménage (I 3) :

*Elle jette successivement par la fenêtre un pot de chambre, un bassin et un urinal. Le mari ramasse le pot de chambre*

Le piano

*Il ramasse l'urinal*

Le violon

*Il ramasse le bassin*

L'assiette au beurre la situation devient grave (p. 366)

Dans les deux premiers cas, les rapports de ressemblance voire de contiguïté qu'entretiennent ces fonctions avec leurs « corps » apparaissent d'emblée comme inexistantes. En effet, l'interprétation « pot de chambre » / « piano », urinal / « violon », peut découler d'une approche d'une domination ludique du monde, tout à fait libérée sinon mystifiante, produisant l'illusion d'un lien là où il n'y en a pas. Hormis cela, les deux objets pourraient être appréhendés aussi comme des métonymies burlesques, en quelque sorte duchampiennes du « piano » et « violon » (étant donné que lorsqu'utilisés dans leurs fonctions habituelles, ces objets produisent également des sons). En tout cas, l'interférence objet / rôle attribué est on ne peut plus burlesque. Quant au dernier objet évoqué, le bassin, celui-ci pourrait être interprété à nouveau sur le mode burlesque, car superposant aussi au rôle du récipient consacré aux excréments une fonction plus haute – comme une image agrandie d'une assiette contenant du beurre (procédé inverse à celui qui fait équivaloir le peuple de Zanzibar à un seul acteur). En même temps, il peut s'agir d'un clin d'œil à l'emploi de « l'assiette au beurre » au figuré – « source de revenus illicite », et se rapportant à la vie culturelle de la Belle-Époque, *L'Assiette au beurre*

étant aussi le nom d'un célèbre journal satirique. Ce qui en outre apporterait une nouvelle signification, piquante, à la réplique contenant l'expression: « L'assiette au beurre la situation devient grave ».

*L'aptitude du mari à mettre seul au monde des enfants*

Ce deuxième jalon merveilleux, en soi à apparence burlesque, s'accompagne de nombreuses caractéristiques étonnantes. D'abord, c'est le nombre vertigineux de la progéniture: 40050. Hormis cela, les naissances s'accompagnent d'une interpénétration d'espaces-temps fort éloignés, ce qui réunit chez ces enfants des caractéristiques physiques de nouveaux-nés, « tout petit[s] » (p. 378) et criant de leurs berceaux, et une vie d'adultes. Un jour après leur naissance donc, explique le mari au journaliste (II 2), ils en sont nombreux voire tous à des activités professionnelles et personnelles avancées, souvent d'exception. Ce faisant, ils ont déjà assuré la fortune de leur père. Ces activités et leurs résultats, à nouveau, mêlent le merveilleux (identité de conte de fée) à l'absurde découlant d'une part de l'emploi d'hyperboles (dont des chiffres fort élevés), de l'autre, des oppositions exacerbées (interprétation du profondément inutile comme fort utile, de ce qui est insatisfaisant comme exceptionnellement positif).

Ainsi, un des enfants, accapareur de lait caillé, a déjà touché un million, un autre, romancier, a vendu son premier livre à 600 000 exemplaires et a obtenu un prix littéraire. Une des filles, divorcée du roi des pommes de terre, reçoit une grasse rente, l'autre, artiste ardente de tempérament, touche « par an / ce qu'un poète gagne en cinquante mille ans ».

Lorsque le mari montre au journaliste ce qu'il considère un résultat particulièrement réussi d'un des enfants, le livre primé, la représentation de l'objet se déroule une fois de plus au moyen du dénudement de l'illusion théâtrale. Il s'agit d'un « grand livre-pancarte à plusieurs feuillets » (p. 380), permettant au spectateur de découvrir, ensemble avec le journaliste, le chef d'œuvre intitulé QUELLE CHANCE ! ROMAN :

*le mari tourne les autres feuillets sur lesquels on lit à raison d'un mot par feuillet*  
UNE DAME QUI S'APPELAIT CAMBRON (p. 380)

Le dénudement de l'illusion théâtrale se poursuit dans les réactions du journaliste. Celui-ci, pour lire, se couche. Puis, à la découverte du « roman », il ne peut s'empêcher une expression d'amusement, représentée d'une manière bien peu réaliste. Cet amusement en outre, suggérant le doute sur le bien-fondé du succès du livre, représente un clin d'œil aux sensations du public. Tout en confirmant un des principes essentiels du spectacle, celui d'une fête collective:

**Le journaliste**

*se relève et au mégaphone*

Une dame qui s'appelait Cambron

*Il rit au mégaphone sur les quatre voyelles : a, é, i, o (p. 381)*

Dans la scène suivante (II 3), le mari entreprend directement sur scène un de ses accouchements, lorsqu'il décide de mettre au monde un dernier enfant qui sera journaliste. Il confectionne son fils en réunissant, dans le berceau vide, les principaux composants de son bagage psychique et de son anatomie, lesquels il trouve, selon le principe d'une mimésis burlesque, dans des objets appartenant au monde du journalisme : journaux divers – caractère sans gêne ; bouteille d'encre – sang, porte-plume – épine dorsale, pot à colle – cerveau, ciseaux – langue.

Ajoutons que la mimésis alternative, concernant l'apparence, ne se limite pas uniquement aux enfants. Elle est présente aussi chez le journaliste venu interviewer le mari (II 2) :

*Sa figure est nue, il n'a que la bouche. (p. 380)*

**Morts et résurrections de Lacouf et Presto**

Pour ce qui est de l'union merveilleux / comique / mimésis alternative dans cette fable additionnelle, soit dit d'emblée que Lacouf et Presto, marchant gravement armés de brownings en carton, dévoilent dès leur première apparition leur identité de clowns. Il est donc tout à fait de leur rôle d'en venir à se battre pour une contradiction violente concernant un fait élémentaire : l'identité du lieu où ils se trouvent. Si l'un d'eux est certain que c'est Zanzibar et l'autre, qu'il s'agit de Paris, le motif du litige en devient d'autant plus plaisant qu'il a apparemment sa raison dans une erreur grossière – la confusion des signifiés du mot Zanzibar, lieu exotique de même qu'un jeu fort parisien :

**Presto**

Avec vous vieux Lacouf j'ai perdu au zanzi

Tout ce que j'ai voulu

**Lacouf**

Monsieur Presto je n'ai rien gagné

Et d'abord Zanzibar n'est pas en question vous êtes à Paris

**Presto**

À Zanzibar

**Lacouf**

À Paris

[...]

**Lacouf**

Monsieur Presto il faut nous battre

**Presto**

Il le faut (p. 372)

Suit le duel dont la représentation est un spectacle plaisant, accentuant les limites clownesques des capacités des deux personnages. Une fois placés pour se battre, ce ne sont pas eux qui tirent les coups mortels de leurs « armes » en carton. Cette tâche revient au personnage « collectif » du Peuple de Zanzibar :

**Lacouf**

À armes égales

**Presto**

À volonté

Tous les coups sont dans la nature

*Ils se visent. Le peuple de Zanzibar tire deux coups de revolver et ils tombent (p. 373)*

Or clowns qu'ils sont, têtus plutôt qu'obéissants, ces personnages font peu de cas des lois de la nature :

*Dès que le peuple de Zanzibar est revenu à son poste, Presto et Lacouf se redressent, le peuple de Zanzibar tire un coup de revolver et les duellistes retombent. (p. 373)*

Un peu plus tard, Lacouf et Presto ressuscitent pour la deuxième fois (I 6) et vont jusqu'à fournir de cette situation hors du commun une explication et un jugement :

**Presto**

Je commence à en avoir assez d'être mort

Dire qu'il y a des gens

Qui trouvent qu'il est plus honorable d'être mort que vif

[...]

Mais ça me dégoûte de nous être battus en duel  
Décidément on regarde la mort  
D'un œil trop complaisant (p. 374)

Or le même différend ressurgit, ainsi que sa conséquence : duel et mort des deux clowns.

Ajoutons que la fable additionnelle, avec son gros comique de détente, contient néanmoins un élément qui va au-delà des méprises et exagérations clownesques. Cela dit, il est un fait évident que les deux joueurs de zanzi, jeu parisien, se retrouvent au lieu qui est dès la première scène dit être, et ce même avec une certaine insistance, le territoire de Zanzibar. Par quel événement miraculeux s'y sont-ils déplacés ? Ou bien Paris et Zanzibar sont-ils un même espace dans l'univers des *Mamelles*, A égale-t-il non A ? C'est bien cette identité des éléments contradictoires qui, suite à la mort des duellistes, se propose comme une solution de l'énigme : sur la scène apparaissent deux pancartes, l'une affirmant que le lieu de l'action est Paris, l'autre, que c'est Zanzibar.

Ces affirmations simultanées, en donnant raison à la fois à chacun des deux personnages et à aucun d'eux, font augmenter le caractère absurde, car indécidable, du litige et du duel, tout en transformant la contradiction clownesque en une déstabilisation à même d'atteindre le public. Néanmoins, cet absurde et cette déstabilisation surviennent, à l'instar des autres éléments de la fable, sur le mode d'un joyeux univers ayant ses propres lois. En effet, c'est le représentant par excellence de cette gaie altérité, le Peuple de Zanzibar, qui place les pancartes (« une [...] de chaque côté de la scène »). Ensuite, c'est la langue des pancartes, annonçant la criante contradiction sous la forme de vers plaisamment rimés, qui contribue à ce que les négations de la logique participent du spectacle – fête non en s'y opposant, mais en s'y intégrant comme un délicieux mystère :

PANCARTE POUR PRESTO  
COMME IL PERDAIT AU ZANZIBAR  
MONSIEUR PRESTO A PERDU SON PARI  
PUISQUE NOUS SOMMES À PARIS

PANCARTE POUR LACOUF  
MONSIEUR LACOUF N'A RIEN GAGNÉ  
PUISQUE LA SCÈNE SE PASSE À ZANZIBAR  
AUTANT QUE LA SEINE PASSE À PARIS (p. 373)

2.3.3.6.2 Pouvoirs du dialogue : du comique à la matérialisation  
des liens invisibles

Parallèlement aux structures narratives, la parole sait engager un comique de l'absurde découlant de l'incompréhension de faits élémentaires (on l'a vu dans le litige de Lacouf et Presto), ainsi que, dans certains dialogues, la mimésis relâchée. La particularité de cette mimésis est, vu la précision et la nuance dont est capable le matériau verbal, la capacité à suggérer les rapports entre les personnages et leur évolution avec le plus de subtilité.

Les dialogues concernés par la mimésis alternative – trois courtes séquences – ne sont pas dépourvus de comique. En effet, ces passages emploient systématiquement des vers de mirliton ou des couplets bouffes, dont certaines parties sont des non-sens. L'impression d'une absence de sens découle aussi du fait que dans plusieurs cas, le contenu des vers est lié à la situation de l'énonciation de manière fort libre, parfois quasi contradictoire. Ces passages ont donc au premier abord l'effet d'un gai manque de convenance, entraînant l'atmosphère d'un monde où tout est possible.

Ces dialogues sont engagés d'abord par le Mari et le Gendarme (I 7), puis, deux fois, par le Mari et Thérèse (II 5). Le rapport représenté touche à chaque fois à une intimité sentimentale.

La première séquence est précédée des signes de plus en plus forts du coup de foudre qu'a pour le Mari le Gendarme, le prenant pour une femme. Bien que le Mari ne cesse de rappeler au Gendarme qu'il n'en est pas une, celui-ci, « amoureux fou » (p. 369), ne tient compte d'une objection quelconque. Avant même de le demander en mariage, il entreprend un geste et des propos galants. Ainsi, tandis que des coulisses viennent de s'étendre des cris à la gloire de Tirésias, le gendarme tire de sa poche une pipe en l'offrant au Mari :

**Le gendarme**

Eh ! fumez la pipe bergère  
Moi je vous jouerai du pipeau

**Le mari**

Et cependant la Boulangère  
Tous les sept ans changeait de peau

**Le gendarme**

Tous les sept ans elle exagère (p. 369)

Le geste du Gendarme ainsi que l'invitation à se servir de l'objet offert, excluant toute connotation de douceur et de féminité, créent un comique par excellence

burlesque. Celui-ci augmente royalement dans l'interaction avec la parole, instaurant l'image d'une idyle pastorale exquise : la « bergère » se voit offrir un service doux, le jeu de la musique.<sup>124</sup>

Or quelle signification attribuer à cet échange ? Le développement du dialogue, tout burlesque qu'il est, montre que la galanterie du Gendarme n'est pas tout à fait sans résultat, du moins sous la forme d'une certaine complicité amusée : le Mari réagit aux propos « séducteurs », et ce également par des vers, à apparence de vers de mirliton. Sa réplique mêle plaisamment le mythe de l'androgynie à un actant féminin (qui peut rappeler Thérèse). Une telle réaction, acceptant les règles du jeu « poétique » du Gendarme, apparemment ravit celui-ci, qui termine l'échange par un coda à logique relâchée certes, mais dont la rime est impeccable.

Les deux autres occurrences des dialogues à mimésis relâchée se déroulent dans la scène finale, peu après l'arrivée de la cartomancienne – Thérèse. Son premier contact avec son mari, qui alors ignore la véritable identité du personnage et la prend pour un coiffeur, s'effectue au moyen de couplets bouffes : la cartomancienne prononce le premier, le Mari le suivant, auquel enfin la cartomancienne ajoute une légère rectification. À nouveau, ce fait peut être interprété comme signe d'une soudaine complicité entre les personnages, ou, du moins, comme le plaisir qu'ils prennent à leur rencontre ; un plaisir de fête auquel se joignent les autres présents :

**La cartomancienne**

*Elle monte sur la scène, cris d'enfants, accordéon*

Tiens une couveuse artificielle

**Le mari**

Seriez-vous le coiffeur coupez-moi les cheveux

**La cartomancienne**

Les demoiselles de New-York

Ne cueillent que les mirabelles

Ne mangent que du jambon d'York

C'est là ce qui les rend si belles

**Le mari**

Ma foi les dames de Paris

Sont bien plus belles que les autres

---

124 Ajoutons que cette situation est interprétable comme contenant des allusions bien moins sublimes, la pipe et le pipeau pouvant être décodés comme des métaphores du sexe masculin.

Si les chats aiment les souris  
Mesdames nous aimons les vôtres

**La cartomancienne**

C'est-à-dire vos sourires

**Tous**

*en chœur*

Et puis chantez matin et soir  
Grattez-vous si ça vous démange  
Aimez le blanc ou bien le noir  
C'est bien plus drôle quand ça change  
Suffit de s'en apercevoir  
Suffit de s'en apercevoir (p. 390)

Un peu plus tard, la cartomancienne, ayant proféré plusieurs prophéties, activités « illicites » auxquelles s'est opposé le gendarme, griffe le représentant de l'ordre et l'étrangle. Suite à quoi le mari, comme si de rien n'était, offre à l'assassine une pipe, prononce les quatre premiers vers du couplet « pastoral » créé par le gendarme dans l'Acte I, et son interlocutrice ajoute le dernier vers. C'est seulement ensuite que le mari renoue avec le drame survenu et menace Thérèse de la livrer au commissariat ; l'assassine, en réaction, lui dévoile sa véritable identité.

Un tel « oubli lyrique » du mari, fortement en contradiction avec la situation survenue, a naturellement un effet d'une dédramatisation agréablement comique. En outre, il confirme le lien apparu entre le mari et la cartomancienne dès son arrivée : la complicité, qui ici devient séduction.

## 2.4 Bilan

Vu que la notion de l'absurde jouit de la réputation de posséder une signification incertaine, la première section de cet essai a consisté d'abord dans un examen des acceptions que lui attribuent les ouvrages lexicographiques et des significations dans ses champs traditionnels d'application (du point de vue occidental) : la logique, la philosophie et la théologie chrétienne. C'est ces outils en main que j'ai procédé à la tentative de délimiter l'absurde en tant que catégorie de théâtre.

Les exemples des usages du *mot* de l'absurde contenus dans *Le Trésor de la langue française informatisé* étaient précieusement informatifs : pour avoir montré que l'absurde consiste dans la transgression d'une norme, dans une cassure isotopique donc, qui souvent connote un violent manque de convenance ; pour avoir saisi le riche éventail de tonalités que l'absurde sait mettre en place, allant du sérieux au

comique et à son avatar déstabilisateur, le grotesque ; et enfin, pour avoir fait apercevoir que l'absurde, lorsqu'il signifie un manque de convenance, peut renvoyer à la vérité d'un autre ordre, supérieur, para-doxal. Les dictionnaires philosophiques, de leur côté, ont fourni un fait révélateur concernant le développement de l'acception de l'absurde. Si l'absurde est un élément essentiel de la logique aristotélicienne, en revanche son emploi éthique, égalant un jugement de valeur, est fréquent bien avant les années Sartre – Camus. À preuve, la véhémence mise en garde contre un tel usage en 1926 dans le *Vocabulaire technique et critique de la langue française*, témoignant de l'assise de cette acception déjà dans les toutes premières décennies du siècle. De quoi il découle que l'emploi de l'absurde par l'existentialisme français met en valeur une tendance déjà existante, et à une importance certaine.

L'étude de l'absurde logique et de celui lié à la théologie chrétienne a creusé la valeur paradoxale de l'absurde – celle d'une vérité plus profonde, ouvrant sur un ordre supérieur. Dans la logique, le paradoxe souvent signale l'insuffisance des moyens ou attitudes mis en œuvre et le besoin de les dépasser (ce fait s'est souvent manifesté, et avec une importance décisive, dans l'histoire de la logique et dans celle de la science). Dans la théologie chrétienne, le paradoxe traduit une foi menant à une vérité au-delà de la raison, et même contre elle.

Pour ce qui est, enfin, de l'absurde de la condition humaine, lié davantage à l'acception relâchée de l'absurde – celle d'une valeur, cet absurde concerne le courant « alternatif » s'opposant à la philosophie rationaliste ou à des rationalismes empiriques. En France, dans les années 1910, son majeur représentant est Léon Chestov, dont les convictions – comme rejeter tous les critères de la pensée logique, y compris ce que l'on prend pour des évidences – coïncident de près avec les postulats des avant-gardes de la même époque. Benjamin Fondane, d'ailleurs, appelait Chestov explicitement le « théoricien des avant-gardes ». <sup>125</sup>

Quoi que différents que soient ces définitions et ces concepts, ils possèdent tous, on l'a vu, un fondement commun, et ce une cassure isotopique : une absence de causalité.

Muni de ces éclaircissements, le chapitre s'est consacré à l'examen de la notion de l'absurde en tant que catégorie de théâtre, qui s'est révélé être une transposition des significations éthique et logique. Si l'absurde *indirect* correspond à l'acception éthique, mettant en place une réflexion sur l'absurde, son corollaire *direct*, intuitif, plus spécifiquement théâtral, se passe de disserter : la pièce exprime de manière directe un état hors-norme. Puisque représentant une fracture de la causalité de surface/ immédiate (traditionnelle), l'absurde direct peut se placer tant au niveau du personnage qu'à celui de la fable, de la parole et de la composition. C'est à la notion de l'absurde direct que cet essai s'est intéressé ensuite, en

---

125 Fondane, Benjamin, *op. cit.*, p 10. Voir la citation p. 47.

observant ses formes dans l'histoire du théâtre occidental et en focalisant de manière privilégiée les conceptions de théâtre en France au-delà du classicisme.

Vu que l'absurde représente un traitement hors-norme, les esthétiques théâtrales le cultivant, tout au long de l'histoire du théâtre européen, sont celles qui s'opposent, et ce depuis l'Antiquité, à l'édifice « classique ». L'absurde précédant le classicisme est surtout intuitif, lié notamment à un joyeux dévouement– transgression, à une revanche du bas sur le haut d'ordre carnavalesque. En tant que tel, il participe de la paix sociale que ces renversements de valeurs momentanés entraînent.

Quant à l'absurde postclassique, celui-ci fait souvent partie intégrante, même privilégiée, des tentatives qui cherchent à porter au théâtre un monde loin d'être la construction sublime du classicisme, de même qu'à trouver une voie pour le théâtre lui-même – de le rethéâtraliser. En France, ces tentatives s'initient en prolongeant la leçon comique des époques antérieures : « grotesque » romantique, « comique absolu » baudelairien. Or c'est déjà Baudelaire qui va au-delà du simple comique, car le comique qu'il théorise est « terrible et irrésistible à la fois ». Le chemin de l'absurde à tonalité sérieuse sera poursuivi, en France, notamment par le symbolisme. Maeterlinck surtout s'y engagera, en apportant à l'absurde la forme novatrice d'un dénudement du personnage, de l'action et de la parole, et en mettant sur pied un personnage dont le pouvoir d'agir et de s'exprimer, révélant ses sensations et états intérieurs, est fortement restreint : à la prononciation de banalités souvent se répétant voire au silence, aux constats que le protagoniste ne parvient pas à exprimer ce qu'il désire, ou encore aux remarques quant à l'espace référentiel, déléguant les pouvoirs du personnage sur cette catégorie. Ainsi, l'œuvre de Maeterlinck se place au seuil de ce que j'ai appelé une *mimésis alternative* : relâchée ou *paradoxe*.

Le revolver Jarry prolonge le comique absolu baudelairien, en dotant la scène et l'imaginaire collectif d'un personnage absurde par son caractère contradictoire du fantoche inoffensif et du bourreau sadique. En outre, Jarry, dans ses réflexions sur la scène, développe la stratégie du dénudement, dont la mimésis paradoxale (personnage collectif) ainsi que relâchée (proposition, pour rendre l'aspect horrifique d'*Ubu roi*, de costumes « sordides »). Apollinaire s'en inspire richement en écrivant et en créant *Les Mamelles de Tirésias*, un monde carnavalesque où la mimésis alternative touche aux éléments réalistes ainsi que merveilleux (dont le spectacle de la transformation de Thérèse en Tirésias, ou l'entretien du mari avec le journaliste). Si *Les Mamelles* sont avant tout une joyeuse fête-communion, elles savent mettre en place, bien que ponctuellement, aussi des éléments déstabilisateurs, indécidables : lorsque la scène est dite à la fois être et ne pas être le territoire de Zanzibar.

---

3 « LA DISCUSSION DEVIENT  
UN IMMENSE THÉÂTRE ».  
ÉTUDES

La citation est d'Antonin Artaud. Voir « *Paul les Oiseaux ou La place de l'amour* ».

---



### 3.1 Deux vagues, trois auteurs

Ni Dada ni le (pré-)surréalisme n'appartiennent plus à la tendance ludique, caractéristique des avant-gardes qui les précédaient, dont les carnavalesques *Mamelles de Tirésias*. Bien que Dada fasse siens nombre des moyens et activités du futurisme (auquel, on l'a vu, l'auteur des *Mamelles* également a été sensible), comme la technique des mots en liberté, l'amour du manifeste ou la pratique de la soirée-invective, un fossé sépare ces deux esthétiques. Le futurisme s'était soigneusement doté d'un corps de doctrine, englobant la plupart des formes artistiques (et parmi lesquelles le théâtre avait un rôle privilégié, tel un mode de communication direct), et surtout: d'un programme constructif. La guerre ne représentait-elle pas pour Marinetti la « seule hygiène du monde » ?<sup>126</sup> En revanche, Breton l'a comparée à un « cloaque de sang, de sottise et de boue ».<sup>127</sup> Dada, auquel Breton a appartenu pendant plusieurs années, représente tout le contraire d'un esprit constructif: pas de programme autre que la destruction et le Doute. Vagues de la même mer, tant Dada que le (pré-)surréalisme tiennent à mettre fin radicalement, souvent brutalement, en vie ainsi qu'en art, aux schémas traditionnels, jugés scandaleusement périmés.

#### 3.1.1 Dada

Demandant et pratiquant une « abolition de la logique », Dada pose l'absurde comme son objectif et sa valeur cardinaux. Ainsi, le principe moteur de la performance et des textes Dada consiste dans la subversion des principes et catégories de base.

Dans cette subversion, une place par excellence revient à la parole: toutes les lois du discours sont profondément atteintes. À commencer par le principe de qualité, spectaculairement mis bas par un fréquent recours à la mystification. Nombreux cas des informations mystifiantes, au moyen desquelles Dada, se servant efficacement de l'appareil de la publicité, s'est assuré la large participation de « gentils bourgeois », sont devenus notoires: dont les tracts annonçant la venue, à Paris, de Charlie Chaplin devant être accueilli à une manifestation Dada, ou encore une soirée Dada dont le programme devait concerner « La Crise du Change ».<sup>128</sup> Concernant la subversion de la parole, le non respect des lois du discours entraîne des court-circuits tels qu'ils paraissent empêcher la présence de significations acceptables et convenant au contexte situationnel. La stratégie est

126 Marinetti, Filippo Tommaso, « Manifeste du futurisme », in Lista, Giovanni, *op. cit.*, p. 87.

127 Breton, André, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 436.

128 Béhar, Henri, *Le théâtre dada et surréaliste*, *op. cit.*, p. 45.

efficace : la « clarté », instrument de la logique et de la communication et outil par excellence de la société sinon de la civilisation contre laquelle Dada se révoltait, volent en éclats. Et, partant, la certitude du récepteur – celle de comprendre, et plus généralement de se trouver dans un terrain connu.

Cet absurde et cette impossibilité, dans la plupart des cas, de proposer une signification immédiate, savent néanmoins se révéler fortement enrichissants pour la littérature, car ils élargissent *de manière fort large* ses moyens. Par l'accueil d'une riche pluralité de contextes, y compris ceux qui ont l'apparence profondément peu littéraire. Plus généralement encore, par l'accueil de tout matériau verbal, y compris des signifiants à signifiés incertains, opaques, des signifiants déformés ou des emprunts à des codes autres que verbaux (chiffres, formules scientifiques, dessins, etc.). Par la libération, enfin, par rapport au fait de signifier (ou de ne pas signifier, ou encore par rapport à l'indécidabilité dans cette question), auquel se superpose l'entendement de la littérature (de la poésie surtout) comme jeu.

Reste cependant la question du théâtre : une parole à une possibilité de signifier aussi incertaine, paraissant empêcher la moindre cohérence au niveau du personnage, peut-elle permettre un fonctionnement du genre ? Les réponses sont loin d'être affirmatives.<sup>129</sup> Et lorsque le fondateur de Dada, pour une fois sérieux, prend la parole, l'éclaircissement n'a pas lieu non plus : « Les petites sensibilités torturées, des psychologies variables, théorie déclamatoire, ne peuvent pas découvrir une vérité à jamais obscure, comme toutes les actions qui sont vaines et les résultats relatifs. »<sup>130</sup>

En dépit de cette incertitude concernant la viabilité sinon l'existence même d'un théâtre Dada, une évidence est, dans l'esthétique Dada, le rôle capital de la scène, au moyen de la performance, instrument privilégié de la communication avec le public. Le concept enchaîne, on l'a dit, sur celui des sorées futuristes, se fondant sur une systématique déception des attentes du spectateur et, davantage, sa « crétinisation » (H. Béhar) usant d'une violence et agressivité gestuelle ainsi que verbale.<sup>131</sup>

### 3.1.2 Surréalisme

Pour le surréalisme, désirant la libération de l'homme, ce « rêveur définitif », par rapport aux schémas qui l'empêchent une vie authentique et qui au contraire l'étouffent – comme la logique discursive – l'absurde a une position privilégiée. Parallèlement à Dada également, le surréalisme nomme ce rôle de l'absurde, et

---

129 Voir Corvin, Michel, « Le théâtre Dada existe-t-il ? », *op. cit.*

130 Cité par in Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 456.

131 Béhar, Henri, *Le théâtre dada et surréaliste*, *op. cit.*, p. 43.

ce même de manière plus explicite (en accord avec les caractéristiques du mouvement). Ce rôle est tout aussi cardinal : l'absurde, observé comme une propriété fascinante des expériences de l'écriture automatique, balaie tout élément du monde habituel, utilitaire, et ouvre donc une brèche sur un monde intégral, libérateur, tant désiré.<sup>132</sup>

L'absurde donc, mettant en place ce monde autre, a pour le surréalisme la valeur du paradoxe. Le surréalisme est également conscient de la forte puissance perlocutoire de l'absurde ; tout en suggérant que la valeur d'une logique alternative que l'absurde possède n'est en rien moins efficace que la logique discursive – tant s'en faut.<sup>133</sup>

Si Dada a enrichi la littérature par l'élargissement et l'hétérogénéité du matériau qu'il est possible d'entendre comme poétique, et par la libération concernant le fait de signifier ou non, le surréalisme propose davantage la possibilité de signifier sans prendre égard aux sens et significations habituels : « C'est seulement en débarrassant les mots de leur carcan étymologique, en les laissant jouer les uns avec les autres, que l'on parvient à une production d'images sans précédent, susceptibles de traduire véritablement l'architecture monstrueuse du rêve. Les mots reviennent à l'état sauvage. »<sup>134</sup>

Avec le théâtre, on le sait, le surréalisme entretient un rapport ambigu. D'une part, Breton est interpellé par l'immensité des possibilités que propose à la parole automatique le dialogue, chaque réplique étant « le tremplin à la pensée de celui qui écoute ».<sup>135</sup> Ce que confirment plusieurs remarques du *Manifeste* : « C'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux »,<sup>136</sup> ou « rétablir dans sa vérité absolue le dialogue, en dégageant les deux interlocuteurs des obligations de politesse ». <sup>137</sup> Breton n'est d'ailleurs pas opposé au « geste » théâtral, puisqu'il a participé aux manifestations Dada. Et lors d'une conférence sur L'Esprit Moderne, il rappelle le spectacle en lequel s'est donné Arthur Cravan complètement saoul.<sup>138</sup>

D'autre part, le surréalisme s'en prend à la négation de la spontanéité et à la rationalité qui fondent le genre, la représentation découlant d'une série d'essais et le comédien rentrant dans son rôle de manière volontaire. Une forte critique

132 Ce rapport envers l'absurde est saisi de manière éclairante, comme je l'ai évoqué au début de cet essai (« Paratonnerre »), dans un court passage du *Manifeste*, que je cite p. 23.

133 Voir la citation de P. Éluard p. 23.

134 Béhar, Henri, *Le théâtre dada et surréaliste*, op. cit., pp. 55–56.

135 Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1992, p. 50.

136 *Ibid.*, p. 46.

137 *Ibid.*, p. 47.

138 Béhar, Henri, *Le théâtre dada et surréaliste*, op. cit., p. 58.

concerne aussi l'appartenance du théâtre au système social, considéré par les surréalistes comme sclérosé.<sup>139</sup>

Cette tentation et ce rejet ont pour conséquence le fait que le surréalisme ne soit pas dépourvu de production théâtrale, mais que ce genre, comme le constate M. Corvin, ne soit abordé hormis Artaud et Vitrac que de biais.<sup>140</sup>

Si les opinions concernant le théâtre émises par Breton et Tzara n'occupent pas davantage qu'une page<sup>141</sup> et que leurs rapports avec le théâtre s'effectuent de manière plutôt oblique, Vitrac, en revanche, est un véritable dramaturge, considéré même, comme je l'ai évoqué au début du présent ouvrage, comme le seul véritable dramaturge surréaliste, fort sensible à la dimension scénique d'un texte dramatique.<sup>142</sup>

---

139 Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 1578.

140 *Ibid*, p. 1579.

141 Observation de Henri Béhar, in *Le Théâtre dada et surréaliste*, op. cit., p. 20.

142 *Ibid*, p. 304.

## 3.2 De la bouche à l'ébauche d'une dramaturgie. Tzara, *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*

### 3.2.1 Remarques préliminaires

Légendaire première œuvre Dada, ce texte pose toutefois la question à quel point il est réellement connu. Certes, il est aisé de se le procurer entre autres grâce aux *Œuvres complètes I* de Tzara (1975), ou à la publication *Dada est tatou, tout est Dada* (1996).<sup>143</sup> Or il n'est pas sans une certaine signification que ce texte qui démarre l'entreprise Dada est assez peu cité; par exemple il ne figure dans aucune anthologie consacrée à l'histoire littéraire du XX<sup>e</sup> siècle. *La Première aventure* ne serait-elle pas encore tout à fait Dada? Ou bien serait-elle dans son esprit de destruction trop acharnée jusqu'à la monotonie, en quelque sorte trop Dada ?

Quant à la recherche sur *La Première aventure*, il me paraît que les résultats des études les plus substantielles sur le théâtre de Tzara, par Henri Béhar (1979),<sup>144</sup> Michel Corvin (1971)<sup>145</sup> ou Katherine Papachristos (1999)<sup>146</sup> invitent à être employés afin de développer certaines problématiques que ces auteurs ont découvertes, en ciblant les questions suivantes :

-*Le genre*. Réparti parmi plusieurs personnages, le texte est formellement dramatique, mais contient des marques de théâtralité très minces: le dialogue, sauf un cas ponctuel à apparence de provocation, paraît en être absent; les didascalies manquent complètement. En revanche, la plupart des «répliques» se composent d'unités interprétables comme des vers, parfois rimés. La partie centrale enfin, la plus longue du texte, use en grande majorité de la prose.

Le caractère problématique du genre a été étudié surtout par Henri Béhar et Michel Corvin, et a été interprété comme une absence de théâtralité. Cependant, à ma connaissance, aucune étude ne s'est penchée sur la théâtralité dans son sens le plus large, dont la corporéité des personnages ou les adresses à l'interlocuteur. Le point n'a pas été fait non plus des propriétés dramatiques du texte.

-*La «destruction de la langue»*. Cette formulation, mise en place par Henri Béhar,<sup>147</sup> est devenu célèbre: afin de frapper le plus efficacement la société

143 Les deux ouvrages ont été publiés aux éditions Flammarion. C'est sur l'édition la plus récente, in *Dada est tatou. Tout est Dada*, que cette étude de *La Première aventure* se basera. Tout en dialoguant, là où cela conviendra, avec les *OC I* et leur appareil critique.

144 Béhar, Henri, «Tristan Tzara ou la spontanéité», *Le Théâtre dada et surréaliste*, op. cit., pp. 183-214.

145 Corvin, Michel, «Le théâtre Dada existe-t-il? Tzara et Ribemont-Dessaignes ou la problématique d'un théâtre dada», op. cit.

146 Papachristos, Katherine, *L'Inscription de l'oral et de l'écrit dans le théâtre de Tristan Tzara*, Montréal, Peter Lang, 1999.

147 Voir Béhar, Henri, op. cit., pp. 184, 186, 187. L'auteur se sert notamment des formulations suivantes (je souligne): «[Tzara] a toujours porté en lui ce feu destructeur du langage» (p. 186); «Si on

voire la civilisation contre laquelle Dada se révoltait, il fallait détruire son outil essentiel – la langue, instrument de la communication et de la logique. Ainsi, *La Première aventure* se voit interprétée comme un texte contenant certes un manifeste Dada entouré d'une pluralité de micro-sujets, mais malmenés voire anéantis par la « destruction de la langue ».

Je n'ai pas été confrontée, en revanche, à une étude qui interrogerait dans ce texte les court-circuits de signification de manière systématique ; que ce soit pour étudier ces cassures isotopiques seules, ou pour observer leur interaction avec un possible réseau de significations opérationnelles, voire pour proposer une lecture de ce texte.

-*L'oralité*. *La Première aventure* est bien connue pour la présence abondante et anarchique d'interjections et de mots à sonorités « exotiques », rappelant les langues africaines, et dont le sens est pour un lecteur européen (et non roumain) indécodable. Ces expressions se mêlent aux expressions à sens plein et les déstabilisent. La problématique a été traitée surtout par Katherine Papachristos ; son ouvrage ne s'intéresse néanmoins pas non plus à la question des isotopies.

Ces observations sur les particularités du texte de *La Première aventure* font immédiatement voir que l'absurde l'investit de manière décisive (comment d'ailleurs pourrait-il en être autrement pour un texte appartenant au mouvement dont le caractère subversif est notoire et qui plaçait la subversion au cœur de son programme ?). Et ce tant qu'il s'agisse de « la fable », que des structures discursives ou de la théâtralité. Les lignes suivantes s'efforceront de rechercher des réponses aux interrogations majeures évoquées précédemment : une possible lecture du texte, sa théâtralité et son potentiel dramatique. Celles-ci constituent une voie de recherche dont l'intérêt paraît se confirmer par l'expérience de spectateur qu'a confiée lors d'un colloque Henri Béhar, en affirmant que *La Première aventure* est en mesure de devenir un spectacle théâtral porteur, où le texte « tient ».<sup>148</sup> Cette efficacité serait-elle due uniquement à une mise en scène ingénieuse ?

### 3.2.2 Un texte – collage

À « destruction de la langue », le texte de *La Première aventure* est un gigantesque collage, celui-ci étant défini comme une « combinaison d'éléments séparés de toute nature et de toute logique dont l'unité se fait par juxtaposition progressive, remettant en cause la représentation classique de la réalité et provoquant des

---

détruit son mode de communication, l'individu se trouve non seulement isolé, mais ne peut même plus se comprendre soi-même [...]» (p. 187). A partir de ces propositions, j'ai créé la formulation nominale dont je me sers dans le texte principal.

148 Impression confiée à l'auditoire du colloque de l'UQÀM, « Imaginer l'avant-garde aujourd'hui », le 7 juin 2010.

rencontres insolites». <sup>149</sup> Ainsi, ce texte consiste, dans la macrostructure aussi bien que dans les microstructures, en une hétérogénéité de « matériau » très visible, voire agressive : composition au sens général et particulier, dont genres, réseaux thématiques et contextes d'association, style, acceptabilité d'éléments lexicaux, syntaxiques et logiques, ponctuation, graphie, prosodie. Ces plans, constamment, s'interpénètrent et renforcent réciproquement leurs effets.

L'hétérogénéité crée un effet de rupture, de choc, qui engendre une incertitude d'interprétation et met en cause l'existence d'isotopies. Un cas particulier de cette hétérogénéité est, sur le plan discursif, l'alternance de passages à motivation décodable et de ceux que j'appellerai *attaques de motivation* : des structures qui ne respectent pas les lois du discours au point d'apparaître comme des court-circuits isotopiques. Les attaques de motivation sont donc le moyen discursif le plus violent : celui qui orchestre avant tout la « destruction de la langue » béharienne.

Vu le rôle essentiel des attaques de motivation pour la lisibilité du texte, ce sont ces structures que j'examinerai d'abord, en me penchant sur leur groupe le plus nombreux. Ensuite, je m'interrogerai sur les autres aspects du collage textuel. Dont les réseaux thématiques, les genres – ce qui m'amènera à m'intéresser aux possibles formes du dialogue – et la composition (du point de vue des significations et de l'impact dramatique). Enfin, j'aborderai la question des personnages. L'étude des genres, de la dramaticité et des personnages permettront tout naturellement de mesurer le potentiel scénique du texte.

### 3.2.2.1 Structures discursives : attaques de motivation

Les attaques de motivation consistent en des impertinences syntaxiques, logiques, lexicales, et en des structures à apparence de textes automatiques. Le groupe le plus nombreux, qui se présente de manière la plus agressive, sont les impertinences lexicales, auxquelles je consacrerai les lignes suivantes. <sup>150</sup>

149 Voir Rodari, Florian, *Le Collage. Papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés*, Genève, Skira, 1988.

150 Pour l'analyse des impertinences syntaxiques, logiques, et des structures à apparence de textes automatiques, se reporter à ma thèse, *L'absurde dans le théâtre français Dada et présurréaliste*, dirigée par Petr Kyloušek et Didier Plassard, Brno – Montpellier 2014, pp. 91–99.

3.2.2.1.1 Impertinences lexicales

*Cases vides*<sup>151</sup>

Les cases vides sont les expressions qui sont pour un lecteur français indéchiffrables et produisent une cassure isotopique immédiate. Ces court-circuits sont fort expressifs, ce qui est dû en une mesure importante aux propriétés rythmiques et sonores des cases vides. En effet, leurs propriétés prosodiques les opposent au lexique français, en leur attribuant un caractère de matérialité rudimentaire et un rythme quasi sensuel. Les cases vides font aisément penser aux langues africaines ; en tout cas elles ont l'allure d'un lexique exotiquement dépayasant :

Mataoi Lounda Ngami (p. 29)

Tombo Matapo (p. 30)

Farafamgama Soco Bgäi Affahou (p. 29)

Dschilolo Mgabati Bäilunda (p. 29)<sup>152</sup>

Comme on le voit, les cases vides s'organisent en chaînes, ce qui renforce leur effet, à la fois de tension, due à leur opacité, et de détente, en raison de leur expressivité prosodique. Dans le texte, elles créent tantôt des vers indépendants,

---

151 Ce concept m'a été suggéré par l'étude de Michaël Riffaterre « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, 3, 1969, pp. 46–60. M. Riffaterre se sert du terme « case » d'abord en présentant la spécificité de la métaphore filée standard : le fait que plusieurs métaphores sont dérivées d'une métaphore principale (p. 48), et en précisant que « case » est un terme employé par la linguistique anglo-saxonne : « (angl. slot) : position qu'un mot ou un groupe de mots occupe dans un contexte ou dans une structure » (p. 48, note 10). Il s'en sert une deuxième fois en abordant la problématique de la métaphore filée surréaliste et en comparant son arbitraire à la poésie du « nonsense » : « comme Jabberwocky où les cases réservées aux mots pleins sont occupées par des formes dépourvues de sens » (p. 51).

152 On voit donc que l'effet de « matérialité rudimentaire » et de dépaysement prosodique que ces expressions créent découle d'abord de l'abondance de consonnes à propriétés sonores renforcées : sonores (b, g, d), nasales (m, n) et liquides (r, l), qui souvent font croître l'effet de super-sonorité en se combinant (ng, mg, bg). Ensuite, au début des mots ou des syllabes se placent fréquemment des bilabiales (b, m, p). À l'instar des sonores, elles savent renforcer leur effet en se combinant (mb). Enfin, la distribution de voyelles au sein des mots témoigne souvent de la réduction vocalique à la fin des mots, où apparaissent donc fréquemment les voyelles les plus fermées (i, ou). La conséquence de cette dernière propriété est que l'accent se place naturellement sur la première syllabe.

Ce sont aussi certains éléments du lexique français qui produisent le même effet (qui est souvent atteint par la répétition). Par exemple : « et nous sommes devenus des réverbères / et puis ils s'en allèrent ».

tantôt – ce qui est bien plus déroutant – elles pénètrent à l'intérieur d'un vers en y brisant la continuité isotopique. Par exemple :

Mataoi Lunda Ngami avec l'empressement [...] (p. 29)

La dilatation des volcans Soco Bgäi Affahou (p. 32)

Il est à noter que ces cases, bien que « vides », créent une suggestive signification connotée – l'énigme. Cette signification découle de manière importante de leurs propriétés prosodiques, dont l'effet de « matérialité rudimentaire » peut faire penser aux formules magiques. En fonction du contexte, la signification d'énigme, et avec elle l'effet de dramaticité et un climat de mystère, sont plus ou moins intenses. Voici un exemple de l'énigme à une intensité élevée, à apparence d'incantation :

Tombo Matapo les vice-rois de nuits  
ils ont perdu les bras Moucangama  
ils ont perdu les bras Manangara (p. 30)

Enfin, il convient de remarquer que les cases vides, par leur confrontation aux éléments lexicaux dont les propriétés prosodiques sont habituelles du français, mettent en place une pluralité prosodique qui fait du texte un matériau auditivement, et partant théâtralement intéressant. Ce qui est pour un texte à apparence si peu scéniquement porteuse une donne de taille.

### *Interjections et jeux écholaliques*

Les interjections, par leur forme et leurs propriétés prosodiques, fortement expressives, ainsi que par leur absence de sens dénoté, sont proches des cases vides. La parenté avec les cases vides est d'autant plus forte que les chaînes d'interjections contiennent souvent des éléments à formes audacieusement insolites. Ceux-ci sont interprétables, certes, comme des cases vides. Mais vu leur brièveté, leur fréquente répétition au sein d'une chaîne, parallèle des interjections standard (une variante de cette répétition consiste dans un prolongement spectaculaire d'une seule voyelle), ainsi que le fait que ces structures sont pour la plupart entourées d'interjections habituelles, elles apparaissent davantage comme des interjections aussi, inédites. Ces interjections « alternatives » renforcent l'effet du dépaysement prosodique et l'intérêt auditif entraîné par les interjections et les cases vides tout court.<sup>153</sup>

---

153 Théoriquement, les interjections alternatives pourraient posséder un effet d'énigme, à l'instar des cases vides. Or leur apparence d'interjections, doublée du voisinage des interjections standard qui transmettent à ces structures leur symbolisme, battent l'effet d'énigme en retraite.

Voici quelques exemples des interjections de *La Première aventure* – d’abord les formes standard, puis alternatives :

- a) taratatatatatatata (p. 36)
- b) Hohohohihihioho Bang Bang (p. 34)
- c) zdranga zdranga zdranga zdranga / di di di di di di di / zoumbaï zoumbaï zoumbaï zoumbaï / dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi (p. 31)<sup>154</sup>
- d) dzin aha dzin aha bobobo Tyao oahii hii hii / hébooum / iéha iého (p. 30)
- e) Iuuuuuuuupht (p. 33)

On le voit : la présence des interjections est dans le texte fort visible car leurs chaînes s’étalent souvent sur un vers entier ou davantage. Et surtout, les interjections sont dans *La Première aventure* surabondantes. Leur nombre dépasse de loin les occurrences habituelles, ce qui engendre l’effet d’anarchie.

Les interjections ont, malgré leurs formes souvent fantaisistes, des significations pour la plupart immédiatement perceptibles. Il s’agit surtout de la gaieté en coloris divers et intenses, suggérant souvent l’enfance, ou d’une détente libératrice : gaieté enfantine (l’exemple *a* ci-dessus), quasi « dansante » (*c*) ; joie bruyante (*b*), joie débridée (*d*). Rares sont les occurrences d’une autre signification (*e* semble suggérer un mouvement spectaculaire).

Lorsque les longues chaînes d’interjections succèdent aux structures isotopiques ou bien quand elles s’introduisent à leur intérieur, la continuité isotopique de ces structures, comme dans le cas des cases vides, s’en voit mise en cause. Hormis cela, les significations des interjections se greffent sur celles des éléments isotopiques, d’où pour la plupart un effet d’attaque. L’effet concret de l’attaque varie en fonction des significations mises en œuvre ; ainsi, il peut s’agir d’une bruyante joie provocatrice (l’exemple *a* ci-dessous), de même que d’une succession de syllabes à apparence innocemment enfantine, orchestrant cependant une ironie effaçable (*b*). En outre, l’interférence des interjections avec un passage isotopique peut à la seule lecture avoir une valeur ambiguë, indécidable – ou bien attaque, sous une forme qualifiable d’humour noir<sup>155</sup>, ou bien gai rejet de tout sérieux (*c*, *d*). Voici les exemples :

---

154 Le phonétisme des interjections les rapproche de mots « exotiques ». Parallèlement aux cases vides, la plupart des consonnes ou des groupes consonantiques sont sonores (dzin, Hohoho, Bang). Hormis cela, les voyelles sont ici souvent diphtonguées, allitérés ou prolongées (notamment dans oahii hii hii héboum iéha iého, Iuuuuuuuupht), ce qui marque aussi une importante différence par rapport au lexique français standard. La longueur des interjections est d’une ou de deux syllabes, ce qui donne la possibilité de lectures rythmiques variées, mais toujours fort opposées au rythme du français. C’est que plutôt que de s’organiser en groupes de souffle, la plupart des interjections maintiennent leurs accents (ce fait est dû entre autres à ce qu’aucune liaison n’est possible).

155 Pendant l’aventure Dada, Tzara se révèle maître d’aphorismes incisifs (dont, dans les citations qui suivent, surtout l’exemple *c*) qui semblent tout à fait en mesure de lui assurer une place dans *L’Antho-*

- a) Nous sommes directeurs de cirque, et sifflons parmi les couvents prostitutions  
théâtres réalités sentiments restaurants Hohohohihihioho Bang Bang (p. 34)
- b) l'idéaliste a tant regardé le soleil que son visage  
s'aplatissa  
taratatatatata (p. 35-36)
- c) il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les chiens  
dzin aha dzin aha bobobo Tyao oahii hii hii héboum / iéha iého (p. 30)
- d) un grand oiseau en vie  
ty a o ty a o ty a o  
et quatre beaux fusils  
zdranga zdranga zdranga zdranga  
di di di di di di di  
zoumbaï zoumbaï zoumbaï zoumbaï  
dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi (p. 31)

On voit donc que l'effet d'une interjection peut relayer celui du passage isotopique (*a* – provocation, *b* – ironie), tout comme s'y opposer (*c* et *d*, si considérés comme représentant le rejet de tout sérieux). Est aussi à noter que les structures isotopiques interférant avec les interjections, dans les deux derniers exemples, dénoncent une situation particulièrement grave: l'absence, chez l'humanité, des aspects véritablement humains (*c*), le contraste vie – menace de la mort, interprétable comme une allusion à la Grande Guerre (*d*). Ces significations attribuées aux interjections les accompagnant, on l'a vu, un rôle bien autre que d'un amusement gratuit: celui de mise en valeur d'une situation négative à malaise, ou de libération par rapport à ce malaise. Ajoutons que lorsqu'une des gaies chaînes d'interjections est interprétée comme soulignant une signification à malaise, elle entraîne un effet combiné, qualifiable de détente – tension.

Enfin, est à noter que les significations issues de l'interférence interjection / passage isotopique font découvrir plusieurs noyaux interprétables comme s'engageant dans un réseau isotopique homogène: l'état d'esprit dont naît Dada (exemples *b-d* ci-dessus) ou une partie de son programme (*a*).

---

*logie de l'humour noir* de Breton. À ces nombreux tours de force appartient, en outre, un autre des vers initiaux de *La Première aventure*, « Immense pense pense pense et pense pense », et globalement des observations paradoxales – à apparence absurde, mais justes et tranchantes (« Dada est un microbe vierge »), tout comme des « vérités » à contenu mystificateur, dénonçant la bêtise humaine, celle du comportement mondain et les limites de la parole, (« Dada est contre la vie chère », « je me trouve très sympathique », etc.). Pourtant, le nom de Tzara est de *L'Anthologie* bretonienne absent, sans doute en raison des relations des deux hommes, vite devenues tendues.

Les jeux écholiques, légèrement moins nombreux que les interjections, en sont proches par leur forme, par leur signification immédiate de franche gaieté ainsi que, dans la plupart des cas, par leur effet de dérision ou de libération par rapport au sérieux. Hormis celui-ci, ils en engagent d'autres qui méritent d'être connus, d'autant plus qu'ils apparaissent par rapport aux interjections de manière renforcée. Cette position de force provient d'abord du fait que la composition et la décomposition écholiques créent un matériau prosodique en défaisant des structures sémantiques et font donc surgir plus directement une interrogation sur le sens. Ensuite, de l'emploi de ces structures dans le rôle du chant et / ou dans un débit en chœur, ce qui les dote d'un intérêt auditif indéniable. Ainsi, dans un cas, l'exposé d'une « vérité générale » s'en prenant gaiement au bourgeois fait à la fin intervenir, écholiquement, directement le personnage-émetteur, en se transformant en un bref monologue chanté<sup>156</sup>.

Est à noter un autre cas de l'écholalie à intérêt auditif renforcé, qui, mis à part son effet du gai rejet du sérieux, paraît attribuer à ce rejet la valeur de la réalisation d'un programme artistique, telle une « démonstration pratique » :

il est mort en disant que la farce est un élément po-  
étique, comme la douleur- par exemple  
puis ils chantèrent  
Mr. CRICRI                                      crocrocrocrocrocrodril  
LA FEMME ENCEINTE                      crocrocrocrocrocrocrodril  
PIPI    crocrocrocrocrocrocrocrodril  
Mr. ANTIPYRINE                              crocrocrocrocrocrocrocrocrodril (p. 31)

En somme, les interjections et l'écholalie possèdent systématiquement une intensité perlocutoire intense, comparable par sa force à celle des cases vides. Or leur effet concret diffère considérablement de l'énigme caractéristique de celles-ci : en raison de leur mélange plus direct d'éléments prosodiques et sémantiques, ainsi que de la fréquente présence, hormis le matériau « exotique » connu des cases vides, de la parole enfantine. À noter est la diversité des formes de joie qui ainsi naissent – sachant occuper le pôle de la négativité (détente-tension : humour noir) ainsi que, son opposé (gai abandon de la négativité), tout comme des formes intermédiaires (provocation, comique de caractère). Ces effets, doublés d'une pluralité de significations concrètes issues de l'interférence avec des passages isotopiques, paraissent assurer au texte un intérêt dramatique indéniable. Les significations paraissent brasser d'une part les motifs historiques et sociaux qui ont engendré Dada ; de l'autre, le programme Dada, par rapport à un public (voire à la société), tout comme à une esthétique.

156 « oiseaux enceints qui font caca sur le bourgeois / le caca est toujours un enfant / l'enfant est toujours une oie / le caca est toujours un chameau / l'enfant est toujours une oie / et nous chantons / oi » (p. 32)

De manière plus générale, la diversité des propriétés et effets des impertinences lexicales étudiées jusqu'ici, doublée d'une pluralité de significations concrètes dont elles participent, paraît assurer au texte un intérêt dramatique et auditif indéniable.

*Cases pleines à cassure isotopique*

Il s'agit d'expressions à sens sémantique, emprunts aux champs spécifiques voire spécialisés, insérés au sein des vers : chiffres, termes et formules de géométrie, de chimie et de biologie. Ce sont des mots et des formules comme « fièvre puerpérale », « sangsue », « staphylin », « H<sub>2</sub>O ». Parfois il s'agit de formules et de termes inexistantes, mystificateurs. C'est le cas de deux des trois formules chimiques présentes dans le texte : SO<sub>2</sub>H<sub>4</sub> ; Ca<sub>2</sub>O<sub>4</sub>SPh Voici quelques exemples de structures à cases pleines :

la fièvre puerpérale dentelles et SO<sub>2</sub>H<sub>4</sub> (p. 30)

gonflent les coussins des oiseaux Ca<sub>2</sub>O<sub>4</sub>SPh (p. 32)

les robes 7 des anges (p. 32)

107 quand la nuit vint très tranquillement [...] (p. 32)<sup>157</sup>

De nombreuses cases pleines donc, similairement aux cases vides, consistent en des matériaux très spécifiques, dont la plupart entraîne à ce titre une cassure isotopique immédiate et particulièrement agressive. Tel est le cas des formules scientifiques et des chiffres. Dans les cases pleines restantes, représentées non par des formules mais par des *mots* (termes de biologie et de médecine) – qui donnent le plus l'illusion d'une possibilité d'intersection sémique – le constat du court-circuit isotopique se présente parfois après une importante phase d'incertitude d'interprétation, à laquelle le contexte peut attribuer le caractère d'énigme. En voici un exemple :

pénètre le désert  
creuse le chemin dans le sable gluant  
écoute la vibration

---

<sup>157</sup> On voit que les chiffres, qui semblent pouvoir le plus facilement s'intégrer au sein d'une chaîne verbale, bien qu'isotopiques, apparaissent à des positions anarchiques qui leur attribuent la fonction d'impertinences lexicales. Ainsi, un chiffre, par exemple, interrompt le développement d'un syntagme nominal, ou bien il accompagne un référent dont il n'est pas possible d'envisager une pluralité d'exemplaires. Ou encore – ce qui est une des violations les plus brutales du texte – un chiffre remplace la proposition principale d'une phrase complexe.

**la sangsue et le staphylin**<sup>158</sup>

Mataoi Lunda Ngami avec l'empressement d'un  
enfant qui se tue (p. 29)<sup>159</sup>

L'incertitude d'interprétation et l'impression d'un chaos interprétatif sont aussi l'effet qui survient suite au constat des dystopies : que veulent dire ces passages ? Veulent-ils dire quelque chose ? Ces effets peuvent avoir une forme plus aiguë encore, et ce la connotation d'une faillite de la logique voire d'un conflit. C'est que les cases pleines non seulement ne possèdent pas l'apparence d'une altérité alternative et disposent, à la différence des cases vides et de nombreuses interjections, d'un sens immédiat. Plus encore, provenant des champs de la science, les éléments appartenant aux cases pleines sont intuitivement perçus comme garants d'ordre, de clarté – valeurs que, cependant, ils malmènent royalement.

Les cases pleines peuvent aussi héberger des qualités prosodiques. Ces cas ne sont pas systématiques comme dans les cases vides, mais ponctuels (par exemple les formules scientifiques en font abstraction). Pour la plupart, les qualités prosodiques des cases pleines sont discrètes : ces cases ne créent pas un dépaysement à elles seules. Cependant, elles produisent, dans les vers où elles se retrouvent, des mises en valeur des possibilités prosodiques (rythme ou allitération), sachant entraîner des connotations perlocutoirement porteuses, à effet de dramatisation ainsi que de dédramatisation, d'un agréable dépaysement :

écoute la vibration

la sangsue et le staphylin (p. 29)

allitérations connotant menace : dramatisation

En arc en ciel cendre 4 [quatre] (p. 32) rythme et allitérations dépayés<sup>160</sup> : dédramatisation

Parallèlement aux autres impertinences lexicales, les cases pleines sont à même d'orchestrer, en interférant avec les structures isotopiques ou simplement avec d'autres éléments lexicaux, des isotopies au niveau des connotations. Vu les possibles significations des cases pleines seules – chaos, conflit, faillite de la logique

---

158 À compter de cet exemple, j'effectuerai dans la plupart des citations des soulignements. Pour ces soulignements, je me servirai toujours de caractères gras, voire de l'alternance gras / italique (que j'élargirai ponctuellement par l'emploi d'italiques gras).

159 À cette signification d'énigme contribue le potentiel suggestif des cases vides, qui succèdent immédiatement aux cases pleines.

160 Les lectures rythmiques de ce vers qui me semblent les plus naturelles sont deux. Toutes les deux sont rythmiquement intéressantes :

– « En arc en / ciel / cendre / quatre » (la deuxième moitié du vers fait apparaître un schéma prosodique parallèle)

– « En arc en / ciel / cendre / quat' » (symétrie rythmique entre le deuxième et le quatrième segment).

– il s’agit de connotations perlocutoirement puissantes, d’une négativité capable de provoquer un malaise. Deux exemples suivent.

#### A. Interférence avec une structure isotopique

Une case pleine dénotant une formule géométrique participe d’une séquence qui est, malgré la présence de d’autres attaques de motivation encore (cases vides), interprétable comme isotopique – comme l’allégorie de la destruction de la civilisation, à apparence d’une fatalité monstrueuse:<sup>161</sup>

Tombo Matapo les vice-rois de nuits  
ils ont perdu les bras Moucangama  
ils ont perdu les bras Manangara  
ils ont perdu les bras **polygone irrégulier**  
à Matzacas la coccinelle est plus grosse que l’hémi-  
sphère cérébral (p. 30)

Ainsi, un des orgueils du monde de la Belle-Époque, la science, ne s’engage pas ici à sauver la civilisation, mais est témoin de sa perte.

Pour ce qui est du « matériau » de cette séquence, est à noter la combinaison de la case pleine avec les cases vides qui la précèdent, à effet d’incantation énigmatique,<sup>162</sup> et globalement le style des trois premiers vers qui paraît être celui des sociétés traditionnelles. Ces éléments, rejetant la logique discursive, nourrissent la signification de la faillite de la science. Et partant, celle de l’impuissance d’un monde plaçant cette logique et la science comme ses acquis et instruments essentiels, tels les garants du progrès et du bien-être, sinon du bonheur.

#### B. Interférence avec une chaîne nominale à signification incertaine

Dans une succession d’éléments nominaux (2 vers), les cases pleines représentées par des chiffres cassent à trois reprises la possibilité d’isotopies immédiates et entraînent un chaos interprétatif. Ce désordre met cependant intensément en valeur les connotations des éléments de la chaîne nominale: d’une part une pureté céleste, de l’autre, souffrance et mort. Ainsi, les vers discontinus proposent une si-

---

161 Cette interprétation est due notamment à l’emplacement de la case pleine, identique à celui des cases vides qui la précèdent. Ainsi, les cases vides transmettent, par parallélisme, leur suggestif effet d’incantation à la case pleine.

162 L’emplacement de la case pleine est identique à celui des cases vides qui la précèdent. Ainsi, les cases vides transmettent, par parallélisme, leur suggestif effet d’incantation à la case pleine.

gnification au niveau de la structure profonde<sup>163</sup> – l'éternel conflit des aspirations de l'homme (pureté « céleste ») et de son existence terrestre (souffrance, mort) :

aux robes **16** blessés les robes **7** des anges  
en arc-en-ciel cendre **4** (p. 32)

On le sait, le conflit des aspirations pures et d'une existence terrestre « sale » est un lieu commun souvent répété. Or ici, ces significations apparaissent avec une force perlocutoire élevée. Ce n'est pas seulement le contexte du chaos interprétatif qui, insolite, « nettoie » le potentiel perlocutoire des connotations ; ce contexte se voit aidé également du dépaysement prosodique<sup>164</sup>, à rythme et sonorités dépayés. Ainsi, les connotations apparaissent avec une intensité hors du commun.

En somme, les cases pleines élargissent encore davantage la diversité du matériau stylistique de *La Première aventure*, ainsi que l'éventail des significations et des effets engendrés par les impertinences lexicales : en sachant apporter sur le plan prosodique des effets tant de plaisir que de menace, tandis que les significations peuvent être celles d'une situation négative bouleversante. Ces significations et ces effets, comme dans le cas des interjections, peuvent se relayer tout comme s'opposer. Parallèlement aux interjections encore, certaines significations concrètes des structures à cases pleines, comme celle de la chute de la civilisation, sont lisibles comme contenant des motifs essentiels qui ont fait naître Dada.

### 3.2.2.1.2 Bilan

Se consacrant aux impertinences lexicales, un groupe particulièrement agressif des attaques de motivation de *La Première aventure*, les lignes précédentes ont fait apparaître que ces impertinences – cases vides, cases pleines, interjections et structures écholaliques anarchisantes – sont un jeu virtuose des possibilités du mot et de la chaîne verbale, exploitant tant leur côté « matière » que leur sémantisme, et usant de stratégies visant l'intellect tout comme de celles créant une suggestivité intuitive.

Malgré les court-circuits isotopiques immédiats, ces impertinences savent produire des connotations opérationnelles au niveau de la structure profonde, et ce de trois types : *énigme*, *joie* et *conflit*. Ces significations, à tonalités opposées et complémentaires, sont en elles-mêmes perlocutoirement puissantes. Potentiel qui sait considérablement s'accroître d'abord par l'emploi d'effets prosodiques : le

---

163 Le concept de la *structure profonde*, issu de la grammaire générative, est fréquemment employé dans l'analyse de théâtre par exemple par Patrice Pavis, au sens d'une acceptabilité au-delà d'une signification immédiate. Voir, entre autres, Pavis, Patrice, *Le Théâtre contemporain. Analyse de textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Armand Colin, 2004.

164 Ajoutons que c'est non seulement le deuxième vers qui possède des qualités prosodiques expressives auxquelles je me suis penchée ci-dessus, mais aussi le premier (allitération des consonnes s, r, z).

« dépaysement prosodique » surtout, qui met en place un rythme et des sonorités « exotiques » et entraînants, pouvant aller au-delà de la connotation d'énigme, et être interprétables comme le rejet de tout sérieux et une libération par rapport au moindre intellectualisme (et à la moindre recherche de sens). Ou encore, munir la connotation de joie de plusieurs climats à part entière : comique féroce efficace, joie bruyante, agressive ou humour noir.

Ensuite, la force perlocutoire des connotations mises en place augmente royalement lors de leur interférence avec les passages isotopiques. Ainsi naissent, malgré une forte diversité contextuelle, des significations lisibles comme formant un réseau, dans lequel se distinguent deux thématiques essentielles : d'une part les expériences et l'état d'esprit qui ont fait naître Dada, de l'autre, le programme Dada. Ces thématiques mettent en scène plusieurs images existentielles : de la guerre, d'une destruction apocalyptique de la civilisation où la science apparaît comme un témoin impuissant, ou de l'éternel conflit entre la pureté des aspirations de l'homme et la réalité crue de son être-là. Mais également, l'inauthenticité de la société dont le bourgeois et « l'idéaliste », la « farce » en tant que partie intégrante de l'art et le monde appréhendé comme un cirque dont les représentants de Dada se veulent les maîtres.

Ainsi, au niveau de la structure profonde, le texte se montre comme bien plus isotopique qu'on n'aurait tendance à estimer a priori. Il est aussi à souligner que même les isotopies opérationnelles observables au niveau de la surface sont d'une taille non négligeable. Ces passages savent former des micro-fables ou scénarios de plusieurs vers (ou lignes, dans la partie en prose), dont l'efficacité dramatique se voit doublée de l'intervention de procédés théâtraux comme un monologue chanté ou le chant en chœur, invitant à des prolongements scéniques.

Enfin, la force perlocutoire s'intensifie lorsque les tonalités se superposent brusquement, ou avec l'emploi de stratégies stylistiques rejetant la logique discursive (style rappelant les sociétés traditionnelles ou celui des comptines enfantines).

En somme, le contexte de surface de *La Première aventure*, à proprement parler inédit, fait apparaître les significations mises en place, en raison de son altérité, systématiquement avec une force perlocutoire élevée. Et ce jusqu'à entraîner un « recyclage » du lieu commun, en le faisant intervenir avec sa force initiale, hors du commun. Ainsi, les images à malaise, qui sinon risqueraient l'ennui du lieu commun, sont particulièrement troublantes, les significations ironiques gagnent en force d'incision et les éléments du programme Dada non seulement « épatent », mais s'imposent à l'attention.

On voit donc que le texte, bien qu'usant de stratégies par excellence Dada, possède un intérêt isotopique, doublé d'un potentiel compositionnel, auditif et dramatique, pouvant se voir aisément prolongé par un jeu scénique. Ces caractéristiques donc, le présentent comme tout à fait convenable pour une mise en scène, en voix ou en performance.

Certes, il est possible d'objecter que les lectures de certains passages proposées par l'analyse sont dans une certaine mesure virtuelles, ou que plusieurs étapes lors du décodage des structures à attaques de motivation peuvent ne pas concerner tout lecteur / spectateur, car conditionnées par un effort d'interprétation prolongé. Effort dont le lecteur, et encore moins le spectateur, happé par le déroulement du texte dans le temps, peut ne pas être susceptible. Or rappelons qu'œuvrer de sorte que des phénomènes virtuels deviennent matériellement observables est un objectif majeur de la mise en scène, laquelle dispose à ce titre de tout un attirail d'instruments: comme les moyens prosodiques, le jeu de l'acteur et les effets scéniques. Ainsi, bien qu'un spectateur potentiel de *La Première aventure* ne puisse sans doute pas produire, lors de sa « consommation » du texte, une analyse approfondie, ce texte dispose de propriétés telles que si allié à une mise en scène attentive, il est à même de procurer de manière intuitive la richesse de significations et de tonalités que la présente analyse a signalées.

### 3.2.2.2 Structures discursives: ruptures thématiques et ouverture contextuelle

Hormis les attaques de motivation, les autres éléments du collage textuel concernent la ponctuation, la graphie, la grammaticalité des structures lexicales, les thèmes, les contextes d'association et les genres. Ces structures ont été entrevues dans de nombreux segments à impertinences lexicales. J'interrogerai à présent les groupes à effet le plus déstabilisateur – les ruptures thématiques et la pluralité contextuelle.<sup>165</sup>

Ces deux types de structures, se partageant à proportion quasi égale la majorité du texte,<sup>166</sup> frôlent souvent la cassure isotopique. Le caractère aigu de la déstabilisation qu'ils entraînent est dû d'une part au nombre élevé des champs lexicaux présents dans le texte et à leurs changements rapides; de l'autre, à une quasi-absence de rapports explicites et à l'ouverture de signification des structures thématiques. Ce sont des caractéristiques radicales, au point que la pluralité contextuelle et les ruptures thématiques peuvent se confondre réciproquement, et davantage,

---

165 Pour l'analyse de la ponctuation, de la graphie et du style dans *La Première aventure*, se reporter à ma thèse, *op. cit.*, pp. 108-110.

166 Dans la partie poétique, les ruptures thématiques et la pluralité contextuelle n'occupent pas le même nombre de segments (la pluralité contextuelle comprend à peu près le double de ceux investis de ruptures thématiques), mais concernent plus ou moins le même nombre de vers. La partie prosaïque consiste d'une pluralité contextuelle, mais pluralité radicale, qui paraît frôler la rupture thématique (en outre puisqu'un texte en prose est plus sensible aux changements de contextes qu'un texte poétique). Les ruptures thématiques et la pluralité contextuelle sont absents dans 12 courts segments des 25 segments poétiques au total; vu du nombre des vers, cette absence couvre approximativement un tiers de la partie poétique.

se confondre aussi avec certaines attaques de motivation (cases pleines, ou éventuellement certaines impertinences logiques<sup>167</sup>).

### 3.2.2.2.1 Ruptures thématiques

Les ruptures thématiques découlent d'un changement brusque de thèmes souvent contraires. Dans la majorité des cas, la rupture, malgré le fait de procurer d'abord une importante déstabilisation, fait surgir entre les structures thématiques concernées des rapports réciproques.<sup>168</sup> Elle remplace donc, sous une forme ouverte, l'expression explicite de rapports logiques, laquelle le texte quasiment méconnaît.

Les rapports que les ruptures thématiques suggèrent sont souvent ceux de l'opposition. Or, dans le segment le plus long du texte, le rapport surgi semble chronologique ; ou, davantage encore, de cause / effet :

regarde les fenêtres qui s'enroulent comme des girafes  
 tournent se multiplient hexagones grimpent tortues  
 la lune se gonfle marsupial et devient chien  
 l'ara et le cacatoès admirent le chien  
 un lys vient d'éclorre dans le trou de son cul.

[...]

le prêtre photographe a accouché trois enfants striés  
 pareils aux violons sur la colline poussent des pantalons  
 un histrion de feuilles lunaires se balance dans mon armoire  
 –ma belle enfant aux seins de verre aux bras parallèles de cendre, racommode-moi l'estomac il faut

vendre la poupée

un mauvais garçon est mort quelque part  
 et nous laissons les cerveaux continuer  
 la souris court en diagonale sur le ciel  
 la moutarde coule d'un cerveau presque écrasé  
 nous sommes devenus des réverbères

[...] (p. 36)

167 Il s'agit de l'incompatibilité logique et de la mystification. Pour leur analyse dans *La Première aventure*, se reporter à ma thèse, *op. cit.*, pp. 92-93.

168 Ponctuellement, il peut s'agir de la seule déstabilisation, lorsque les deux parties thématiques se voient séparées par une chaîne d'attaques de motivation. Par exemple : «les chansons des saltimbanques se réunissent familièrement avant le / départ / l'acrobate cachait un crachat dans le ventre / rendre prendre entre rendre rendre prendre prendre endran drandre / là où oiseau nuit 1000 chante sur le grillage / où oiseau nuit chante avec l'archange [...]» (p. 33).

Ce segment consiste de trois parties thématiques. D'abord, une séquence à contenu apocalyptique; ensuite, trois vers qui développent la prière d'un « raccommodement ». L'acte désiré connote certes la sexualité, mais paraît être avant tout une prière de sauvetage. Enfin, la dernière partie du segment est interprétable comme une synthèse de cette « triade »: rien n'a changé, le bas se trouve toujours en haut, l'instrument suprême de l'intelligence est détruit, nous sommes atteints d'une paralysie fatale, qui fait de nous moins des êtres humains que des objets.

Apocalypse, prière de sauvetage, résignation finale, voici des sujets dans lesquels c'est une négativité par excellence qui l'emporte. Celle-ci, on s'en souvient, représente un des réseaux thématiques découverts dans les passages contenant les attaques de motivation. À présent, il est possible de prolonger: le réseau thématique d'une situation négative fatale concerne également des passages entièrement isotopiques.

Ajoutons enfin que la mise en œuvre des rapports logiques sous forme de ruptures thématiques évacue le moindre semblant de didactisme, ce qui se révèle perlocutoirement fort efficace.<sup>169</sup>

#### *Hétérogénéité thématique extrême*

J'appellerai hétérogénéité thématique extrême la suite de ruptures thématiques qui est la plus serrée – au point d'entraîner une incertitude concernant le nombre de ses parties thématiques et les limites de chacune d'entre elles.

Cette hétérogénéité survient dans un des segments les plus longs du texte, qui juxtapose un nombre élevé de micro-parties (8 ou 9, de 2 – 4 vers), et ce sans aucun espace de « battement » qui marquerait la fin d'une partie et le début de la suivante. Ces parties sont thématiquement ouvertes, parfois inachevées ou clairement incomplètes; ainsi, le contenu seul ne marque la limite entre elles que de façon malaisée. À ce titre, établir si une succession de plusieurs vers représente un thème à part ou si elle appartient au thème lancé précédemment est de prime abord pratiquement impossible. La déstabilisation ainsi produite est accentuée par plusieurs occurrences de l'incomplétion syntaxique<sup>170</sup>. Il s'agit du segment qui suit:

si l'on peut demander à une vieille dame  
l'adresse d'un bordel

---

169 La structure observée se sert de situations d'ordre quasiment de lieux communs. C'est justement le caractère « incertain » de la signification provoqué par la juxtaposition des structures thématiques qui, similairement à ce que j'ai observé plus haut pour les passages à attaques de motivation, « recycle » et fait rayonner leur potentiel perlocutoire.

170 L'incomplétion syntaxique consiste, dans une phrase, dans l'absence du développement annoncé par un connecteur logique – un développement non seulement attendu, mais vu la structure syntaxique, obligatoire.

oi oi oi oi oiseau  
 qui chantes sur la bosse du chameau  
 les éléphants verts de ta sensibilité  
 tremblent chacun sur un poteau télégraphique  
 les quatre pieds cloués ensemble  
 il a tant regardé le soleil que son visage s'aplatissa  
 oua aah oua aah oua aah  
 Mr. le poète avait un nouveau chapeau  
 qui était si beau si beau si beau  
 il ressemblait à une auréole sainte  
 car vraiment Mr. le poète était archange  
 cet oiseau est venu blanc et fiévreux comme  
 de quels régiments vient la pendule? de cette musique humide comme  
 Mr. CRICRI reçoit la visite de sa fiancée à l'hôpital  
 dans le cimetière israélite les tombes montent comme  
 des serpents  
 la femme construite en ballons de plus en plus petits  
 commença à crier comme une catastrophe  
 ouii  
 L'idéaliste a tant regardé le soleil que son visage s'aplatissa  
 taratatatatatatata (p. 35)

Ce segment déstabilisateur juxtapose voire fait s'interpénétrer non seulement différentes parties thématiques, mais aussi plusieurs tonalités. D'une part, celle de la détente: celle-ci se présente d'abord comme une joie dansante et bruyante, puis elle va d'un propos outrancier, raillant la bienséance élémentaire, à travers un comique à allure enfantine, tirant le nez à «Mr. le poète» et «l'idéaliste», jusqu'à l'image caricaturale de la peur et la dégradation («la femme construite en ballons de plus en plus petits...»). D'autre part, la tonalité d'un sérieux abattant sinon tragique, intense surtout dans la partie discontinue placée avant la fin du segment: «cet oiseau est venu blanc et fiévreux comme... des serpents», proposant la lecture «souffrance extrême – balle – faiblesse – mort».<sup>171</sup>

Le sérieux bouleversant et, d'autre part, la détente, agissent ensemble non seulement dans l'image comique de la peur et de la dégradation, mais surtout dans les vers situés immédiatement après le propos outrancier initial (vers 3 – 5). Ceux-ci, interprétables comme une partie thématique identique, attribuent à l'image plaisante de l'oiseau à air joyeusement insouciant («oi oi oi oi oiseau»)

171 Malgré la présence d'éléments paraissant sémantiquement incompatibles, cette partie peut être considérée comme contenant un discours isotopique, symbolique, produisant des significations se complétant: souffrance extrême / élément ouvert, pouvant suggérer une balle («pendule»); élément ouvert, pouvant suggérer le sang («musique humide») / maladie / mort.

la caractéristique « les éléphants verts de ta sensibilité / tremblent chacun sur un poteau télégraphique / les quatre pieds cloués ensemble ».

À autant de rencontres de plaisir et de bouleversement, ce segment crée un vigoureux effet détente- tension, nourri par des ruptures de tonalités à couper le souffle. On se souvient que l'effet de détente-tension est caractéristique aussi de nombreux passages à attaques de motivation. Or ici la détente-tension, transposée dans un collage de segments thématiques, devient plus puissante, car se servant d'une pluralité de micro-situations et d'une gradation efficace de leurs effets. Ainsi, elle représente un moteur dramatique considérable.

### 3.2.2.2 Pluralité contextuelle

La pluralité contextuelle se situe à l'opposé des ruptures thématiques: ses éléments, représentant des contextes souvent fort divers, sont interprétables comme bâtissant une même structure thématique.

*Structures minimales: métasèmes inédits, mots en liberté*<sup>172</sup>

Les métasèmes et les comparaisons imagées sont suite à une première phase de déstabilisation voire de choc assez facilement décodables. Cela est dû surtout au contexte, qui soit explicite ces images, soit éclaire sur leur rôle dans la structure donnée. Par excellence concrets, ils entraînent souvent un effet de provocation. Burlesques pour la plupart, ils concernent les habitudes bourgeoises et en amènent une féroce raillerie. Un de ces métasèmes, en outre, bâtit une « hénaurme » image du phallus, telle une joyeuse énigme ne craignant pas l'auto-dérision:

je pousse **usine** dans le cirque Pskow  
l'organe sexuel est carré est de plomb est plus gros  
que le volcan [...] (p. 29)

Nous savons sagement que nos cerveaux deviendront des **coussins douille**s que notre dogmatisme est **aussi exclusiviste que le fonctionnaire** [...]. (p. 33)

---

172 Le concept des mots en liberté est de Marinetti, qui l'a présenté pour la première fois dans le manifeste *Imagination sans fils et les mots en liberté* (1913): les mots ont à saisir le lyrisme qui repose dans l'immédiateté absolue rendue par tous les sens – tels des flashes libérés des contraintes de la grammaire, de la syntaxe et de toute forme d'enchaînement. D'où « des poignées de mots essentiels sans aucun ordre conventionnel »; « d'immenses filets d'analogies sur le monde, donnant ainsi le fond analogique et essentiel de la vie télégraphiquement ». Voir le manifeste concerné in Lista, Giovanni, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 144.

Les mots en liberté – noms ou groupes nominaux juxtaposés, sans ponctuation, souvent à des possibilités minces d’intersection isotopique, sont rares. L’exemple qui suit peut être interprété – grâce au contexte qui a amené la signification « usine » – organe sexuel (voir ci-dessus le premier métasémème cité), et des allusions à la guerre – comme l’image à la fois d’une sorte d’enfermement dans la civilisation contemporaine, de l’envie de la sexualité et de la proximité de la guerre :

maisons flûte usines tête rasée (p. 31)

### *Structures prolongées*

Sont concernés par la pluralité contextuelle, donc par la présence d’isotopies, la plupart des parallélismes phonétiques. Et ce bien qu’en raison de leur circularité prosodique élevée et de l’hétérogénéité des contextes qu’ils emploient, ils posent la question de leur acceptabilité sémantique.<sup>173</sup> Voici plusieurs de ces parallélismes, dont le premier apparaît comme un aphorisme inédit et efficace, le deuxième dénonce une certitude de soi injustifiée, et le dernier, malgré un effet premier de déstabilisation, tisse la signification de la victoire du bas sur le haut et d’un chaos apocalyptique :

a) immense panse pense et pense pense » (p. 30)

b) je suis historique  
tu arrives de la Martinique  
nous sommes très intelligents  
et nous ne sommes pas des Allemands (p. 32)

c) C’est le troupeau des montagnes en chemise dans  
notre église qui est la gare de l’Ouest les chevaux se  
sont pendus à Bucarest en regardant Mbogo qui monte  
sur ses bicyclettes tandis que les cheveux télégraphiques s’enivrent  
le prêtre photographe a accouché trois enfants striés  
pareils aux violons sur la colline poussent des pan-

---

173 Les parallélismes phonétiques font partie des attaques de motivation. Le nombre de ceux qui entraînent une cassure isotopique est bien moins élevé que de ceux qui sont isotopiques (3 occurrences, dont « amertume sans église allons allons charbon chameau /.../ dodododododo », p. 30; « porte close sans fraternité nous sommes amers fel /... la fièvre puerpérale dentelles et SO<sub>2</sub>H<sub>4</sub> », p. 30). Ce deuxième groupe de parallélismes phonétiques met en place la connotation de la détente par le plaisir prosodique. Pour une analyse plus approfondie des parallélismes phonétiques de *La Première aventure*, voir ma thèse, op. cit., pp. 94-99.

talons un histrion de feuilles lunaires se balance  
dans mon armoire (p. 36)

À la pluralité contextuelle appartiennent d'autres structures encore, pour la lecture desquelles un effort interprétatif renforcé est parfois indispensable, comme dans les cas suivants :

a) maisons flûte usine tête rasée  
107 quand la nuit vint très tranquillement comme un  
scarabée  
les lapins entourant la cathédrale drale drale  
et tournent jusqu'à ce qu'ils deviennent lumière H<sub>2</sub>O  
comme les parties septentrionales qui s'enroulent à  
Ndjaro (p. 31)

b) les plus étroits parallépipèdes circulent parmi les microbes  
les autos et les canards nagent dans l'huile  
je veux vous rendre justice (p. 33)

c) on enroule l'arc-en-ciel les pendus se vaporisent  
le nombril le soleil se rétrécit  
et l'étudiant mesura sa dernière intensité  
il était tout de même amoureux et il creva (p. 33)

Malgré les attaques de motivation présentes dans l'exemple *a* et les actions inédites de *b* et *c*, ces extraits sont interprétables comme possédant une thématique au fond unique, celle d'une situation grave : *a* – menace (cf. l'image de la civilisation traquée par la bestialité) et mouvement anarchique amenant anéantissement ; *b* – monde à l'envers ; *c* – apocalypse.

De manière plus générale, les passages cités sont, suite aux exemples des ruptures thématiques cités ci-dessus, une nouvelle preuve du fait que le réseau thématique fécond découvert lors de l'analyse des attaques de motivation – une situation négative provoquant le malaise – est propre du texte tel quel.

### 3.2.2.3 Genres

Concernant les genres au sens général, c'est dès le premier abord que se manifeste leur hétérogénéité : texte à apparence dramatique, mais qui semble privilégier la poésie et la prose. Hormis cela, le texte contient des genres au sens plus restreint. C'est à un de ceux-ci que les lignes suivantes se pencheront d'emblée, vu qu'il domine le texte les genres basiques confondus : le genre argumentatif.

Ensuite, je m'intéresserai aux spécificités des passages non argumentatifs et enfin, à la présence du dialogue.

### 3.2.2.3.1 Genre argumentatif

Dans les macro-parties poétiques, sont dotés de traits argumentatifs plusieurs segments, ou des parties prolongées de certains segments, à caractéristiques diverses (8 occurrences, représentant approximativement 1/6 du matériau des parties poétiques). Quant au manifeste, celui-ci est argumentatif dans sa totalité.

Toutes ces structures contiennent – uniquement, ou avec abondance – le discours symbolique; la grande plupart de l'argumentation ne se déroule donc pas de manière directe. Les contextes engagés, souvent pour le moins surprenants, peuvent entraîner un effet de plaisir et d'amusement et empêcher la mise en place d'un plat didactisme, tout comme orchestrer un brouillage intellectuel et le besoin d'un effort interprétatif renforcé. Toutes les structures concernées, en outre, disposent de propriétés prosodiques efficaces et globalement d'une force perlocutoire de taille. L'examen de leurs spécificités suit.

#### A. Structures poétiques

Les 8 occurrences, assez courtes (3–7 vers), se proposent au classement suivant :

a) Séquences à comique de caractères (s'en prenant au bourgeois, à l'idéalisme naïf, dont celui de « Mr. le poète » et à la certitude ou au sentiment d'importance de soi). Par exemple :

oiseaux enceints qui font caca sur le bourgeois / le caca est toujours un chameau /  
l'enfant est toujours une oie / [...] / oi oi oi oi oi oi oi [...] (p. 32)

b) Aphorisme :

il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les chiens / dzin aha dzin aha bobobo  
Tyao oahii hii hii / hébooum / iéha iého (p. 30)

c) « Manifeste » de la gratuité en tant que partie intégrante de l'art :

il est mort en disant que la farce est un élé / ment poétique  
puis ils chantèrent / crocrocrocrocrodril [...] (p. 31)

L'importante force perlocutoire des séquences est due à leur effet plaisant: il s'agit soit de scénarios comiques (a), soit de structures terminées par un gai

rejet, libérateur, du sérieux et de tout intellectualisme (*b, c*). À quoi s'ajoute, d'une part, le fait que la plupart des occurrences sont des micro-fables et qu'elles ne contiennent pas d'attaques de motivation (hormis les interjections et l'écholalie à effet « libérateur »), ce qui permet leur décodage aisé. D'autre part, les propriétés prosodiques de la plupart des occurrences: les séquences à comique de caractères et les vers écholaliques, systématiquement rimés ou à assonance, possèdent la circularité prosodique la plus élevée et le « mètre » le plus court des parties poétiques. Ce qui les distingue inmanquablement des structures restantes et fait s'imposer ces genres à l'attention de manière privilégiée.

Est à noter la pluralité de climats concrets que ces occurrences mettent en place – en fonction des groupes retenus, mais aussi à l'intérieur de ceux-ci; pluralité découlant de l'emploi de moyens aussi divers qu'un métasémème inédit, fort pertinent (exemple *b*) ou la parole enfantine, doublée de la négation de la logique conceptuelle comme principe sur lequel est bâti un « poème » entier (*a*).

Fortes des propriétés évoquées, les séquences argumentatives poétiques ont au sein de leurs macroparties respectives un rôle compositionnel majeur: dans le texte « à délire interprétatif », il s'agit de sortes d'agréables points de repère. En outre, leur caractère plaisant empêche que leurs messages – critiques ou dévoilant un programme – aient l'apparence d'un plat didactisme.

Enfin, la pénétration, au sein des passages argumentatifs poétiques, de la structure interprétable comme un élément concernant le programme Dada (exemple *c*; alors qu'à part cette occurrence, l'intégralité du programme Dada est concentrée dans le manifeste, semble d'importance. Cet élément représente, au sein de la diversité thématique de la longue partie poétique, le lien le plus direct avec la partie-manifeste. Ce qui suggère, ensemble avec la valeur, évoquée ci-dessus, des poèmes argumentatifs comme des points de repère de l'interprétation suggère, que le dramatisme efficace de *La Première aventure*, dévoilé déjà à plusieurs reprises, serait relayé par des propriétés compositionnelles non moins heureuses.

## B. Manifeste (pp. 33–35)

Un manifeste, par définition, entraîne l'attente d'un discours clair et univoque, d'une argumentation directe. Cette attente se voit provoquée également par le manifeste de *La Première aventure*. En une mesure importante même; vu l'apparence, par rapport à la macro-partie poétique qui le précède, de retour à l'ordre qu'ont ses premières lignes: ponctuation, connecteurs logiques, organisation des phrases en subordonnées complétives, séparées par un point virgule. Or cette illusion d'une argumentation habituelle se dissipe vite.

Un fort effet de déstabilisation revient d'abord à la présence des impertinences logiques et à une proportion, une hétérogénéité et une radicalité déroutantes du discours symbolique (à pluralité contextuelle). Ces propriétés sont observables

dès le début (pp. 33–34). Ainsi, le discours symbolique est lardé d'une « logique » et d'images inédites excitant l'attention par leur apparence absurde et s'imposant d'autant plus qu'elles sont aisément visualisables. Elles se fondent sur une union burlesque de l'intellectuel et de ce qui est par excellence matériel, en présentant Dada avec une méthode piquante – au moyen d'éléments propres voire d'attributs du monde bourgeois. Ce qui orchestre une féroce raillerie de ce statut social. Voici quelques exemples, provenant de la première partie du manifeste :

Dada est l'art sans pantoufles ni parallèle qui est contre et pour l'unité et décidément contre le futur

nous savons sagement que nos cerveaux deviendront les coussins douillets que notre anti-dogmatisme est aussi exclusiviste que le fonctionnaire

c'est le balcon de Dada, je vous assure.

Ces images évoluent parfois en des scénarios dynamiques et théâtraux. Ces scénarios se font retenir également par leur effet de provocation, découlant du rejet de toute bienséance :

nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art, de tous les drapeaux des consulats

Nous sommes directeurs de cirque et sifflons parmi les vents des foires, parmi les couvents prostitutions théâtres réalités sentiments restaurants

c'est le balcon de Dada, je vous assure. D'où l'on peut trancher comme un séraphin dans le bain populaire, pour pisser et comprendre la parabole [...].

Ensuite, la déstabilisation que provoque le manifeste dans sa première partie découle de l'hétérogénéité des stratégies discursives. On y trouve, juxtaposés de manière très serrée, des constats généraux et, sans aucun lien explicite, leurs applications sur un cas particulier ; un aveu ; une allégorie pertinente ; une séquence mystificatrice et un développement narratif à apparence gratuite :

Dada est notre intensité qui érige ses baïonnettes sans conséquence la tête Sumatrale du bébé allemand ; Dada est l'art sans pantoufles ni parallèle ; qui est contre et pour l'unité et décidément contre le futur ; nous savons sagement que nos cerveaux deviendront les coussins douillets que notre anti-dogmatisme est aussi exclusiviste que le fonctionnaire que nous ne sommes pas libres et que nous crions liberté Nécessité sévère sans discipline ni morale et crachons sur l'humanité. Dada reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous voulons dorénavant chier

en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art, de tous les drapeaux des consulats do do bong hiho aho hiho aho. Nous déclarons que la voiture est un sentiment qui nous a assez choyé dans les lenteurs de ses abstractions et les transatlantiques et les bruits et les idées. Nous sommes directeurs de cirque et sifflons parmi les vents des foires, parmi les couvents prostitutions théâtres réalités sentiments restaurants Hohohihihioho Bang Bang. Cependant nous extériorisons la facilité nous cherchons l'essence centrale et nous sommes contents pouvant la cacher; nous ne voulons pas dompter les fenêtres de l'élite merveilleuse car Dada n'existe pour personne, et nous voulons que tout le monde comprenne cela car c'est le balcon de Dada, je vous assure. D'où l'on peut descendre en tranchant l'air entrer comme un séraphin dans le bain populaire pour pisser et comprendre la parabole Dada n'est pas n'est pas folie – ni sagesse – ni ironie [...].

Cette pluralité de stratégies discursives, doublée d'attaques de motivation et d'un discours symbolique à valeur de choc, entraîne de la part du récepteur le contraire de l'effet habituel d'un manifeste: le besoin d'un effort interprétatif considérablement renforcé. Qui plus est, les violations de la logique conceptuelle, la constante hésitation entre vérité et mystification et le rejet de la bienséance attribuent à la première partie du manifeste l'effet d'une attaque. À quoi contribue aussi le côté prosodique, les chaînes d'interjections provoquant la sensation d'une agression. Ainsi, malgré quelques images introduisant au début de la séquence plaisamment des tares bourgeoises, la possibilité d'une détente est ici pour le récepteur fort réduite.

Hormis l'effet vigoureusement déstabilisateur, la diversité des stratégies discursives entraîne aussi un dynamisme continu. Elle a ainsi un intérêt dramatique, auquel contribuent de manière importante les « scénarios » observés ci-dessus.

Ajoutons que la séquence observée, malgré son effet de brouillage intellectuel et d'agression, est pratiquement dans son entier décodable, et ce comme rassemblant plusieurs axes thématiques qui présentent Dada. Les voici :

- La valeur majeure qu'a Dada pour ses fondateurs: « notre intensité »;
- De manière allusive, le contexte de la naissance de Dada, la Grande Guerre;
- Les traits caractéristiques de Dada: un art qui ne se veut pas limité par une convention quelconque, bourgeoise surtout, et se base sur la contradiction et le refus du « futur » (sans doute futur que réserve la société contemporaine);
- Ses limites: caractère excessif (ni les membres de Dada ne seront épargnés d'un destin « bourgeois »); exclusivisme; faiblesse, car Dada est incapable de procurer à l'homme la liberté;
- Ses objectifs: il s'agit au moins d'une tentative de trouver la liberté: « Nécessité sévère », qui équivaut à un plaisir au-delà de la bienséance (« sans discipline ni morale et crachons sur l'humanité »). Un objectif parallèle est de créer un art libre (« dorénavant chier en couleurs diverser pour orner le jardin zoologique de l'art »);

-Ses moyens: un absolutisme anarchiste, accueillant des impertinences logiques ainsi que des contextes disparates et n'hésitant pas devant une mystification (« nous déclarons que la voiture... »<sup>174</sup>); un jeu grotesque, théâtral et dynamique, donnant un coup de fouet au monde – cirque, mélangeant le haut et le bas (« couvents prostitutions... »);

-Ses objectifs bis: malgré la « facilité » arborée, une recherche, sans l'exhiber, de quelque chose de profond (« nous cherchons l'essence centrale et nous sommes contents pouvant la cacher »); le refus de devenir une mode ou de rechercher un public à satisfaire – ce qui est interprétable comme ayant une valeur essentielle (« c'est le balcon de Dada »); refus de l'ésotérisme (« d'où on peut trancher comme un séraphin... »<sup>175</sup>); refus d'autoévaluation (« n'est pas folie – ni sagesse – ni ironie »; « ne signifie rien » comme dira Tzara ailleurs).

Ainsi, ce premier tiers du manifeste dispose d'une structure profonde quasiment cartésienne, mais qui est considérablement malmenée au moyen de nombre d'« amortisseurs de logique » divers. Sa réception se voit donc ralentie, de manière à ce qu'elle vient bien après les sensations du brouillage intellectuel et de l'attaque et, surtout dans une confrontation orale au texte, ne peut s'effectuer que de manière intuitive et partielle. Or cet arrière-fond de l'attention que la structure profonde parvient à atteindre a un rôle inégalable: bien que sa perception soit partielle, la structure profonde avertit le récepteur que l'attaque et le brouillage dont il est l'objet n'est pas aléatoire, qu'elle est au contraire motivée par des observations pertinentes et souvent on ne peut plus incisives. Fait qui à son tour renforce, et non peu, l'effet d'attaque.

La composition dont le manifeste est doté dans les parties qui suivent représente à son tour une attaque à la forme habituelle d'un manifeste, car il s'agit d'un collage de genres: allégorie en prose devenant à la fin prose rimée, allégorie en vers rimés et enfin retour à la stratégie d'un « manifeste ». Les deux allégories (p. 34) représentent par rapport au segment initial une importante récréation, sémantique ainsi que prosodique. Comme l'ont fait remarquer la plupart des études consacrées à *La Première aventure*, les sujets de ces « morceaux » sont d'abord l'âge d'or de l'art, où l'art était un jeu aussi authentique que celui des enfants; puis remplacement de l'art par d'autres formes, poursuivant des objectifs bien peu artistiques, et qui en ont trahi l'authenticité:

L'art était un jeu, les enfants assemblaient les mots qui avaient une sonnerie à la fin, puis ils criaient et pleuraient la strophe et lui mettaient des bottines des poupées et et

174 Mystification qui est d'ailleurs lisible comme une parodie du manifeste futuriste de 1909, dont l'écho est ici assez clairement perceptible. À ce sujet, voir Lista, Giovanni, *op. cit.*, pp. 87–89.

175 C'est ce développement narratif dont la lisibilité est la plus ouverte et qui pourrait aussi bien être interprété, à juste titre, comme un développement gratuit et provocateur.

la strophe devint reine pour mourir un peu, et la reine devint baleine et les enfants couraient à prendre haleine.

Puis vinrent les grands Ambassadeurs du sentiment

Psychologie psychologie hihhi

Sciences Science Science

Vive la France

Nous ne sommes pas naïfs

Nous sommes successifs

Nous sommes exclusifs

Nous ne sommes pas simples

Et nous savons bien discuter l'intelligence

Est à noter, dans ces passages aussi, qu'il s'agit de scénarios irrésistiblement visualisables en raison de leur caractère matériel, doublé d'une apparence absurde et, ici aussi, de leur caractère dynamique, de scénarios – d'où une force perlocutoire qui va s'intensifiant.<sup>176</sup>

Enfin, le manifeste se clôt sur un bref passage en prose (p. 35):

L'art n'est pas sérieux, je vous assure, et si nous montrons le sud pour dire doctement l'art nègre sans humanité c'est pour vous faire du plaisir, mes bons auditeurs [...].

Cette affirmation enchaîne donc sur le contenu de la deuxième allégorie, tout en revenant à la stratégie d'un discours qui désoriente par une juxtaposition de phrases à rapports relâchés, à tel point que l'interprétation se voit considérablement obscurcie (« je vous assure, et si nous montrons le sud... ») et par des formulations à apparence de mystification (« si nous montrons le sud pour dire doctement l'art nègre sans humanité c'est pour vous faire du plaisir, mes bons auditeurs »). Ce point final, tout en confirmant la stratégie de la déstabilisation du récepteur, n'en véhicule pas moins plusieurs messages d'importance: d'abord, un principe qui est pour Dada essentiel, puis une allusion à « l'art nègre », sans doute pour ses qualités de liberté et d'authenticité auxquelles les Dada étaient sensibles.

Ajoutons que la composition du manifeste au moyen de la juxtaposition des quatre séquences-genres produit, discrètement, un dernier message: non seulement que l'art tel qu'il est habituellement pratiqué ne vaut pas. Mais également, que Dada est là pour remédier à cet état de choses.

---

176 Cette gradation revient aux caractéristiques du poème, parodique: son efficacité se voit soulignée, parallèlement aux poèmes parodiques observés dans les parties exclusivement poétiques de *La Première aventure*, par le choix des rimes, arborant les « objectifs » de l'art (Science / France) et par le « mètre » court.

En somme, le manifeste est doté d'un dramatisme porteur; par rapport aux structures argumentatives poétiques, il représente de loin un pic perlocutoire. C'est que ce texte, dont la longueur déjà lui attribue une position de taille, met en place une brutale attaque entraînant systématiquement une déstabilisation et le danger tantôt d'une offense directe, tantôt de la mystification; attaque mise en valeur par une recreation, au milieu, intellectuelle tout comme prosodique. La puissance perlocutoire est relayée par une diversité de moyens discursifs, à effet de dynamisme, images absurdes et par plusieurs scénarios à contenu par excellence théâtral; hormis cela, par une structure profonde implacablement pertinente. Enfin, la force perlocutoire découle aussi de la juxtaposition de quatre structures représentant des genres spécifiques. Ce procédé, hormis le fait qu'il fait se succéder des passages à effets foncièrement différents, formule aussi, implicitement, des rapports logiques.

### 3.2.2.3.2 Suggestions poétiques de malaise

Dans les macroparties poétiques, hormis les 7 occurrences argumentatives, pratiquement la totalité des structures restantes suggèrent un sérieux à malaise, allant de la faiblesse jusqu'aux images du monde à l'envers et des séquences apocalyptiques. Ponctuellement, il s'agit d'allégories, aisément décodables :

[...] les vice-rois des nuits / [...] ils ont perdu les bras Manangara / [...] à Matzacas la coccinelle est plus grosse que l'hémi-sphère cérébral [...]»; «oi oi oi oiseau / qui dances sur la bosse du chameau / les éléphants verts de ta sensibilité / tremblent chacun sur un poteau télégraphique / les quatre pieds cloués ensemble (p. 35)

La grande plupart de ces structures néanmoins ne s'engagent pas dans un genre plus précis. Souvent dotées d'attaques de motivation y compris celles qui sont les plus déroutantes, disposant d'un discours symbolique fort ouvert, elles instaurent l'impression d'un chaos interprétatif. Par exemple :

j'ai sur le sein 5 tant de belles taches / au bord 16 blessés les robes 7 des anges / en arc-en-ciel cendre 4  
(p. 32)

cet oiseau est venu blanc et fiévreux [...] (p. 35)

Le contenu à incertitude d'interprétation se place en contrepoint des parties argumentatives, aisément décodables. Ainsi, la signification tout comme la force perlocutoire des suggestions de malaise «à chaos interprétatif» se voit d'emblée perçue souvent de manière intuitive. Néanmoins, on l'a vu dans les chapitres précédents, ces séquences, avec leurs moyens hors du commun, parviennent

à orchestrer dans les parties poétiques plusieurs pics perlocutoires. Fortes de leurs moyens inédits et de propriétés prosodiques expressives, elles savent en outre « recycler » la puissance du lieu commun.

Ainsi, le contrepoint dans l'ouverture symbolique et dans la régularité prosodique entre les suggestions de malaise et les parties argumentatives, et, au niveau des suggestions de malaise seules, la pluralité contextuelle déroutante et celle des moyens prosodiques, confirment l'hypothèse, émise ci-dessus, d'une composition particulièrement efficace de *La Première aventure*.

Parallèlement, se voit confirmée la supposition formulée dans les pages précédentes, posant que dans *La Première aventure*, sur le plan thématique, ce sont les messages de malaise qui de loin prévalent (rappelons que le malaise est exprimé aussi par certaines structures argumentatives, un aphorisme et des confessions – aphorismes).

### 3.2.2.3.3 Dialogue

Le fait que nombreuses des répliques emploient la première ou la deuxième personne (du singulier ou du pluriel) invite à se poser la question de la présence du genre dramatique, sous forme du dialogue, ou plutôt de plusieurs micro-dialogues. Rappelons que sont interprétables comme dialogue non seulement une succession de segments à apparence de bouclages,<sup>177</sup> mais aussi le monologue, l'adresse à l'interlocuteur, voire le régime de communication implicite: un monologue muni d'adresses à l'interlocuteur. Dans les adresses à l'interlocuteur et la communication implicite, l'emploi de la deuxième personne peut « jeter » dans l'action tout récepteur, y compris le lecteur / spectateur (tandis que la première personne contribue au climat d'un échange). À ce titre, ces deux formes implicites du dialogue sont souvent recherchées par le genre de la performance.

La recherche de ces différentes formes du dialogue fait apparaître qu'elles sont présentes dans bien plus que la majorité du texte. Des 25 segments, 16 en sont concernés; dont un, le manifeste, équivaut à un tiers du texte tout court et représente le pic perlocutoire de ses parties argumentatives. Certes, les bouclages sont rares. Mais en dehors de ceux-ci, on trouve d'une part la communication implicite, et ce dans des passages de longueur assez importante (dont encore une fois le manifeste). D'autre part, sont présents le monologue et les adresses à l'interlocuteur.

Un tel ensemble de formes du dialogue paraît tout à fait à même d'être exploité en vue d'une performance. Les bouclages, la communication implicite et les adresses à l'interlocuteur attribuent au texte une dimension scénique. De leur

---

177 Pour la définition du bouclage, voir la note 19. Dans un texte dont les significations sont, surtout de prime abord, peu certaines, l'interprétation de certains couples de segments comme bouclages peut certes avoir un côté virtuel. Cependant, même une possibilité de dialogue entraîne un potentiel scénique, lequel, justement, cet essai s'est proposé d'interroger.

côté, les passages à charge la moins « dialogique », les monologues seuls, mettent en place d'une part un climat de confession. De l'autre, vu qu'ils alternent avec des passages à la troisième personne, ils engendrent un contrepoint proximité subjective / détachement, et ainsi un dynamisme dramatiquement porteur. Ces contrastes sont les plus palpables lorsque les monologues, dont la grande plupart suggèrent des situations négatives provoquant un malaise, voisinent avec le comique de caractères. Non seulement en raison du contenu, mais aussi puisque les monologues disposent des formes les moins régulières, qu'ils affichent un symbolisme ouvert provoquant l'impression de chaos, et sauf une exception ponctuelle, ils se servent du temps du présent. Tandis que les poèmes à comique de caractères ont la régularité prosodique la plus élevée du texte, mettent en place un symbolisme plutôt aisément décodable, la troisième personne et le passé. Des contrastes similaires se produisent également au sein du manifeste.<sup>178</sup>

Concernant le manifeste également, l'intérêt théâtral des passages monologiques se voit considérablement renforcé par l'emploi d'interjections, propres du discours direct (« nous sommes directeurs de cirque et sifflons... Hohohohihioho Bang Bang »; « Puis vinrent les grands Ambassadeurs du sentiment / Psychologie psychologie hi hi hi... nous ne sommes pas naïfs [...] », etc.)<sup>179</sup>

À présent, j'étudierai les passages qui sont du point de vue du dialogue les plus porteurs.

#### A. Dialogue à bouclage

Les bouclages apparaissent dans la partie poétique et concernent trois couples de répliques. Les deux premières occurrences sont représentées par quatre segments qui se succèdent :

pénètre le désert  
 creuse en hurlant le chemin dans le sable gluant  
 écoute la vibration  
 la sangsue et le staphylin  
 Mataoi Lunda Ngami avec l'empressement d'un  
 enfant qui se tue

178 Le premier segment, en prose, use de la communication implicite et du présent; la première partie de l'allégorie qui suit produit un détachement de la subjectivité au moyen de la troisième personne et du passé. La deuxième partie de l'allégorie, rimée, représente, suite au premier vers « d'introduction », un sketch entièrement monologique, à nouveau au présent. L'intérêt théâtral de ce dernier morceau se renforce vu l'emploi d'interjections propres du discours direct (« Psychologie psychologie hihhi »).

179 Ces interjections, à la différence de nombreux passages dans les macroparties poétiques, n'entraînent pas des court-circuits isotopiques. Souvent, elles font considérablement augmenter la force perlocutoire des énoncés.

masques et neiges pourrissantes cirque Pskow  
je pousse usine dans le cirque Pskow  
l'organe sexuel est carré est de plomb est plus gros  
que le volcan et s'envole au-dessus de Mgabati  
portugal débarcadère tropical et parthénogénèse  
issues des crevasses des lointaines montagnes  
de longues chose de plomb qui se cachent

Toundi-a-vousa  
Soco Bgāi Affahou

Farafamgama Soco Bgāi Affahou (p. 29)

Les deux premiers segments, malgré les attaques de motivation comme les vers à cases pleines (« la sangsue... », « portugais... ») et le syntagme à apparence d'impertinence syntaxique (« cirque Pskow »), malgré la grosse métaphore (« usine »), peuvent être considérés comme isotopiques, avec la possibilité d'une intersection sémique réciproque.

L'isotopie du premier segment se tisse dès l'adresse à l'interlocuteur initiale et consiste dans une invitation à un chemin devant se faire « en hurlant » à travers un terrain pratiquement impénétrable, le « désert » et « le sable gluant ». Mystérieux et périlleux, devant se faire certes avec un acharnement et une candeur enfantins, mais presque au prix de la mort (« avec l'empressement d'un / enfant qui se tue »), ce chemin est interprétable comme un rite de passage. Le destinataire de l'invitation n'est guère précisé et équivaut donc à tout récepteur, personnage aussi bien que lecteur / spectateur, ce qui attribue à ce segment un potentiel scénique intéressant. Cette dimension scénique, unie au dynamisme palpable dès le premier mot et aux connotations de mystère et jusqu'à de danger suprême<sup>180</sup> est une combinaison perlocutoirement puissante qui « happe » immédiatement le récepteur.

Le deuxième segment est décodable comme une réponse à cette invitation, spécifiant la nature du chemin évoqué : chemin vers l'orgasme. Le mystère et la tension des vers précédents parviennent donc ici à une décharge, néanmoins l'atmosphère de l'énigme et d'une suggestivité intuitive ne se voit nullement relâchée. À quoi contribuent tant les défis à la logique représentés par les attaques de motivation que la prosodie entraînant découlant abondamment de ces mêmes attaques.

Le troisième et le quatrième segment sont constitués uniquement de cases vides, et ont ainsi l'apparence d'un code à part entière, d'une langue autre. Est

---

180 Le mystère ainsi que la menace découlent tant du caractère de l'action décrite que de l'effet prosodique des attaques de motivation. À noter est l'allitération connotant d'abord menace (cases pleines), puis plaisir par dépaysement « exotique » (cases vides).

à noter que la dernière « réplique » consiste d'abord d'un signifiant nouveau, mais auquel succède la chaîne de signifiants de la partie finale du segment précédent. Ce qui, ensemble avec la brièveté des deux « répliques », suggère une interprétation tentante : le dernier segment représenterait une réaction au précédent.

Si les deux premiers segments exigent un effort intellectuel, le dialogue par cases vides représente par rapport à cet effort une détente. Tout en intensifiant, vu son « matériau », l'atmosphère d'une suggestivité intuitive. C'est que ce deuxième couple de « répliques » est un important déclencheur de l'imagination : vides de sens<sup>181</sup>, les cases vides sont virtuellement remplissables de tout sens, tout en gardant leur nature d'énigmes.

En somme, ce dialogue à quatre répliques est doté d'une composition dramatiquement et théâtralement porteuse.

Ajoutons qu'à ce dialogue participent trois personnages. Un personnage identique se charge du premier et du dernier segment, ce qui fait augmenter l'impression que les quatre segments représentent non deux micro-dialogues indépendants, mais bel et bien un seul échange, tout en renforçant la dramaticité de ce passage tel quel.<sup>182</sup>

Le dernier bouclage que le texte contient est le suivant :

il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les  
chiens  
dzin aha dzin aha bobobo Tyao oahii hii hii héboum  
iéha iého

incontestablement (p. 30)

Ce micro-dialogue a été évoqué dans la plupart des études concernant *La Première aventure*. Or la première réplique y était présentée de manière incomplète, seulement sous la forme du vers à interjections. Ce qui a mené à l'interprétation de la réplique suivante comme d'un non-bouclage, à effet de provocation. En revanche, si l'on prend en considération la première réplique en entier, l'effet change. « Incontestablement » se lit ainsi comme une réaction au constat aphoristique d'une tare provoquant malaise (dans lequel la forme même de l'aphorisme ainsi que la chaîne d'interjections qui suit ont un rôle de détente, empêchant le surgissement d'un pathos indésirable). Cette « réponse » peut être appréhendée d'une part comme un gag clownesque : bouclage avec les interjections, attribuant à leur

181 Fait constaté par Henri Béhar dans « À mots découverts », et repris par Katherine Papachristos.

182 Je me pencherai sur les sujets concrets participant aux dialogues dans la partie qui sera consacrée aux personnages.

chaîne sans contenu sémantique la valeur d'argument logique. L'effet de ce gag, vu le constat de négativité de la réplique précédente, peut être non seulement la provocation, mais aussi un gai rejet du sérieux, de la négativité et de tout intellectualisme. D'autre part, « Incontestablement » peut se lire comme une riposte ironique, en bouclage avec la partie aphoristique. Quoi qu'il en soit, cette réponse neutralise définitivement la moindre possibilité de pathos que l'aphorisme, malgré ses éléments dédramatisateurs, est à même de provoquer.

B. Dialogue implicite « renforcé » : adresses à l'interlocuteur, communication implicite (je / tu, nous / vous)

a) Adresses à l'interlocuteur

Des adresses à l'interlocuteur seules, plutôt rares, sont concernées les parties poétiques. L'interlocuteur peut y apparaître sans qualificatifs<sup>183</sup> ainsi qu'avec ceux-ci.

Les structures où l'interlocuteur est précisé ont une force perlocutoire intense. Ceci est dû tant aux connotations qui se dégagent des appellations et des caractéristiques de l'interlocuteur qu'au contenu narratif des passages concernés, dont :

oi oi oi oi oiseau  
qui chantes sur la bosse du chameau  
les éléphants verts de ta sensibilité  
tremblent chacun sur un poteau télégraphique  
les quatre pieds cloués ensemble (p. 35)

L'identité animale de l'interlocuteur est ici interprétable, notamment vu le caractère métaphorique du morceau cité tel quel, comme une métaphore de l'homme. Mettant en valeur surtout le caractère « céleste » du personnage (ou son aspiration au ciel), cette métaphore attribue à la mention de l'interlocuteur un caractère par excellence expressif, tout en intensifiant la force perlocutoire de l'allégorie entière, en elle-même angoissante. En outre, l'appellation de l'interlocuteur est suffisamment large pour qu'il puisse se confondre à tout récepteur, y compris le public, ce qui a pour résultat une efficacité discrètement, théâtrale.

---

183 L'interlocuteur sans précisions (« tu, vous ») est employé dans quelques suggestions de malaise (3 segments). L'adresse y a un effet assez discret. Néanmoins elle bâtit systématiquement la partie finale de ces répliques, tel un coda qui intensifie l'expressivité du passage qu'il clôt. Par exemple : « là où l'oiseau nuit 1000 chante sur le grillage / où oiseau nuit chante avec l'archange / où oiseau nuit chante pour les apaches / et tu as gelé près de ma belle chanson / dans un magasin de verreries ».

b) *Communication implicite*

Ce régime de communication apparaît surtout dans le plus long des nombreux segments apocalyptiques dont le texte dispose, ainsi que dans le manifeste.<sup>184</sup> La force perlocutoire de la communication implicite est intense, en outre en raison de la présence de plusieurs éléments sémantiques tout comme grammaticaux qui la mettent en valeur. Dans les deux cas, il s'agit des caractéristiques de l'interlocuteur, d'un contenu (en partie) narratif et de l'impératif. En outre, l'apocalypse se sert de possessifs; le manifeste, de constructions verbales suggérant communication et de l'alternance de pronoms- sujet.

## Apocalypse

**regarde** les fenêtres qui s'enroulent comme des girafes  
 tournent se multiplient hexagones grimpent tortues  
 la lune se gonfle marsupial et devient chien  
 l'ara et le cacatoès admirent le chien  
 un lys vient d'éclorre dans le trou de son cul.  
 c'est le troupeau des montagnes en chemise dans  
**notre** église qui est la gare de l'Ouest les chevaux se  
 sont pendus à Bucarest en regardant Mbogo qui monte  
 sur ses bicyclettes tandis que les cheveux télégraphiques s'enivrent  
 le prêtre photographe a accouché trois enfants striés  
 pareils aux violons sur la colline poussent des pan-  
 talons un histrion de feuilles lunaires se balance  
 dans **mon** armoire  
 – **ma belle enfant** aux seins de verre aux bras pa-  
 rallèles de cendre, **racommode-moi** l'estomac il  
 faut  
 vendre la poupée  
 [...] (p. 36)

L'adresse à l'interlocuteur se sert ici d'un riche éventail de caractéristiques. Beauté, pureté et fragilité, mais aussi abattement lugubre (« bras pa- / rallèles de cendre »). Ainsi, cet être-quintessence de la douceur n'est pas épargné d'une dégradation fatale, mise en scène dès le début du segment. Le résultat en est, comme dans le cas précédent de l'interlocuteur – « oiseau », une considérable

184 Hormis ceux-ci, la communication implicite connaît une occurrence ponctuelle dans le segment à parallélisme phonétique « je suis historique / tu arrives de la Martinique / nous sommes très intelligents / et nous ne sommes pas des allemands », étudié dans le chapitre consacré aux attaques de motivation.

augmentation de la force perlocutoire et de l'effet de malaise. En outre, l'interlocuteur, malgré ses spécifications, peut ici également se confondre à tout récepteur, y compris le public, ce qui attribue à ce passage une certaine efficacité scénique.

C'est aussi la caractéristique du sujet à la première personne, demandeur du « raccommodement », qui contribue à l'intérêt perlocutoire voire discrètement théâtral. « Il faut vendre la poupée » suggère l'interprétation « faire fonctionner ce pantin que je suis », c'est-à-dire une confusion être vivant / matière, à connotations, une fois de plus, d'abattement.

## Manifeste

Comme l'ont montré les citations du manifeste dans « Genres », celui-ci est traversé, dans ses parties prosaïques et dans le poème parodique, de nombreuses marques de la présence du sujet, surtout « nous ».

Quant au régime de la communication implicite, celui-ci ne contient pas le pronom « nous », mais, en s'accaparant ainsi davantage l'attention, les couples je / vous voire je / tu. Ces « échanges » concernent deux moments sensibles – la fin de la première partie prosaïque, où s'achève la présentation de ce qu'est Dada (1), et la fin du manifeste tout court (2):

1. [...] Et nous voulons que tout le monde comprenne cela car c'est le balcon de Dada, **je vous assure**. D'où l'on peut entendre les marches militaires et descendre en tranchant l'air comme un séraphin dans le bain populaire, pour pisser et comprendre la parabole Dada n'est pas folie – ni sagesse – ni ironie **regarde-moi, gentil bourgeois**. (p. 34)

2. Mais nous Dada, nous ne sommes pas de leur avis car l'art n'est pas sérieux, **je vous assure**, et si nous montrons le sud pour dire doctement l'art nègre sans humanité c'est **pour vous faire plaisir mes bons auditeurs je vous aime tant, je vous aime tant, je vous assure et vous adore**. (p. 35)

Les adresses à l'interlocuteur ainsi que les appellations de celui-ci renforcent puissamment l'effet d'attaque qu'a le manifeste – et lequel on aperçoit dans les passages cités dans l'alternance brusque d'un climat à apparence de discours sérieux voire bienveillant, de la déstabilisation interprétative et enfin d'une ironie et provocation ouvertes. Dans la partie 1, la déstabilisation survient dès la première métaphore, attaquant le principe de la modalité: « c'est le balcon de Dada ». Suit, immédiatement, une marque de ménagement du récepteur, au moyen de l'implication du sujet comme garant de « l'information » qui vient d'être énoncée: « je vous assure ». Ce qui a, vu le contenu du message « garanti », un effet d'absurdité et fait puissamment grimper la déstabilisation. Puis, toute illusion de ménagement et de clarté interprétative se brise lors du développement narratif du message

énoncé précédemment – développement comique et vulgaire, à la limite de la mystification (« D’où l’on peut... pour pisser »). Cette excursion narrative, certes, retourne « sagement » à l’intentionnalité argumentative (« et pour comprendre la parabole »), or elle est vite prolongée par une appellation méprisante de l’interlocuteur, mise en valeur par un soudain tutoiement et un ordre agressif exprimant la supériorité du sujet (« regarde-moi, gentil bourgeois »). Parallèlement, l’ordre évoqué renforce la théâtralité du passage, par son caractère d’exhortation à une action matérielle.

Après un tel outrage de l’interlocuteur, malgré la pause dans la communication implicite qui sépare les extraits 1 et 2 (« pause » représentée par le glissement de genres), la réception de la partie 2 ne peut se dérouler qu’avec une attente d’attaque. À ce titre, le moment initial où le sujet se porte à nouveau, avec zèle, garant de la vérité du contenu (« je vous assure ») se lit comme fortement ironique. Le climat d’attaque se voit immédiatement confirmé par les structures thématiques, reliées d’une manière proche de la rupture du principe de modalité (« l’art n’est pas sérieux, je vous assure, et si nous montrons le sud... »). Suite à quoi le message bienveillant à destination du public de même que l’appellation bienveillante de celui-ci (« c’est pour vous faire du plaisir, mes bons auditeurs ») ne peuvent que renforcer l’impression d’attaque, en amenant cette attaque à un pic perlocutoire (« je vous assure et vous adore »).

Ainsi, les adresses à l’interlocuteur ont deux rôles qui font puissamment s’élever l’intérêt scénique ainsi que perlocutoire du manifeste. D’abord, attirer l’attention du récepteur en le prenant directement à témoin du message (et ce à des points stratégiques : à la fin de la première partie et à la fin tout court) et provoquer l’impression qu’il s’agit d’un authentique échange. Ensuite, renforcer ce qui semble l’objectif du manifeste : l’état péniblement ridicule du monde ne peut pas être que discours, il doit être également montré. Or aucune démonstration ne peut être plus efficace que celle qui se produit directement sur l’instance du récepteur.

En somme, l’étude des spécificités concernant le dialogue a amplement confirmé que *La Première aventure* dispose d’un réseau raffiné et dynamique d’éléments porteurs en vue d’une performance. Les bouclages, la communication implicite et les adresses à l’interlocuteur, se proposant surtout à une exploitation scénique, se sont montrés susceptibles de créer des passages à une efficacité puissante. Celle-ci découle du concours de plusieurs facteurs, dont surtout les suivants sont à retenir. D’abord, la fréquente dimension de narration ou d’action, et davantage encore, de l’invitation à une action. Puis, les caractéristiques du sujet et de l’interlocuteur, aisément visualisables, ouvertes, pouvant correspondre pratiquement à tout récepteur (et émetteur). Une variante de ces caractéristiques dans le manifeste sont d’une part les caractéristiques ironiques de l’interlocuteur; d’autre part, le zèle avec lequel le sujet se porte garant de la véracité du contenu des messages

énoncés, dont plusieurs à valeur d'outrage ou mystificateurs. Enfin, la pluralité de climats, connue comme une spécificité du texte tout court : énigme, agréable dépaysement se servant de moyens intellectuels (signification) ainsi qu'intuitifs (prosodie), plaisir à apparence d'innocence enfantine cachant une ironie efficace, attaque, résignation abattante.

Enfin, puisque la question du dialogue a ouvert celle de l'intérêt théâtral, précisons qu'une certaine théâtralité – bien qu'il ne s'agisse pas de la scénicité – est propre de nombreux passages du texte, indépendamment des marques de communication. C'est que le manifeste tout comme les parties poétiques (dont les poèmes à comique de caractères ainsi que les apocalypses) mettent en place des images ou scénarios matériels, dynamiques, immédiatement visualisables et s'imposant souvent à l'imagination d'autant plus qu'elles créent des visions hors du commun.

#### 3.2.2.3.4 Bilan

L'examen des ces aspects, réalisé en une mesure importante afin d'établir une proposition de lecture des principaux segments de *La Première aventure*, a abouti à la confirmation des suppositions formulées précédemment. D'abord, le texte est malgré une forte déstabilisation initiale profondément isotopique. Puis, les réseaux thématiques, les multiples tonalités et effets dévoilés lors de l'analyse des attaques de motivation, et partant, l'étonnante force perlocutoire, sont propres bel et bien du texte tout court. Ainsi, des réseaux thématiques, particulièrement abondant est celui de situations négatives, à une étonnante diversité de genres et de tonalités (suggestions de malaise, aphorisme et confessions-aphorismes, plusieurs allégories et une partie du manifeste<sup>185</sup>). Il se voit suivi du comique de caractères et des éléments du programme Dada.

L'analyse des genres au sens plus général a apporté deux résultats essentiels. D'abord, le texte, bien que contenant nombre de difficultés voire de pièges dressés à l'effort interprétatif, a une importante dimension argumentative. Le pic perlocutoire des segments argumentatifs est le manifeste, orchestrant la présentation de ce qu'est Dada en tant qu'une démonstration pratique : une attaque de l'instance du récepteur. Tout en parvenant à mettre en œuvre des observations pertinemment mordantes des tares sociales, une détente intellectuelle et prosodique et, implicitement, une conception de l'art et de son évolution. Ensuite, la plupart des segments du texte ont un potentiel dialogique, fortement efficace en vue d'une performance. À quoi contribue le dynamisme résultant de l'alternance de divers régimes du dialogue et de celle qui fait se superposer la subjectivité, procurée par les formes du dialogue, et son détachement qu'entraînent les segments restants.

---

185 « [...] nous savons sagement [...] que nous ne sommes pas libres et que nous crions liberté Nécessité sévère [...] ».

Afin de parvenir à une proposition de lecture du texte tel quel, ainsi qu'à l'examen de ses effets, il est indispensable de se pencher à présent sur ses segments dans l'ordre dans lequel ils apparaissent, bref sur la composition.

### 3.2.3 Composition

Au niveau de la macrostructure, le texte a la forme qu'on sait : une vingtaine de segments à apparence de poèmes, dont chacun constitue une réplique indépendante. Les segments – poèmes entourent le manifeste Dada – structure en prose, intégrant aussi la poésie rimée. Le manifeste, « réplique » la plus longue du texte, est placé à l'endroit où dans le théâtre, traditionnellement, culmine le nœud. Ainsi, il partage les parties poétiques en une « ouverture » (exposition, nœud) et en une « clôture » (transition vers le dénouement, dénouement).

Quant à la composition de l'ouverture et de la clôture, il s'agit de structures différentes et complémentaires. L'ouverture est une structure fragmentée qui comprend la plupart des segments du texte, assez courts (23 segments de 1–12 vers). Elle affiche aussi par rapport à la clôture une majorité écrasante des attaques de motivation : seulement ici apparaissent les cases vides et les cases pleines, ainsi que de chaînes d'interjections et des parallélismes phonétiques à cassure isotopique et à mystification. De cette manière, ce sont aussi les effets prosodiques, plus intenses et découlant de « matériaux » considérablement plus variés, qui se voient dans l'ouverture mis en valeur. Enfin, l'ouverture contient la plupart des segments argumentatifs du texte, parmi lesquels l'aphorisme, les confessions-aphorismes et plusieurs des micro-fables exemplaires.

Cette macro-partie met donc en place une atmosphère de choc : détente « exotiquement » dépaysante mais aussi sensations de menace, dues à la prosodie ; brutale déstabilisation provenant des court-circuits et des mises en cause des isotopies ainsi que des constants changements thématiques (provenant surtout de la brièveté des segments). Ces effets se mêlent étroitement de ceux qu'entraînent les structures isotopiques. Constamment mises en cause par le chaos interprétatif et le délire prosodique, celles-ci savent néanmoins s'attirer l'attention en raison de leur décodabilité aisée et par leur force perlocutoire de taille, à laquelle contribue une riche variété de tonalités : sérieux troublant à des degrés d'intensité divers ; joyeux mais féroce comique de caractères ; gratuité plaisante, interprétable lors d'une occurrence comme partie intégrante de l'art. Ainsi, l'ouverture met en place un balancement entre un discours argumentatif, sa destruction et son gai rejet.

De son côté, la clôture contient seulement deux segments dont la longueur équivaut à chaque fois à 4–5 segments de l'ouverture (28 et 35 vers). Elle dispose d'un matériau bien plus discret, la criante hétérogénéité stylistique (cases vides, cases pleines) étant absente. Cependant, la clôture entraîne une mise à mal

bouleversante. Le premier de ses deux longs segments fait apparaître la tragi-comique hétérogénéité thématique extrême, aux dystopies les plus brutales du texte tout court (dues à l'incomplétion de la phrase complexe). Parallèlement, ce segment met en place des structures isotopiques : morceaux de comique de caractères alternant avec une allégorie de l'angoisse, une suggestion de la « maladie jusqu'à la mort » et une caricature de l'angoisse.

Le deuxième et dernier segment contient dans sa première moitié un long parallélisme à apparence automatique, mais décodable comme suggérant une destruction apocalyptique – la plus longue et la plus intense du texte. À cette structure succède un « retour à l'ordre » interprétatif exprimant d'abord la prière de « racommoder l'estomac », puis suggérant que rien n'a changé et enfin, que l'homme est plus proche d'un objet que d'un être humain (« nous sommes devenus des réverbères »).

En somme, les parties poétiques représentent vis-à-vis du manifeste Dada un accompagnement tant sous une forme symboliquement explicative que d'une suggestion intuitive.

L'ouverture, en toile de fond de son délire prosodique et de ses court-circuits isotopiques, joyeux et choquant, apporte un cartésianisme pervers mais pertinent : l'état d'esprit, les expériences et les sentiments dont Dada a surgi, auxquels est collé déjà le premier « morceau » de son programme artistique – la valeur de la « farce ». Contrairement à ce passage jouant en une mesure importante sur une perception intuitive, la clôture concentre l'attention sur le sens. Elle est interprétable comme refondant d'abord les motifs ayant mené à la naissance de Dada, au moyen de l'expression d'un malaise aigu, puis comme mettant en place une vision de destruction apocalyptique, suivie d'une résignation. La plupart des structures de la clôture ont l'intensité perlocutoire la plus élevée du texte, tandis que la partie de la résignation apporte un calme caractéristique à proprement parler d'une fin.

Ce schéma compositionnel est à bien des égards perlocutoirement efficace, qu'il s'agisse de la longueur et de l'emplacement des macro- et micro-parties, de la distribution des attaques de motivation, de celle de la prosodie dépaysante, du couple argumentation / suggestion ainsi que des contenus et significations concrets.

La question se pose de savoir en quelle mesure ce potentiel de la macro-composition se voit prolongé par l'emplacement concret des différents segments-répliques. L'examen du texte fait apparaître qu'au sein des parties fondamentales (ouverture, nœud, clôture), les segments peuvent être ramenés, en fonction des particularités de contenu et génériques, à plusieurs « mouvements », souvent d'ordre de chaînes. Il est possible de les intituler comme il suit.<sup>186</sup>

---

186 Tout en les intégrant dans les catégories fondamentales de la composition dramatique et dans les macro-parties I-III. Dans la liste des mouvements qui suivra, j'indiquerai les macro-parties ainsi que leurs mouvements avec des chiffres (chiffres latins pour les macroparties, arabes pour les mouvements).

## **I OUVERTURE segments 1-24 (pp. 29-33)**

### **I 1 Échange énigmatique**

Segments 1-4 (p.29)

Vers compris: « *pénètre le désert* » (segment 1) – « *Farafamgama Soco Bgai Affahou* » (4)

Contenu: Invitation à un chemin de passage dangereux, frôlant la mort, se révé-  
lant enfin être le chemin d'un hénaurme assouvissement sexuel; répliques énig-  
matiques.

### **I 2 Structures en partie dialogiques, dénonçant une « amertume » et quelques-unes de ses causes**

Segments 5-9 (pp. 29-30)

Vers compris: « *amertume sans église allons allons charbon chameau* » –  
« *la fièvre puerpérale dentelles et SO<sup>2</sup>H<sup>4</sup>* »

Contenu: Confession – aphorisme à bouclage énigmatique; aphorisme à bou-  
clage ironique; confession – aphorisme.

### **I 3 Allégories et suggestions de malaise entrecoupées de chœurs**

Segments 10-16 (pp. 30-32)

Vers compris: « *Tombo Matapo les vice-rois des nuits* » – « *en arc-en-ciel cendre 4* »

Contenu: Allégorie à contenu apocalyptique; poème euphonique tissant l'isoto-  
pie du danger de mort; récréation: poème- interjections (chœur); fable exem-  
plaire: « montée » d'un héros « dans son désespoir »; structure à apparence d'au-  
tomatisme: civilisation traquée par la bestialité; fable exemplaire: la farce en tant  
qu'art; récréation: poème- écholalie (chœur); structure – mystification; structure  
à apparence d'automatisme: conflit de l'existence terrestre et du désir céleste de  
l'homme.

### **I 4 Comique de caractères rejeté sur des suggestions de malaise à apparence d'automatismes, se clorant sur une structure aisément décodable**

Segments 17-24 (pp. 32-33)

Vers compris: « *oiseaux enceints qui font caca sur le bourgeois* » –  
« *il était tout de même amoureux et il creva* »

Contenu: Parodie de la certitude de soi; critique du bourgeois; structure à ap-  
parence d'automatisme: conflit de « l'énergie du mouvement intérieur » et d'un  
lendemain de faiblesse; structure à apparence d'automatisme: augmentation de

masses énormes, menaçantes; récréation prosodique débouchant sur la mystification; structure à apparence d'automatisme: monde à l'envers; structure à apparence d'automatisme entrecoupée d'une récréation prosodique: menace et dégradation; structure aisément décodable, à contenu apocalyptique.

## II MANIFESTE

Segment 25: « *Dada est notre intensité* » – « *je vous assure et je vous adore* » (pp. 33–35)

Contenu: Structure en prose: présentation de Dada, de ses motifs, limites, objectifs et moyens, traversée d'attaques du récepteur; structure en prose, se terminant par prose rimée: l'âge d'or de l'art; poème rimé, parodique: perte de l'art dans des efforts conceptualistes; structure en prose: affirmation que l'art n'est pas sérieux, attaque du récepteur.

## III CLÔTURE segments 26–27

(pp. 35–37)

### III 1 Séquence à « **hétérogénéité thématique extrême** », alliant provocation, comique de caractères et suggestions d'angoisse

Segment 26: « *si l'on peut demander à une vieille dame* » – « *taratatatatata* »

(pp. 35–6)

Contenu: Provocation attaquant la bienséance élémentaire; allégorie de l'angoisse humaine; comique de caractères: idéalisme béat; comique de caractères: poète-demiurge; suggestion de souffrances de guerre, de faiblesse et « maladie jusqu'à la mort »; allégorie comique de l'angoisse et de dégradation humaine (« femme construite en ballons de plus en plus petits » émettant un cri comique); comique de caractères: idéalisme béat.

### III 2 Structure apocalyptique à apparence d'automatisme, débouchant sur un passage aisément décodable

Segment 27: « *A Ndumba à Tririloulo à Nkogunlda* » – « *puis ils s'en allèrent* »

(pp. 36–7)

Contenu: Apocalypse; prière de « raccommoder l'estomac »; résignation.

Des caractéristiques de ces mouvements et de leur enchaînement découlent plusieurs spécificités, efficaces perlocutoirement ainsi que scéniquement, auxquelles je me consacrerai à présent.

### 3.2.3.1 Couples argumentation/suggestion; lisibilité/chaos interprétatif (ouverture)

Cette question mérite d'être creusée avant tout dans l'ouverture, dont les segments ont été étudiés jusqu'à présent plutôt de manière isolée, et certains ne l'ont pas été du tout. Dans l'ouverture donc, la distribution argumentation / suggestion réaffirme l'arrière-fond cartésien du mouvement, tout comme ses propriétés perlocutoirement porteuses, s'ouvrant à une pluralité de tonalités et climats. Comme cartésien peut être interprété le fait que les premiers segments à malaise sont aisément décodables. Davantage, les tout premiers ont la forme argumentative, « d'explication », qui nomme les motifs de ce malaise (I2: aphorisme et confessions- aphorismes; « Il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les chiens », etc.). Puis vient l'étape de « l'illustration », où les motifs du malaise sont absents. Celle-ci démarre dès le début de I3, par une structure facilement lisible, l'allégorie apocalyptique (« [...] les rois des nuits... »), en poursuivant par des structures surtout de suggestion qui souvent exigent un effort interprétatif renforcé.

Les mêmes passages, dans leur succession, sont stratégiques du point de vue perlocutoire. Si le sujet de la situation négative se voit introduit par des observations proches de l'aphorisme, à effet agréablement plaisant, en revanche les mouvements qui suivent (I3 et I4), soulignent le malaise au moyen d'images intenses. L'étape de « l'illustration » commence bien par une séquence apocalyptique, à laquelle s'ajoutent progressivement des structures à signification de menace, s'achevant sur une nouvelle apocalypse.

Dans les mouvements I3 et I4 est à noter une gradation du climat de l'incertitude d'interprétation: le plus grand nombre des séquences à apparence d'automatismes se place dans I4. La gradation est cependant loin de produire un effet de monotonie, ce qui est dû à l'alternance de genres, de tonalités et de structures plus et moins aisément décodables. Ainsi, dans I3, les deux structures à apparence d'automatismes alternent avec les fables exemplaires, dont une à mystification. Tout effet de malaise, en outre, se voit momentanément dissipé par les deux segments – chœurs, à interjections et à écholalie. Davantage, le mouvement suivant, I4, fait contraster dans sa première partie les tonalités les plus extrêmes de l'ouverture: deux poèmes à comique de caractères, rimés et joyeusement ironiques, puis les suggestions de malaise les plus « automatiques ». Hormis cela, au sein de ce mouvement le plus difficilement décodable, apparaissent tels des points de repère deux séquences lisibles tout à fait aisément. Celles-ci attirent l'attention d'autant plus qu'elles ont un contenu par excellence dramatique, menaçant (la séquence du monde à l'envers, puis la séquence finale, apocalyptique).

3.2.3.2 Pics perlocutoires et leur potentiel narratif  
(ouverture, clôture)

Les pics perlocutoires, les trois apocalypses, se placent aux points compositionnellement les plus sensibles. Dans l'ouverture, c'est au début même de l'étape de « l'illustration » (désormais apocalypse 1), et à la fin de la macro-séquence entière (apocalypse 2). Dans la clôture, l'apocalypse occupe, dans le dernier segment, la première moitié (apocalypse 3). Cette « chaîne » des apocalypses s'impose donc royalement à l'attention, tout en laissant, suite à l'apocalypse 3, un espace à la fin du texte pouvant s'ouvrir à une exploitation dramatiquement porteuse (ce qui est, on se souvient, justement le cas, dans les séquences de prière et de résignation).

La chaîne des apocalypses est en outre dotée de gradation. Ainsi, l'apocalypse 1 orchestre un affaiblissement spectaculaire des forces physiques ainsi qu'intellectuelles de l'homme, atteignant des personnages qui sont pourtant les détenteurs symboliques de ces forces ; puis, le triomphe de la bestialité sur l'intelligence voire la civilisation.<sup>187</sup> L'apocalypse 2 suggère la fin d'un monde : événements s'opposant aux lois physiques élémentaires dont découle un chaos où le haut s'ouvre au bas, rétrécissement de la partie du corps symbolisant l'origine de la vie, anéantissement de corps célestes dont le soleil, mort d'un être jeune connotant curiosité et pureté.<sup>188</sup> L'apocalypse 3, enfin, met en place un monde en proie à un chaos absolu, amenant le triomphe d'un bas bestial sur le haut : le haut devient le bas ou descend vers le bas, le bas remplace le haut. Ces situations se manifestent sous une forme grotesque en même temps qu'asphyxiante.<sup>189</sup>

Dans la dernière apocalypse, l'homme se voit dégradé lui aussi à une union grotesque du haut et du bas. Celle-ci le montre en un spectacle de foire dérisoire (et ce jusque dans les situations les plus chargées de pureté comme la naissance), ou l'anéantit.<sup>190</sup> C'est également la position de l'homme et de l'objet qui progres-

---

187 « Tombo Matapo les vice-rois des nuits / ils ont perdu les bras Moucangama / ils ont perdu les bras Manangara / à Matzacas la coccinelle est plus grosse que l'hémi- / sphère cérébral / mais où sont les maisons des vice-rois des nuits ».

188 « on enroule l'arc-en-ciel les pendus se vaporisent / le nombril le soleil se rétrécit / et l'étudiant mesura sa dernière intensité / il était tout de même amoureux et il creva ».

189 L'apocalypse entière est citée ci-dessus, dans « Communication implicite ». La force perlocutoire de la bestialité est renforcée surtout par les sèmes d'un mouvement anarchique et incontrôlable, que caractérise un merveilleux inquiétant, puis par la présence d'animaux issus d'un exotisme « primitif ». Ne ressemblant à rien du monde « notre », ils mettent aisément en circulation le sème d'une altérité menaçante (« regarde les fenêtres qui s'enroulent comme des girafes / tournent se multiplient hexagones grimpent tortues / la lune se gonfle marsupial et devient chien / l'ara et le cacatoès admirent le chien / un lys vient d'éclorre dans son cul »).

190 Par exemple : « des oreilles du ventriloque débordent quatre ramoneurs / qui crèvent ensuite comme des melons ; un histrion en feuilles lunaires se balance dans mon armoire... ».

sivement se renverse. Les objets acquièrent la qualité d'êtres vivants tandis que l'homme, statique, passif et mutilé, acquiert celles des objets.<sup>191</sup>

Une telle gradation suggère une interprétation narrative: une chute qui de plus en plus s'approfondit, finissant par une brutale destruction. Le contenu des apocalypses devient dramatiquement encore plus porteur lorsqu'on le confronte aux passages de l'incipit et du dénouement – d'office des pics perlocutoires aussi – avec lesquels les apocalypses initiale et finale voisinent. On le sait, l'incipit représente l'invitation à un chemin de passage dangereux, frôlant la mort, mais qui doit s'effectuer avec un acharnement et une candeur enfantins; ce chemin de passage mène vers un joyeux assouvissement sexuel, transgressant les bienséances. En revanche, le dénouement met en place un être abattu, proche davantage d'un objet, qui cherche le sauvetage, sans doute au moyen de l'acte sexuel, auprès d'un personnage symbolisant candeur, beauté et pureté. Néanmoins cet être pur est lui aussi atteint d'une raideur abattante. Si l'incipit a mené vers les joies de l'union sexuelle, le dénouement, au contraire, s'achève sur une résignation: «et nous laissons les cerveaux continuer / [...] / et nous sommes devenus des réverbères».

L'interaction des apocalypses et des deux passages compositionnellement et perlocutoirement les plus sensibles qui viennent d'être évoqués permet de lire *La Première aventure* comme la confrontation de la pureté et d'une immense chute apocalyptique, laquelle parvient à dégrader même cette pureté, en la tachant d'une paralysie abattante. Que le texte dans sa totalité – et non seulement des segments isolés, chacun avec un micro-thème distinct et passager – puisse s'ouvrir à une perspective narrative puissante, renforce l'intérêt dramatique de *La Première aventure* de manière cardinale.<sup>192</sup>

Concernant l'intérêt dramatique, ajoutons que l'expression de l'abattante résignation à la fin de la clôture, citée ci-dessus, se voit en vertu du principe de brus-

191 Exemples d'éléments inanimés et d'objets à qualité d'êtres vivants: «c'est le troupeau des montagnes en chemise / dans notre église qui est la gare de l'Ouest»; «sur la colline poussent des pantalons». Exemple de l'image de l'homme mutilé, devenant objet: «le prêtre photographe a accouché trois enfants striés / pareils aux violons».

192 Cette homogénéité narrative se voit puissamment relayée par une homogénéité au niveau de l'imaginaire. À savoir: les spécificités observées surtout dans l'apocalypse 3 sont propres, bien que dans une mesure non également intense, des parties poétiques de *La Première aventure* tout court. Ainsi, la raideur abattante agressée par la bassesse primitive, animale, s'annonce dès «l'exposition», I2, et ce en partie au moyen de l'image qui apparaît aussi dans le dénouement: «Il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les chiens» (je souligne). La totalité de l'ouverture se voit traversée d'images de la bestialité, à un merveilleux inquiétant, mettant en place des animaux connotant bassesse et un mouvement anarchique, incontrôlable. C'est le cas de l'apocalypse 1, mais aussi de plusieurs séquences «de menace» qui suivent, où, d'abord, les lapins traquent la cathédrale, puis tournent jusqu'à ce qu'ils «deviennent lumière H2O»; où croissent des masses énormes, menaçantes, puis advient un monde à l'envers («les plus étroits parallépipèdes circulent parmi les microbes / les autos et les canards nagent dans l'huile»). L'homme est dans les images menaçantes de l'ouverture présent fort peu. Comme on l'a vu, il sera, dégradé et mutilé, au cœur de l'attention de la clôture; ce qui contribue royalement à la gradation perlocutoire de cette macro-partie.

ques ruptures de tonalités immédiatement exploitée, comme un matériau prosodiquement efficace. Elle provoque ainsi un plaisir irrésistiblement dépaysant, lequel parfait un « coda » humoristique, transformant le drame de soi-même en une plaisante histoire concernant des tiers :

des réverbères  
et puis ils s'en allèrent (pp. 36-37)<sup>193</sup>

### 3.2.3.3 Bouclages et communication implicite (ouverture, clôture)

La distribution de ces formes du dialogue est compositionnellement et scéniquement fort heureuse. Les quatre bouclages du texte se trouvent, l'un après l'autre, au début même de l'ouverture (I1, I2) ; le texte démarre donc de manière dynamique et scéniquement intéressante. D'autant plus que la première réplique consiste dans une suggestive adresse à l'interlocuteur (« Pénètre le désert [...] »), se destinant à un récepteur indéfini et happant donc immédiatement tout récepteur. De son côté, la deuxième partie du micro-dialogue de l'incipit, par cases vides, entraîne la séduisante possibilité d'imaginer sans une limite quelconque.

Les deux bouclages suivants, placés au début de « l'exposition » (I2), y ont un rôle essentiel. Non seulement comme un lien au caractère de l'incipit, mais aussi du point de vue restreint à leur mouvement seul : constitué d'un aphorisme et de confessions-aphorismes, le mouvement apparaîtrait sans ces bouclages comme platement statique.

Quant à la communication implicite, celle-ci, hormis le manifeste, est le propre de la séquence qui succède immédiatement à une structure à contenu apocalyptique. Il s'agit de l'apocalypse 3 – la plus intense, suggérant la chute définitive.

---

193 À ce titre, la lecture de *La Première aventure* à partir des passages perlocutoirement les plus intenses dans les deux macro-parties poétiques confirme une fois de plus que l'expression d'un sérieux à malaise ne reste jamais de l'ordre du sérieux. Elle sait devenir, paradoxalement, matière quasiment à chansons, en tout cas à plaisir intuitif, prosodique, de même qu'à un plaisir intellectuel dont l'humour. Justement, cette aptitude à ouvrir de manière inattendue le sérieux troublant à un plaisir irrésistible, renforce tant la portée perlocutoire du malaise que le dramatisme du texte tout court.

Proche du dénouement, la communication implicite, concernant une tentative de « réparation », nourrit dans ce passage perlocutoirement et compositionnellement crucial son dramatisme.

### 3.2.4 Personnages

Il est notoirement connu que les personnages de *La Première aventure* représentent une société fort hétérogène, réunissant des êtres aussi divers que Mr. Cricri, Mr. Bleubleu, Mr. Boumboum, Pipi, Mr. Antipyrine, Npala Garoo, La Femme enceinte, le Directeur, La Parabole et Tristan Tzara. On sait aussi qu'aucune indication scénique n'accompagne ces personnages ni avant ni pendant le déroulement du texte. Ainsi, les indices à partir desquels on peut s'interroger sur un possible intérêt scénique de ces personnages (éléments de corporéité, de caractère, manifestation matérielle de tout ordre), sont rares : noms, « entrées » ou plutôt répartition des voix dont l'épaisseur des répliques, participation aux ruptures auditives, participation aux bouclages et aux autres modes du dialogue. Les lignes suivantes se proposent d'examiner ces indices.

#### 3.2.4.1 Nomination

Les noms font découvrir d'abord des personnages encyclopédiques. À ceux-ci appartiennent d'une part les personnages – types : Mr. Bleubleu, Mr. Cricri et Mr. Boumboum (noms suggérant les jeux écholaliques enfantins, mais aussi des clowns), Npala Garoo (qui paraît provenir de l'univers des « sociétés traditionnelles », dont l'Afrique noire), le Directeur et la Femme enceinte.<sup>194</sup> Hormis les types, un des personnages référentiels dispose d'une identité « documentaire », appartenant à l'époque contemporaine : Tristan Tzara. Malgré leur diversité, les noms des personnages référentiels créent un système complexe, à potentiel théâtralement et dramatiquement efficace. La plupart (Mr. Bleubleu, Mr. Cricri, Mr. Boumboum, Npala Garoo et le Directeur) paraissent appartenir à un même univers, un des importants lieux où surgit la théâtralité pure – le cirque. Celui-ci peut être appréhendé comme un cirque allégorique, « circus mundi », connotant une gaieté non limitée par la bienséance, mais aussi la force primitive, physique, voire animale, de même que la présence d'un maître de jeu.<sup>195</sup> Ce caractère allégorique

194 Ce dernier type est connu, comme le rappelle M. Corvin, du théâtre expressionniste. Quoi qu'il en soit de cette possible inspiration, il est interprétable comme une femme portant son fruit, une nouvelle vie qui germe.

195 Connotations qui correspondent, on le sait, aux caractéristiques principales du texte tel quel. Rappelons en outre que le programme Dada formulé dans le manifeste pose : « Nous sommes directeurs de cirque et sifflons [...] ».

paraît en outre se renforcer par le symbolisme de germe, d'éclosion, que porte le personnage de La Femme enceinte.

Les noms de tous ces types symboliques en proposent des traits de corporéité et / ou d'accoutrement, et permettent tout en dévoilant leurs diverses identités de les distinguer inmanquablement sur scène les uns des autres.<sup>196</sup> Cette possibilité d'une distinction scénique aisée vaut y compris pour le groupe des trois clowns, leurs noms attribuant à chacun d'entre eux une « qualité » expressive, susceptible d'être exploitée par exemple au moyen de l'habillement, de mouvements et attitudes, ou du ton de la voix. En effet, dans le groupe des trois clowns alterne le principe du ciel (Mr. Bleubleu), le principe terrestre (Mr. Boumboum) et un principe qu'il est possible d'appréhender comme intermédiaire, reliant la terre et le ciel, puisque le nom est lisible comme dotant son porteur de traits d'un oiseau (Mr. Cricri).

Ensuite, *La Première aventure* contient trois noms suggérant des personnages non encyclopédiques, tous des négations criantes de la vraisemblance, la plupart attaquant également la bienséance. Il s'agit de deux personifications et d'un nom propre inédits; deux de ces noms provocant, chacun avec un effet distinct, le comique. Ainsi, Pipi, pouvant rappeler par son signifiant innocemment enfantin les jeux écholamiques du texte, n'en désigne pas moins l'acte d'uriner et met en place un comique subversif. Le nom de Mr. Antipyrine – c'est un aspect bien connu de *La Première aventure* – personnifie un médicament, celui que Tzara, comme l'affirment ses biographes, avait l'habitude de prendre pour vaincre ses maux de tête. Ce qui est sans doute à la source du constat de H. Béhar que ce personnage incarne le double de l'auteur. Ajoutons que même en dehors des motifs biographiques, les connotations de ce nom se prêtent à une telle interprétation. Certes, personifiant une substance chimique, le nom crée un effet comique; néanmoins, il dégage également des connotations de pouvoir guérisseur. Le personnage qu'il désigne pourrait donc être interprété comme une image gaiement farcesque du (poète) demiurge: « Mr. Guérisseur ».

Le comique subversif de ces deux personnages non encyclopédiques jette un doute également sur le troisième, affichant un signifié tout à fait sérieux et perlocutoirement fort, d'une fable exemplaire, à morale cachée: La Parole. Or un tel signifié explicite, univoque, n'apparaît-il pas comme presque grossièrement facile? Ainsi, ce personnage ne représenterait-il pas plutôt une dérision de toute

---

196 Moins simplement décodables sont à la lecture les possibilités théâtrales de Tristan Tzara. Tout lecteur, bien évidemment, ne peut pas associer au nom le physique tzarien ou ses spécificités de diction, certes interprétables, par leur caractère de rupture auditive, comme théâtralement intéressantes. Ce fait semble pourtant sans conséquences négatives sur l'efficacité du rôle. C'est que Tristan Tzara, projection de l'auteur et contrepois par rapport au potentiel allégorique du reste de la société l'entourant, paraît naturellement disposer d'un rôle privilégié, qui le distingue inmanquablement des autres: celui du porteur d'un message essentiel. Ainsi, l'absence d'une marque de spécificité sur le plan des caractéristiques matérialisables sur scène semble aléatoire.

valeur morale, établissant un rapport de parenté mystificateur envers les personnages-abstractions moralisants connus de l'allégorie médiévale ?<sup>197</sup>

Subversion, farce, et, à leur lumière, une signification sérieuse à apparence de mystification – de là des connotations expressives qui, d'une part, attribuent à Pipi et à Mr. Antipyrine une place dans l'univers du cirque allégorique, où se rangent la majorité des personnages référentiels. D'autre part, concernant La Parabole, elles lui font dépasser ce domaine thématique, en la proposant surtout comme une clé pour l'interprétation des autres personnages et de la fable. Un tel rôle la range du côté de La Femme enceinte.

Si le potentiel perlocutoire, dramatique, des personnages non référentiels égale voire dépasse celui des personnages référentiels, c'est en revanche la possibilité de les transposer sur scène qui est surtout pour deux d'entre eux problématique. Excrément liquide, mot abstrait déformé, ces « rôles » afin d'être perçus comme tels nécessitent une solution scénique particulière, probablement recourant à un jeu de couleurs, de formes et de bruitages, ou bien narrative, comme par exemple des pancartes avec les noms. Quant à Mr. Antipyrine, sa possible parenté avec le personnage Tristan Tzara permet d'en envisager, que ce soit en exploitant le nom ou non, une apparence scénique assez aisément : un Tzara tourné en dérision.

### 3.2.4.2 Autres particularités visant la scénicité

À présent, je me consacrerai aux autres aspects à intérêt scénique qui ont été formulés au début du chapitre portant sur les personnages : à la répartition des voix et l'étendue des répliques dont les différents personnages se chargent, à leur participation aux bouclages et aux passages compositionnellement sensibles, et enfin à l'interaction nom / contenu de la réplique.

La répartition des voix correspond aux spécificités de la composition, tout en confirmant voire en précisant l'interprétation des macro-parties et du texte tout court, formulée dans le chapitre précédent. Ainsi, la partie- noyau, le manifeste, est prononcée entièrement par Tristan Tzara – l'unique personnage « documentaire », apparemment porteur du message essentiel. Dans l'ouverture et la clôture, « toiles de fond » intuitives, le texte est distribué parmi les personnages allégoriques. Dans l'ouverture, fort fragmentée, prennent la parole la quasi-tota-

---

197 Des éditions plus anciennes de *La Première aventure*, dont les *Œuvres complètes I* (1975), mettent implicitement cette interprétation en valeur, en faisant apparaître le nom doté d'un signifiant erroné : « La Parapole » (je souligne). Ce que Henri Béhar a expliqué dans une note des *OCI* comme une faute de frappe que Tzara se serait appropriée – faute qui nourrit en une mesure importante le potentiel comique du nom. Cependant l'édition de *La Première aventure* sur laquelle la présente étude se base, *Dada est tatou. Tout est Dada* (1996), établie par H. Béhar également, emploie l'orthographe non déformée : « La Parabole », ce que je me dois de respecter.

lité des personnages (sauf Tristan Tzara et La Parabole).<sup>198</sup> Ce qui fait apparaître cette macro-partie d'autant plus comme un terrain d'expériences individuelles et diverses menant vers le malaise dont surgit Dada.

Les deux segments de la clôture sont prononcés respectivement par La Parabole et Mr. Antipyrine. Notamment le premier de ces noms dégage un symbolisme qui, à lui seul, attribue à la réplique concernée la valeur d'un message essentiel (de plus, La Parabole ne prend la parole à aucun autre endroit). Or le même nom suggère qu'il faut se garder des jugements faciles. Et en effet, la réplique, au lieu de mettre en place une fable à moralité immédiatement compréhensible, consiste dans la séquence à hétérogénéité thématique extrême : dont vers à provocation, morceaux de comique de caractère (quelques-uns à « moralité » évidente) et scénarios de malaise, sans aucune « issue » morale – mais qui l'emportent par leur caractère asphyxiant sur la totalité des segments précédents. La déception d'attentes qui en découle confirme un trait essentiel de *La Première aventure*, à savoir la multiplicité des plans de signification et la souplesse avec laquelle ceux-ci s'interpénètrent. La déception d'attentes, en outre, sait produire des moments perlocutoirement décisifs. Comme dans la réplique étudiée qui met en place, au lieu d'une « solution », un vigoureux malaise.

Enfin, que la dernière réplique du texte soit prononcée par Mr. Antipyrine, double du porteur du message essentiel, est un choix perlocutoirement puissant, mis en valeur par le caractère farcesque du demiurge preneur de parole ; un choix tout à fait efficace pour un dénouement.

Pour ce qui est de l'épaisseur des répliques, le personnage le plus important, après Tristan Tzara, est son double Mr. Antipyrine. Ce personnage, en même temps, « entre » le plus souvent : à l'intérieur de l'ouverture, il intervient dans une réplique sur trois ou sur deux (8 répliques sur 24 ; cependant il se tait dans l'incipit et à la fin de l'ouverture). Est à noter que c'est justement ce personnage qui est selon l'intitulé du texte son véritable héros, ce qui reviendrait à dire que Tristan Tzara parle de Tristan Tzara, sous forme allégorique.

Après Mr. Antipyrine, l'épaisseur des répliques et les entrées les plus importantes reviennent à part égale aux clowns Mr. Bleubleu et Mr. Cricri (6 répliques pour chacun). Si Mr. Antipyrine intervient plus souvent qu'eux, ce sont en revanche ces clowns qui prennent la parole dans la plupart des moments dramatiquement sensibles : dans les deux premières répliques du texte et la plupart de l'incipit, dans la première réplique évoquant une situation négative à malaise

---

198 Est également à noter que dans cette partie, les personnages non référentiels, à valeur de subversion, n'apparaissent pas immédiatement. L'incipit (I 1) est confié aux personnages référentiels, ce qui a l'effet non d'une apparition brusque de la subversion, mais d'une sorte de préparation ménageant le récepteur. La subversion sur le plan des personnages apparaît en revanche dès le début de l'exposition (I 2) : le premier et le dernier des trois constats de malaise sont prononcés respectivement par Pipi et Mr. Antipyrine.

ainsi que dans le premier segment à apparence de « texte automatique ». De plus, ils s'engagent dans la plupart des rares dialogues à bouclages (dont la totalité est concentrée justement dans l'incipit). Souvent, leurs répliques s'y succèdent – ce qui les fait apparaître comme un duo. Mr. Bleubleu et Mr. Cricri sont aussi les seuls personnages dont certaines répliques font mention.<sup>199</sup> Lancer et accompagner le développement dramatique du texte, dialoguer et se faire mentionner, voici des propriétés qui établissent intuitivement ce duo comme les véritables héros de la « fable ».

Ajoutons que si l'importance de Mr. Antipyrine, le personnage allégorique essentiel, se trouve en quelque sorte pré-dite dans le titre du texte, il en va de même pour Mr. Bleubleu et Mr. Cricri. *L'aventure de Monsieur Antipyrine* n'est-elle pas *céleste* ? Davantage, le motif du ciel, posé ainsi comme l'enjeu de « l'aventure » que le titre annonce, complèterait, en interaction avec le symbolisme des noms, l'interprétation du contenu des macro-parties poétiques (formulée dans le chapitre « Composition »). Conformément à celle-ci, les deux macro-parties, loin d'être fatalement fragmentées, sont lisibles comme une fable, dont le sujet serait la pureté (ou l'aspiration à la pureté) devenant proie d'une immense chute et dégradée par cette chute. Et c'est justement à la pureté voire à son désir que correspond la caractéristique « céleste » des deux clowns.<sup>200</sup> Puisque clowns, grands maladroits, leur tentative de parvenir au ciel serait indissolublement liée au grotesque. Ce qui tient : le grotesque représente une des caractéristiques essentielles du texte tout court. Leur tentative, comme le rapportent les deux mentions des protagonistes, se heurterait à des échecs<sup>201</sup>, en accord avec l'interprétation précédente.

199 Et ce à des endroits compositionnellement sensibles : approximativement à la moitié de l'ouverture (mouvement 2) et de la clôture (deuxième moitié du segment 1). Leurs noms apparaissent dans des micro-fables à signification de malaise. Ainsi, dans une des allégories de l'ouverture on apprend que « le grand nommé Bleubleu grimpe dans son désespoir » (réplique de La Femme enceinte) ; dans le premier segment de la clôture, « Mr. Cricri reçoit la visite de sa fiancée à l'hôpital » (réplique de La Parabole).

200 Comme « désir de la pureté » est interprétable le mouvement vers le ciel, que paraît incarner le personnage à nom d'oiseau, Mr. Cricri. Au-delà de la caractéristique des clowns, le ciel bâtit un réseau thématique à de nombreuses occurrences, perlocutoirement décisives. En effet, quel motif plus efficace pour représenter le *haut* (qui se verra dévoré par le *bas*) ? Ainsi, le ciel voire des êtres ou phénomènes célestes (de manière explicite et implicite) apparaissent par exemple dans : « l'organe sexuel [...] / [...] s'envole au-dessus de Mgabati », « au bord 16 blessés les robes 7 des anges », « pour entrer comme le séraphin dans le bain populaire, pour pisser », « il a tant regardé le ciel que son visage s'aplatissa ». Le motif est royalement exploité dans les parties apocalyptiques : « on enroule l'arc-en-ciel les pendus se vaporisent / le nombril le soleil se rétrécit [...] », « regarde les fenêtres s'enroulent comme des girafes / [...] la lune se gonfle marsupial et devient chien [...] ».

201 La première de ces mentions apparaît dans l'ouverture : « le grand nommé Bleubleu grimpe dans son désespoir / et y chie ses manifestations de la journée dernière il / ne veut rien de latéral et s'enclôtre à la manière des / angelus dans son clocher intestinal à l'arrivée de la / police il est dégoûté et se rend vivement contrarié ». La deuxième, dans la clôture, fait augmenter le dramatisme en se servant

Les personnages qui interviennent peu sont Pipi, La Femme enceinte et Le Directeur (dans 4–2 répliques respectivement). Sont à noter plusieurs cas de l'interaction de leurs « identités » avec le contenu voire la signification des répliques qu'ils prononcent. Ainsi, Pipi, à nom dont le signifié apporte des difficultés de transposition scénique, se révèle être un personnage féminin, à un certain pouvoir érotique.<sup>202</sup> La Femme enceinte, dans une réplique usant de la troisième personne, évoque ponctuellement un personnage féminin<sup>203</sup>; ce qu'il est possible d'interpréter comme La Femme enceinte parlant d'elle-même. Les deux interactions se prêtent à des solutions scéniques porteuses, moyennant l'élément de surprise. Enfin, le Directeur, le moins présent des trois, se charge de la réplique qui, dans les macro-parties poétiques, est le seul passage présentant un élément du programme Dada: la « farce » en tant que partie intégrante de l'art.<sup>204</sup> L'autorité que l'identité du personnage suggère est susceptible de mettre ce contenu ainsi que sa signification en valeur.

Les moins présents dans *La Première aventure* sont Mr. Boumboum et Npala Garoo (1 réplique chacun). Leurs interventions ont cependant lieu à un endroit compositionnellement sensible, dans les deux dernières répliques de l'ouverture. D'où un caractère dramatiquement porteur de ces uniques prises de parole, renforcé par le contenu de la dernière réplique, représentant un scénario apocalyptique. En outre, l'intervention de Mr. Boumboum, pendant « terrestre » de Mr. Bleubleu et Mr. Cricri, réattire l'attention sur le duo céleste. Que cette mise en valeur s'effectue à la fin même de l'ouverture est, à nouveau, perlocutoirement fort efficace.

#### 3.2.4.2.1 Ruptures auditives

Peuvent être considérés comme ruptures auditives l'emploi de la prosodie dépay-sante et celui des chœurs. Concernant la prosodie dépay-sante, il convient d'examiner si celle-ci caractérise seulement certains des personnages, en distinguant ainsi inmanquablement leur parole. Au point de leur attribuer, probablement, des rôles particuliers: personnages à rôle de déstabilisation interprétative, énigmatiques, etc.

Dans les deux parties poétiques, tel n'est pas le cas. La répartition de la prosodie dépay-sante (ou d'une prosodie dépay-sante à caractéristiques précises) n'y

---

largement de la déstabilisation: « cet oiseau est venu blanc et fiévreux comme / de quels régiments vient la pendule? de cette musique humide comme / Mr. Cricri reçoit la visite de sa fiancée à l'hôpital / dans le cimetière israélite les tombeaux montent comme / des serpents ».

202 Réplique 16: « j'ai sur le sein 5 tant de belles taches [...] ».

203 Réplique 11: « quatre cents chevaux soixante chameaux / [...] / son mari est malade [...] ».

204 Réplique 14: « il est mort en disant que la farce est un élément po- / étique, comme la dou- leur-par exemple / puis ils chantèrent »

accompagne pas la parole d'un ou de plusieurs personnages en particulier; elle a un rôle compositionnel.<sup>205</sup> Le manifeste, en revanche, exploite une spécificité auditive. On l'a vu en étudiant cette longue réplique en détail: Tristan Tzara ne se sert pas d'un nombre élevé d'éléments à prosodie dépayante, mais lorsque cela se produit, il s'agit de chaînes d'interjections à effet d'attaque. Porteur d'un message essentiel, c'est un demiurge agresseur. Est à souligner qu'il s'agit du seul personnage qui ait, concernant les ruptures auditives qu'il met en place, un profile aussi homogène. Ce qui renforce encore sa position par excellence privilégiée en tant que personnage (tout en contribuant au potentiel scénique du manifeste et en le démarquant par rapport aux autres parties).

Quant aux chœurs, ceux-ci, hormis le fait qu'ils contribuent abondamment à l'intérêt auditif de l'ouverture, sont interprétables comme bâtissant, au moyen de leur exclusivité auditive, une micro-fable. Davantage, le protagoniste en est un des deux « héros » – clowns, Mr. Bleubleu; ce qui réaffirme la position cardinale du duo clownesque parmi les personnages, tout en apportant un élément de plus pouvant servir à une exploitation théâtrale efficace de cette position.<sup>206</sup>

Dans chacun des chœurs s'investissent quatre voix. En s'interrogeant si cette participation fait saillir certaines voix en particulier, on constate qu'il s'agit des personnages privilégiés: Mr. Antipyrine et les deux clowns. En outre, dans les deux chœurs intervient également Pipi. Ce fait, compositionnellement, n'est pas moins heureux, vu qu'il s'agit d'un des personnages qui prennent la parole le moins souvent (et non à un endroit compositionnellement sensible, à la différence de Mr. Boumboum et Npala Garoo).

En somme, l'étude du symbolisme des noms et de la répartition des voix, en interaction avec la présence des bouclages et du contenu des répliques, et enfin avec les ruptures auditives, a montré que les personnages, bien que cela soit peu apparent d'emblée, ont un potentiel théâtral porteur (y compris les nombreux cas de surprise voire de déception d'attentes). Ils savent aussi, bien qu'avec leurs moyens limités, incarner la « fable » que bâtit le texte, de la pureté devenant chute

205 Néanmoins, la production de la prosodie dépayante par certains personnages concrets et son absence chez d'autres, en interaction avec le symbolisme de leurs noms, n'est pas exempte de surprise, voire de déception d'attentes. Ainsi, la première réplique de La Femme enceinte consiste entièrement dans des cases vides. De son côté, Npala Garoo, en dépit de son nom suggérant qu'il provient d'une contrée « exotique », est un des rares personnages qui n'utilise pas de cases vides, ni d'aucun autre moyen lexical à dépayement prosodique.

206 Répliques 12 et 15: «[...] le grand nommé Bleubleu grimpe dans son désespoir [...]», puis la réplique déstabilisatrice par son caractère indécidable sinon mystificateur: «[...] à la fin il ne tarda point de s'allumer sans l'aide du / cubiste et Kintampo et Crans et Begnins et Nicolas / assistèrent et furent baldaquins les longueurs déme- / surées de leur enchantement s'appelèrent dorénavant / mganoni». En effet, l'apparence d'identité narrative est due moins à une homogénéité de cet ordre qu'à la parenté de rupture auditive, qui fait naturellement rapprocher les deux répliques aussi du point de vue du contenu.

(les deux « héros »- clowns), tout comme mettre en valeur le programme Dada (Le Directeur, Tristan Tzara). Enfin, les doubles allégoriques de Tzara, Mr. Antipyrine (doublant son identité) et le Directeur (double idéologique) d'une part renforcent la position de ce meneur de jeu. D'autre part, puisque surplombant la totalité du texte, ils assurent que celui-ci n'apparaisse pas comme juxtaposant trois macro-parties indépendantes et peu compatibles. Ce qui, dans un texte à parties aussi hétérogènes, est un fait cardinal.

### 3.2.4.3 Personnages que le texte évoque<sup>207</sup>

Bien que cette question ne concerne pas directement un intérêt scénique, il me semble convenable de préciser que le texte est littéralement envahi de mentions de personnages<sup>208</sup> : humains et animaux, catégories qui parfois se mélangent, en accueillant même des objets. Dotées de caractéristiques matérielles, aisément visualisables, et ce souvent à l'intérieur de scénarios dynamiques que j'ai eu à plusieurs reprises l'occasion d'étudier ci-dessus, ces mentions sont perlocutoirement par excellence fortes. Ainsi, elles créent un effet de proximité subjective et de dynamisme en assurant au texte une théâtralité intérieure<sup>209</sup> : un « théâtre dans notre esprit », pour reprendre l'expression d'Artaud. Ce faisant, les personnages évoqués prennent le relais des preneurs de la parole : la narration des « gestes » des autres exprime ce que ceux dont les voix interviennent ne représentent pas.

L'intensité perlocutoire des mentions des personnages découle, hormis les facteurs généraux qui viennent d'être cités, d'abord des axes thématiques, à eux seuls on ne peut plus expressifs, dans lesquels les personnages se répartissent. Les axes les plus représentés correspondent aux enjeux principaux de la « fable ». C'est donc, d'une part, le pôle de la pureté voire d'une certaine « normalité », qui dans la majorité des cas se voit entraînée dans la chute, en proie à la bestialité ou à une faiblesse fatale (sentiment d'impuissance et abattement paralysant, dégradation

---

207 Je ferai abstraction des deux mentions des personnages preneurs de parole, auxquelles je me suis consacrée dans le chapitre précédent.

208 La grande plupart des mentions des personnages est concentrée dans les parties poétiques, dès le moment où le « nœud » est lancé (à partir de I3). Ces mentions sont beaucoup moins nombreuses dans le manifeste. Cependant, elles y ont un rôle cardinal : elles contribuent au message, en allant jusqu'à bâtir certains passages et significations de première importance.

209 Ainsi, dans le manifeste, souvent, les personnages sont évoqués à titre qualificatif ou de comparaison (« avec acharnement d'un enfant qui se tue »..., « nous sommes directeurs de cirque » ). Ces derniers ne sont donc pas de véritables protagonistes d'une fable, néanmoins leur valeur est également considérable : ils caractérisent des personnages anonymes, exprimés par des pronoms sujet. Ils ont un rôle parallèle aux micro-fables et aux micro-situations allégoriques et symboliques : un rôle « exemplaire ».

Les mentions des personnages ont un impact y compris sur les passages à force attaques de motivation voire « automatiques » : hormis leur force perlocutoire, ils y représentent des points de repère interprétatifs.

physique, maladie, mort). Les représentants de ce pôle sont tant des personnages habituels connotant la pureté comme l'enfant ou l'étudiant que des personnages provenant de la sphère du merveilleux: ange, archange, vice-rois des nuits. À la fin des macro-parties poétiques sont évoqués plusieurs personnages appartenant à l'univers du cirque: ventriloque, acrobate, saltimbanque, histrion. Avec eux, un animal: oiseau. Ce qui fait augmenter le nombre de connotations: non seulement une pureté dégradée, mais un merveilleux mutilé, une tentative de pureté tachée de grotesque et de vulnérabilité. D'autre part, le pôle du bas. Ce niveau est représenté uniquement par des animaux, à instincts d'agressivité et d'inassouvissement ou provoquant dégoût voire menace (chiens, vers, scarabée, sangsue, staphylin, scolopendre, etc.) Hormis ceux-ci, sont présents des animaux issus d'un exotisme « primitif ». Ne ressemblant à rien du monde « notre », ils mettent aisément en circulation le sème d'une altérité menaçante, d'un degré inouï, qui se voit exploitée dans la dernière apocalypse. Ajoutons que la bestialité l'emporte sur la pureté déjà par le nombre d'occurrences. Tel est le cas des deux macro-parties; mais c'est dans la clôture où les représentants de la bestialité sont deux fois plus nombreux, que cette victoire devient écrasante (16 contre 8).

Entre ces deux pôles se trouvent deux axes encore: celui des caractères comiques, et celui, assez mince, des hommes Dada.

Les images, aisément visualisables, littéralement excitent l'attention par leur apparence absurde. Elles transgressent en effet toute idée d'hierarchie et d'« ordre », souvent au moyen d'un merveilleux inquiétant (personnages de la fable), ou d'un burlesque joyeux (accueillant également le merveilleux: comique de caractères, hommes Dada). Ces scénarios savent se servir de la perméabilité homme / animal / objet. Ainsi, par exemple, dans plusieurs séquences, un « oiseau » paraît s'identifier à l'homme.<sup>210</sup> C'est une solution par excellence puissante perlocutoirement, car mettant en avant non seulement la signification du désir de pureté, mais aussi celle de vulnérabilité. Pour ce qui est de la perméabilité homme / objet, c'est entre autres l'image centrale de l'homme dégradé, paralysé dont use le texte – réverbère – qui l'exploite. Ajoutons qu'en même temps, cette métaphore est interprétable comme se servant, sur un mode ironique, du réseau de l'imaginaire qui est dans le texte essentiel: un réverbère ne renvoie-t-il pas vers le ciel?

---

210 Ce qui est le cas des passages apocalyptiques, comme je l'ai remarqué ci-dessus, mais aussi des deux séquences mettant en place une pureté menacée (au sein de la réplique à hétérogénéité thématique extrême): « Oi oi oi oiseau / qui dances sur la bosse du chameau / les éléphants verts de ta sensibilité / tremblent chacun sur un poteau télégraphique / les quatre pieds cloués ensemble ». « Cet oiseau est venu blanc et fiévreux comme / de quelle région vient la pendule? de cette musique humide comme / Mr. Cricri reçoit la visite de sa fiancée à l'hôpital / dans le cimetière israélite les tombeaux montent comme / des serpents ». On voit que dans la deuxième séquence, la perméabilité entre la sphère humaine et celle de l'animal apparaît comme bien moins implicite, « l'oiseau » du premier vers étant interprétable comme identique à « Mr. Cricri »).

Une perméabilité homme / animal / objet parallèlement ahurissante bâtit également un passage à comique de caractères, particulièrement mordant, dans lequel « le caca » qui atterrit sur « le bourgeois », s'identifie à un enfant puis à un chameau, tandis que l'enfant égale une oie.<sup>211</sup>

---

211 « oiseaux enceints font caca sur le bourgeois / le caca est toujours un enfant / l'enfant est toujours une oie / le caca est toujours un chameau / l'enfant est toujours une oie / et nous chantons / oi ».

### 3.3 D'un music hall Dada à l'élargissement des possibilités du dialogue. BRETON-SOUPAULT, *S'il vous plaît*.

#### 3.3.1 Remarques préliminaires

Aucune étude théâtrale, avec pour exception le rappel du contenu de ce « sketch » par Henri Béhar dans *Le Théâtre dada et surréaliste*, ne s'est intéressée à ce texte, faisant partie des « expériences de laboratoire » que Breton et Soupault ont consacrées à la libération de l'homme dans *Les Champs magnétiques*, publiés en 1920.

Le fait étonne peu. Il s'agit d'un texte difficile à appréhender, plusieurs de ses parties ayant l'apparence de ce qu'on appelle communément « texte automatique ». Le peu d'intérêt pour *S'il vous plaît* est sans doute dû aussi à la bien connue méfiance du surréalisme vis-à-vis du théâtre, devenue vite un rejet, et à une très mince exploitation théâtrale des pièces issues du mouvement. Pourtant, du moins lors des années de sa gestation et pendant sa première étape, Breton ne cache pas, on le sait, son appréciation du potentiel surréaliste de la forme dialoguée.<sup>212</sup> La question en quelle mesure *S'il vous plaît*, tout en exploitant la méthode « automatique », est un texte porteur du point de vue dramatique et théâtral, se pose donc d'elle-même.

Ajoutons que pour ce qui est des caractéristiques générales, *S'il vous plaît* correspond entièrement à celles qu'a avancées Michel Corvin pour le théâtre surréaliste tel quel : terrain d'essai de la parole automatique, lieu de la mise en œuvre des valeurs du surréalisme (liberté, amour fou), mais aussi subversion des catégories narratives de base.<sup>213</sup> Ainsi, l'absurde, dans ce texte, sera à envisager dans les structures narratives aussi bien que discursives.

#### 3.3.2 Structures narratives

##### 3.3.2.1 Composition : généralités

La pièce<sup>214</sup> consiste dans quatre actes, dont chacun représente un « spectacle » indépendant : du point de vue de la fable, du « genre », de la proportion parole / action et de la tonalité. Une telle composition a sans doute été inspirée des pratiques du cabaret et du music hall de l'époque qui exploitaient volontiers des chaînes de

---

212 Voir les la p. 83 de cet essai.

213 Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 1579.

214 Les pages des citations que j'évoquerai se baseront sur l'édition des *Champs magnétiques* chez Gallimard en 1971, pp. 127-161. Là où cela conviendra néanmoins, je dialoguerai avec les *Œuvres complètes I* d'André Breton, op. cit., pp. 107- 134, et surtout avec leur appareil critique.

numéros à contenus hétéroclites. Il semble toutefois inédit que le même procédé soit employé en tant que principe de composition d'une seule pièce de théâtre.

### I. *Drame bourgeois*

Le mari, François, appartient à la classe aisée; envers sa jeune femme, Valentine, il se montre très attentionné. Celle-ci est cependant folle amoureuse de Paul, de 20 ans l'aîné de son époux, « courbé, cheveux gris », et trompe avec lui son mari. La fable se déroule immédiatement avant et après le départ du mari pour Genève: en l'absence de François, Valentine exprime son désir de s'engager avec Paul dans une relation durable, Paul lui fait comprendre – en partie avec des mots assez énigmatiques – qu'il n'y songe pas. Arrive François, en tâchant de convaincre Valentine de partir avec lui en Suisse; celle-ci refuse. Après le départ du mari, Valentine essaie de s'attacher Paul avec un geste chargé d'érotisme. Paul, au lieu de succomber, tire de sa poche un revolver et la tue. Il exécute ce meurtre avec un calme absolu, alors qu'il devient de plus en plus évident qu'au même moment, le mari qui devait être loin, revient.

### II. « Pièce policière, voire grand-guignolesque »<sup>215</sup>

Létoile est patron d'une petite société qui, à ce que l'explique l'un des personnages désireux de ses services, se présente comme un organisme de sauvetage dans toute sorte de domaines (susceptible de retrouver le coupable dans une affaire criminelle lorsque la police y échoue, de porter conseil à tout un chacun dans les situations les plus difficiles, etc.). Or, ce « gérant » agit à contrepied de toute attente. Ainsi, l'homme qui lui dénonce un vol dont il a été victime se voit renvoyer, car un tel fait « d'intérêt matériel » ne peut pas intéresser Létoile. De même, la femme qui lui confesse son désir de se séparer de son mari, car il la trompe, obtient le conseil de ne pas le faire: cette démarche, explique Létoile, ne rendrait pas le mari plus libre ni heureux, au contraire. Parallèlement, Létoile plaide pour que deux criminelles soient primées pour leurs faits exceptionnels, fait de temps à autre restituer des portefeuilles trouvés et livre à la police un jeune homme candide qui le croit agent matrimonial. Ce jeune est accusé du meurtre de sa maîtresse, les agents sont déjà sur place, et Létoile a d'ailleurs préparé à l'avance les pièces à conviction.

---

215 Ces deux caractéristiques ont été attribuées à l'acte II de *S'il vous plaît* par le metteur en scène pragois Jindřich Honzl, qui a créé la pièce au Théâtre libéré en 1928. Elles apparaissent dans le livret présentant la pièce à l'intention du public, document en possession des héritiers, non coté, sans pagination. Je suis reconnaissante à Madame Zita Honzlová de m'avoir rendu accessible ce livret ainsi que la totalité des documents se rapportant à la mise en scène de *S'il vous plaît* au Théâtre libéré.

À la fin de l'acte, lorsque Létoile apprend que des gendarmes viennent d'arriver pour l'arrêter, sa réaction est : « Qu'est-ce que vous voulez que ça me fasse ? » (p. 152)<sup>216</sup>

### III. *Romance*

Dans un café, coup de foudre mutuel d'un jeune homme soigné pour une grue ; après un instant de suspense, le coup de foudre s'avère réciproque. Les protagonistes parlent innocence, beauté, harmonie, engagement. À la fin, le jeune homme veut raccompagner la grue, qui essaie de l'en dissuader en expliquant qu'elle a la vérole. Le jeune homme de répondre que cela ne fait rien et ils sortent ensemble.

### IV. *Spectacle Dada*

Théâtre dans le théâtre : deux personnages insignifiants se quittent devant une porte cochère, celui qui reste seul sur scène, « se promène sans rien dire devant la porte. Il regarde l'air sans rien dire, se brosse le bras, se mouche » (p. 159). Le public est d'abord surpris, puis de nombreux spectateurs se montrent scandalisés. L'un d'eux lance un discours qui condamne « des énergumènes, des paresseux et des farceurs » qui « sous prétexte d'originalité et d'indépendance » sabotent « notre bel art » et « en appelle à notre bon vieux sens », aux « fils de Montaigne, de Voltaire, de Renan » (p.160). On arrête le jeu, puis on demande qu'il reprenne ; survient la même action qu'avant. Nouveau tumulte ; enfin on demande les auteurs : « Deux acteurs viennent saluer à leur place » (p. 161).

On le voit : dans cette pièce, l'absurde le plus immédiatement observable découle de l'hétérogénéité des genres et des fables, entre lesquelles l'alternance des tonalités engage une sorte de contrepoint. L'absurde caractérise aussi le principe narratif des quatre fables, qui paraît être leur seul trait d'union thématique : l'imprévisibilité du comportement humain (et, dans un cas, d'un spectacle). Ce principe narratif, engendrant une puissante déception d'attentes, culmine dans

216 Henri Béhar affirme que Létoile, dans son comportement, emploie le hasard objectif, en argumentant entre autres par le fait que Breton exprime la même idée dans ses *Entretiens*. Voir Béhar, Henri, *Le Théâtre dada et surréaliste*, op. cit., p. 244 et Breton, André, *Entretiens*, op. cit., p. 163. Il me semble toutefois que l'acte ne contient aucun indice suggérant que Létoile privilégie le hasard. En revanche, à plusieurs reprises il s'avère évident que l'étonnant comportement est pour Létoile une source de plaisir. Les déceptions d'attentes des « clients » qui en découlent s'apparentent ainsi plutôt à un jeu dont Létoile serait le maître. Par rapport à la remarque bretonnienne, Didier Plassard ajoute (idée exprimée lors de notre entretien en 2009) qu'elle a été prononcée à une époque largement postérieure à la naissance de *S'il vous plaît* ; il serait donc possible que Breton ne se rappelait pas avec toute exactitude le caractère qu'il avait donné à un personnage créé un quart de siècle plus tôt. L'interprétation de Létoile - maître de jeu rapprocherait ce personnage de certaines autres figures littéraires, fort importantes vers 1919, tels l'Immoraliste ou Lafcadio.

les dénouements: si dans la plupart des fables, la narration est peu vraisemblable, dans les dénouements elle devient difficilement acceptable (mis à part le gag de l'acte IV). Ainsi donc, chaque dénouement se sert efficacement de la gradation de l'absurde.

Dans les lignes qui suivent, j'examinerai les techniques qui viennent d'être évoquées: le contrepoint et la gradation, ainsi que le principe narratif à déception d'attentes, en m'intéressant à leur potentiel dramatique et théâtral.

### 3.3.2.2 Macrostructure: contrepoint et gradation

En observant la composition de la pièce plus en détail, il s'avère que l'emploi du contrepoint et de la gradation va au-delà des champs qui viennent d'être signalés. Le contrepoint qui apparaît de prime abord est certes dû à l'alternance, d'un acte à l'autre, de la tonalité. Toujours est-il qu'il concerne aussi le tempo et la prévalence d'un absurde soit narratif, soit discursif (texte « automatique »). En effet, le tempo et la tonalité propres de la grande plupart des actes peuvent être ramenés à des critères musicaux: I, Drame bourgeois – Andante; II, Pièce policière – Scherzo; III, Romance – Andante grazioso; IV, Spectacle Dada – Scherzo. Quant à l'alternance de l'absurde narratif et discursif, les actes I et III sont surtout verbaux; dans les actes II et IV, à action dynamique, c'est l'absurde narratif qui prévaut. Le contrepoint culmine dans les actes II et III: II est le plus narratif et le plus dynamique de la pièce, III est dans sa grande plupart le plus lent, uniquement verbal et à parole la plus « automatique ».

La gradation de l'absurde, souvent alliée au contrepoint, n'intervient pas seulement dans les dénouements, mais elle surgit aussi de l'ordre dans lequel les actes se succèdent. Certes, les actes I, III et IV, dénouements mis à part, contiennent dans leur majorité une narration pouvant être considérée comme acceptable (l'acte IV d'ailleurs représente un événement réalisable sans aucune réserve, les spectacles Dada l'ont montré). Or dans l'acte I, l'absurde est le moins élevé. Sous forme narrative, celui-ci est présent (hormis le dénouement) seulement dans l'interaction des circonstances de départ avec la fable: ce n'est pas le plus jeune et le plus élégant des deux hommes qui l'emporte auprès de Valentine, mais celui qui est « courbé, cheveux gris ». L'absurde discursif n'est pas dans cet acte systématique non plus. En revanche, l'acte II est bâti sur des situations inédites et injustifiables, si ce n'est par la volonté d'une constante déception d'attentes. Le caractère absurde des situations est mis en valeur d'une part par le dynamisme de l'action et par le nombre élevé des événements auxquels Létoile se confronte. D'autre part, par le traitement réaliste, car les décisions de Létoile surprennent et choquent, et ce jusqu'à ses plus proches collaborateurs. Par exemple dans la scène 13, peu avant le dénouement:

LEFEBVRE, *entre sans frapper*: Patron, les camarades et moi aurions à vous parler. (*Il est suivi de Courtois, Hirsch et Lévy.*) Vous nous avez fait promettre d'obéir sans discuter, mais on ne peut pas toujours travailler sans savoir ce qu'on fait.

[...]

LÉTOILE: Que vous importe? N'êtes-vous pas payé?

COURTOIS: N'empêche qu'on a honte de voir passer entre ses mains, comme un caissier, tant d'argent inutile. Il est dur de restituer les portefeuilles. Après inventaire, qui sait si ces actes de probité apparente ne finiront pas par avoir raison de leurs auteurs? (*Approbatons.*) L'autre jour, nous nous déguisons séparément sur votre ordre et vous nous faites suivre les uns par les autres.

*Agitation.*

LÉTOILE se lève, et, les mains dans les poches, va regarder à la fenêtre: Je ne vous dois aucune explication. Si vous n'êtes pas content, je ne vous retiens pas. (*Il se rassied. Silence.*) Lefebvre, soyez aux Buttes-Chaumont à la tombée de la nuit. Tâchez d'inspirer confiance à la première personne que vous verrez s'arrêter sur le pont. Trouvez moyen de la conduire ici.

*Lefebvre interroge des yeux ses camarades.*

LÉTOILE: C'est compris?

LEFEBVRE: Oui, patron.

LÉTOILE, à Lévy: Une goutte d'eau sphérique met deux minutes à tomber du nuage où elle s'est formée. En admettant qu'avant sa chute elle se soit divisée en dix gouttes sphériques égales entre elles et indépendantes, quel temps aurait mis ce paquet de gouttelettes à tomber? J'ai besoin de le savoir aujourd'hui même. (*Aux deux autres:*) Je vous remercie. (pp. 150–151)

À l'acte II succèdent deux «spectacles» dont les expositions créent certes l'apparence d'un retour à la causalité habituelle (scène dans un café parisien, représentation théâtrale). Ces apparences sont pourtant fausses. L'acte III met bien en place un absurde qui est par rapport à l'acte II en gradation: presque dans sa totalité, il contient une parole paraissant violer le principe de coopération, d'où un effet encore plus intense que lorsqu'il découle de procédés narratifs. Voici un exemple:

GILDA: L'instinct de plaire ressemble à un puits. Croyez moi, les bagues ne sont rien. Il y a à Paris sur les grands boulevards une pente si douce que presque personne n'a pu s'empêcher d'y glisser.

MAXIME: Les plus touchantes mappemondes, ce sont les globes argentés dans lesquels le garçon de café range de temps à autre une serviette. Les oiseaux en cage aiment ces petites sphères brillantes. Cela revient au même, chanter avec la rue, ou la machine à coudre.

GILDA: Je connais la liberté par certaines attaches plus fines. (p. 155)

Ajoutons que cet absurde est souligné par le caractère par excellence verbal de l'acte, avec une dimension d'action fort mince.

La gradation de l'absurde atteint son point culminant dans l'acte IV – spectacle Dada, à « abolition de la logique ». La gradation est due ici entre autres au fait qu'après trois fables investies de cas particuliers du comportement humain, le dernier acte met en scène un événement dont les protagonistes sont interprétables comme une métaphore de la société.

En somme, le contrepoint et la gradation se servent dans ce « sketch » d'une pluralité de moyens, ce qui est dramatiquement porteur. Hormis cela, leur analyse montre que la pièce sait employer efficacement, et avec le soin du détail, la situation de l'énonciation (à preuve, l'extrait de l'acte II cité ci-dessus). Donne qui a dans le cas d'un texte dont la dimension théâtrale est considérée comme douteuse bien de l'importance.

### 3.3.2.3 Fables : emploi de la déception d'attentes

La déception d'attentes, on le sait, représente le moteur narratif engendrant dans les fables systématiquement le « conflit », puis le dénouement. Cependant elle investit aussi les expositions, ou encore elle orchestre des événements à apparence de tournants décisifs, qui se révèlent pourtant manqués. Sachant s'allier au contrepoint et à la gradation, et usant du suspense, elle entraîne l'effet d'une franche surprise qui dynamise l'action. Certaines de ses occurrences amusent, d'autres peuvent apparaître comme choquantes. Ce dernier effet vaut en outre pour la totalité de l'acte IV, Spectacle Dada – en particulier du point de vue d'un spectateur mainstream de la fin des années 1910.

#### 3.3.2.3.1 « Cadre narratif »

Comme l'ont suggéré les lignes ci-dessus, la déception d'attentes est propre des dénouements, mais aussi des expositions – d'où sa valeur de « cadre » narratif. Dans les lignes qui suivent, je m'intéresserai aux expositions des actes I-III, où le principe de la déception d'attentes est mis en valeur par une longueur plus importante des actes (contrairement à la représentation Dada de l'acte IV, rappelant par sa brièveté une « synthèse » futuriste).

Dans les expositions I-III, la déception d'attentes découle de l'interférence des indications en tête des actes avec l'action elle-même. Dans ces indications, les éléments spatiaux paraissent annoncer sans réserve un spectacle de boulevard, qui pourtant n'aura pas lieu.<sup>217</sup> Ainsi, pour I et II :

---

<sup>217</sup> En revanche, le dernier acte – « Spectacle Dada », ne dispose pas de liste de personnages et jette le récepteur directement dans l'action.

*Un salon [...].*

*Porte au fond. Fenêtres à droite et à gauche.*

*Deux fauteuils. Un pouf. Une table basse. Une lampe. Glaces. (p. 127)*

*Un bureau [...]. Au mur du fond, une immense carte de France.*

*Fenêtre au fond. Porte à droite et à gauche.*

*Machine à écrire sur une table devant la fenêtre. Valise près de la porte.*

*Téléphone et gros memorandum sur le bureau.*

*Fauteuils, chaises. (p. 137)*

Ce sont aussi les indications concernant les personnages qui contribuent, avant même le début de chaque acte, à l'illusion du spectacle de boulevard.<sup>218</sup> Les noms et les brèves descriptions d'apparences, suggérant des qualités et l'appartenance sociale des protagonistes, paraissent en outre prédire le conflit que les fables développeront. À nouveau, c'est une fausse piste. Voici ce qu'il en est pour les actes I et III :

PAUL: *quarante ans, moustache à l'américaine; courbé, cheveux gris*

VALENTINE: *vingt-cinq ans*

FRANÇOIS: *vingt-sept ans, rasé (p. 127)*

MAXIME, *trente ans, blond, barbe en pointe*

GILDA, *grue (p. 153)*

L'efficacité de l'illusion que ces indications produisent, due à une description sobre, chargée de connotations, est sans faute. Dans l'acte I, c'est bien François, le plus jeune des deux hommes, et à un physique, semble-t-il, impeccable, qui paraît représenter dans le triangle suggéré l'intrus déstabilisateur. Dans III, la physiologie angélique et soignée de Maxime laisse penser que c'est la grue Gilda qui tentera d'attirer son attention (tandis que l'inverse aura lieu).

Ainsi, l'illusion d'un type de spectacle et d'un conflit suivie de la déception d'attentes instaure dès le début des fables une surprise et dynamise l'action, en apportant un effet palpable d'étrangeté, d'une échappée à la causalité habituelle.<sup>219</sup>

---

218 Ce fait vaut y compris pour les personnages secondaires. Ainsi, les employés de l'agence de Létoile se nomment Lefebvre, Courtois, Hirsch et Lévy. Hormis l'effet agréablement comique de « Courtois », les deux derniers noms créent, par leur pittoresque pluralité des origines, alsacienne et juive, une « couleur locale » du petit employé parisien de l'entre-deux-guerres.

219 Concernant la déception d'attentes, force est d'ajouter que les indications en tête des actes, en dépit de leur apparence entièrement réaliste, la contiennent également en leur sein. Elle n'est cependant observable que lorsqu'on prend compte de la succession des fables. C'est que les trois premiers actes comprennent une progression temporelle à rebours : I se déroule « à 5 heures du soir », II « à 4 h de l'après-midi » et III « à 3h de l'après-midi ».

Pour ce qui est des dénouements, ils font graduer l'absurde de chaque fable tout en arborant une diversité de tonalités, enchaînées dans une courbe dramatiquement porteuse : dénouement tragique dans I, absurde « pur » dans II, comique teinté d'humour noir dans III, « point final » humoristique dans IV.

Certains dénouements, en outre, font l'usage du contrepoint par rapport au dynamisme intérieur des actes. Ainsi, dans l'acte I, verbal, il s'agit d'une séquence narrative, muette : geste érotique de Valentine, son meurtre commis par Paul, on ne peut plus calme, et les signes du retour du mari. Le dénouement de l'acte III certes use de structures discursives, comme la plupart de la fable. Mais contrairement aux longs et lents aveux qui le précèdent, il est bref, dynamique, et renforcé par l'absurde découlant d'un geste (tandis que la grande plupart de l'acte est uniquement verbale). Ce dénouement consiste dans l'échange au sujet de la vérole de Gilda, se terminant par : « GILDA, *lui donnant la main* : Laisse-moi partir seule. » (p. 158).

### 3.3.2.3.2 Principe narratif

La déception d'attentes en tant que principe bâtissant le conflit est la mieux palpable, on le sait, dans les actes les plus concernés par l'action – dont notamment II, disposant de plus de longueur que le bref spectacle Dada. Dans l'acte II, un exemple virtuose de cette déception est la scène 4, où Létoile reçoit son premier client, l'homme qui vient lui annoncer la disparition des bijoux de sa femme. La scène se caractérise par un traitement parfaitement réaliste des structures narratives et discursives. Certes, Létoile pose à son interlocuteur une question qui paraît fort étonnante ; or son attitude « professionnelle », puisqu'il insiste afin d'apprendre la réponse précise, la fait passer pour une démarche d'investigation particulièrement sophistiquée.

Ainsi, l'absurde de la déception d'attentes qui ne tarde pas à se présenter est mis en valeur tant par le cadre réaliste de la situation que par l'emploi du suspense, dû à la question inattendue de Létoile et à l'intérêt qu'il y accorde. Hormis cela, l'absurde se voit souligné par un autre micro-événement de cet ordre, car lorsque Létoile clôt « l'enquête », son interlocuteur ne proteste guère et se retire discrètement :

LE MONSIEUR : Hier au soir, ma femme et moi nous rentrions du théâtre. Je dois vous dire que le cabinet de toilette est assez éloigné de notre chambre. Avant de se déshabiller, ma femme pose sur la cheminée son collier et ses bagues. Je me tenais dans le bureau.

LÉTOILE : Pardon, monsieur, fumiez-vous ?

LE MONSIEUR, *après avoir réfléchi* : Oui, quelques minutes après.

LÉTOILE : Vous dites quelques minutes.

LE MONSIEUR, *troublé* : Enfin, une dizaine de minutes. Les bijoux avaient disparu.

*Silence.*

LÉTOILE: J'ai hâte de savoir ce qui me vaut l'honneur de votre visite.

[...]

LÉTOILE: Ces questions d'intérêt regardent la police. En toute autre occasion, monsieur, je me ferai un plaisir de vous être agréable.

*Il va ouvrir la porte. Le monsieur se lève, salue et sort. (pp. 140-141)*

Pour ce qui est du traitement réaliste, celui-ci est caractéristique de l'acte II tel quel, comme je l'ai observé dans un des chapitres précédents (2.2.2.2). Il convient néanmoins de souligner l'efficacité de la mise en valeur de l'absurde par ce moyen, notamment par les didascalies. En effet, celles-ci s'intéressent souvent au grand détail et parviennent à saisir de manière porteuse la spécificité d'une interaction ou d'un état psychique. On l'a vu dans la scène de la révolte des employés de Létoile (chapitre 2.2.2.2). Un bon exemple en est aussi la scène 6, où Létoile d'abord écoute deux «dames quêteuses», leur tend un billet, mais tout de suite les accuse de vol et demande de se faire rendre son argent. Puis:

*Les dames tremblantes s'exécutent. Létoile froisse le billet en les regardant et le jette au feu. Les dames, décontenancés, se sont assises. Silence. Létoile déplie un journal. Les dames se retirent l'une derrière l'autre. La première laisse tomber le carnet que la seconde ramasse. (p.143)*

Parmi ces descriptions réalistes, celles de Létoile occupent une place spécifique. Ce qu'il entreprend avec ses clients, c'est en fait un jeu de rôles. La seule parole n'est pas concernée par ce jeu, mais, crédibilité oblige, c'est aussi l'apparence du personnage et son comportement.

À ce titre, Létoile modifie à deux reprises de manière importante son apparence. Il semble que de sa part il s'agit d'un véritable jeu, source de plaisir: ces précautions ne sont nullement indispensables, cependant Létoile les développe avec une véritable bravoure. Ce qu'on observe dès la scène avec le premier client, venant annoncer un vol de bijoux. Immédiatement avant, Létoile «passe un pardessus, relève le col et pose son chapeau sur le bureau; ensuite il sonne [...]» (p. 140). Au moment de «l'investigation», Létoile «parle avec chaleur, il ne quitte pas des yeux son interlocuteur pendant toute la scène» et lorsque ce «client» part, il «retire son pardessus» (p. 140).

Il en va de même pour la scène où Létoile reçoit le jeune homme le prenant pour agent matrimonial (scène 9):

*Le garçon entre et pose sur la table un vase avec des fleurs. Létoile en place une à sa boutonnière. (p.146)*

Enfin, la déception d'attentes employée comme principe narratif peut, surtout dans les structures minimales, produire l'effet d'un amusement agréable. Tel est le cas, par exemple, de la scène 7, où « on introduit une dame portant une voilette » :

LA DAME: Monsieur, je désirerais vous parler personnellement.

LÉTOILE: Bien, Madame. *À la dactylo*: Mademoiselle, vous sténographierez notre conversation. (p. 143)

### 3.3.2.3.3 Tournant essentiel dans la narration

Dans les fables de *S'il vous plaît*, un des « conflits » a davantage l'allure d'un tournant inattendu. Celui-ci concerne l'acte III, et a lieu peu après le début, lorsque Maxime tente d'aborder Gilda. L'abordage s'effectue de manière tout à fait réaliste: les gestes de Maxime trahissent l'attention croissante qu'il prête à Gilda, puis il tente d'attirer son attention par des questions à valeur purement phatique. La « conversation », vu les réponses (leur brièveté ainsi que leur caractère: truisme, légère attaque, un simple « non », puis un silence), s'avère mourante et, malgré un sourire ponctuel de l'objet de l'attention, risque de court-circuiter. Or, soudain, c'est Gilda qui s'investit dans le dialogue de manière inattendue. Non seulement elle prend la parole, mais c'est elle qui évoque en tant que première le motif profond du dialogue tel quel: le désir de l'amour. Cette réplique est le tremplin vers un long dialogue-aveu des deux personnages. Le tournant évoqué est souligné par les structures discursives: la première partie du dialogue est littérale, l'inattendue réplique de Gilda est allégorique, à apparence insolite:

*Entre Maxime, un parapluie à la main. Il s'assoit au fond.*

MAXIME: Voyons... donnez-moi un Raphaël citron et de quoi écrire.

*Il semble chercher ses mots et regarde autour de lui. On voit qu'il prête à Gilda une attention de plus en plus marquée.*

MAXIME: On n'y voit plus. (*Il va s'asseoir près de Gilda.*) Quel temps.

GILDA: Il pleut.

*Silence.*

MAXIME: Vous ne vous ennuyez pas?

GILDA: Pourquoi?

MAXIME: Vous attendez quelqu'un?

GILDA: Non. (*Elle sourit.*)

*MAXIME va s'asseoir près d'elle: Vous permettez?*

*Silence.*

GILDA: Je rêvais que j'étais encore en pension. Je porte une dernière fois ce col de dentelle. On a beau surveiller ma correspondance, un inconnu ce soir escaladera le

mur du parc. Il me dira: « vous avez pleuré, à cause de la nacre de mes joues. » La nuit viendra. Bientôt il n'y aura plus que les moulins à vent. (p. 154)

#### 3.3.2.3.4 Événements manqués

Il s'agit de deux séquences, placées à des endroits dramatiquement sensibles: peu avant la fin des actes concernés. Ces séquences créent l'illusion d'événements essentiels pour la narration. Leur effet est renforcé par le fait qu'elles sont bâties sur un contrepoint intense par rapport au reste de la fable (narratif / discursif; ralentissement / action; parole « utilitaire » / parole insolite; tonalités: comique / sérieux, idyllique / menaçant, etc.). Ainsi, la déception d'attentes qui suit est particulièrement aiguë.

Dans l'acte II, le plus dynamique de tous les « spectacles », l'événement manqué a la forme d'un ralentissement. Il représente un instant d'intimité érotique entre Létoile et la dactylo, « brune, jolie » (p. 137), suivi d'une révélation psychologique. La dactylo semble parfaitement consentante à tous les possibles désirs de son chef, et même les attise. Létoile, au moment où un passage à l'acte semble inévitable, clôt soudain la situation en déclarant que l'action lui importe aussi peu que le reste. Le caractère de contrepoids de cette scène par rapport à la totalité de la fable est mis en valeur par le parler insolite des protagonistes, à apparence de dialogue automatique (pp. 148-149).

Dans l'acte III dont la plupart est la moins dynamique de la pièce, il s'agit en revanche d'une action à apparence de conflit. Maxime et Gilda viennent d'échanger leurs longs aveux; Maxime tient dans sa main un verre vide et « lui fait décrire des huit obliques sur le marbre » (fin de la scène 2). Entre alors un Algérien, « un de ces marchands ambulants de tapis, châles, ceintures, etc. ». D'abord il fait ses offres aux autres clients. Puis (III, 3) il s'approche de Maxime, lui présente « une peau tigrée qu'il porte sur l'épaule et sur laquelle il étend et laisse retomber alternativement les bras ». Il propose à Maxime ses marchandises trois fois (à chaque fois il évoque un objet différent). Maxime réagit systématiquement par « même jeu » avec le verre. Enfin, le garçon de café invite le marchand à partir (pp. 157-158).

Dans le théâtre illusionniste traditionnel, une arrivée d'un inconnu aussi inattendue est liée à l'apparition de nouvelles informations, essentielles pour la narration. Un inconnu à provenance « exotique », qui étale un objet de la même origine (chargé de connotations de force physique, voire de pratique de magie) et fait des gestes interprétables comme menaçants, suggère danger, conflit. Or dans la séquence concernée aucun conflit ne se produit. Le personnage connotant danger finit par se faire renvoyer par un tiers, de façon rude: « Allons, fiche-moi le camp » (p. 158).

Des deux événements manqués, le dernier apparaît comme le plus intense, ce qui est dû à sa forte dimension d'une action, et action menaçante. De son côté, l'événement appartenant à l'acte I représente un parallèle de l'illusion d'un conflit (ou, simplement, de l'illusion d'une action concrète) provoquée par les indications en tête des actes, que j'ai étudiées dans une des analyses précédentes. Que le personnage de la secrétaire ait pour seul descriptif de son apparence « brune, jolie », est en effet une information lourde d'attentes.

Une dernière observation concernant les événements manqués se rattache à l'acte I. Celui-ci, certes, ne contient pas d'événements manqués en tant que tels. L'action, à issue tragique, y est par excellence concentrée sur les trois protagonistes et un seul sujet. On y trouve néanmoins un parallèle des événements manqués au niveau de la parole. Il s'agit d'une sorte de « distraction » du personnage de Valentine qui à deux moments d'une tension extrême, apparemment lorsqu'elle se prépare à formuler un message d'une importance décisive, produit soudain, comme pour éviter des mots portant à conséquence, une réplique à un contenu inattendu, bien plus léger. Réplique qui, vu l'atmosphère serrée, apparaît comme presque comique, car fort incompatible avec la situation. Ce dont Valentine se rend sans doute compte car immédiatement ensuite, elle renoue avec le contexte situationnel. Par exemple :

VALENTINE: Quelle heure est-il?

*Silence.*

Paul, mon bonheur est comme les oiseaux affamés. [...] (p. 130)

En outre, l'observation de la déception d'attentes, qui s'installe dès les séquences essentielles de la narration jusqu'aux microséquences, confirme que la totalité des actes fait un heureux usage du cadre matériel de l'énonciation. Ceci vaut tant pour la description de l'espace que pour celle des personnages, en tête des actes de même que à leur intérieur.

### 3.3.2.4 Personnages

Comme on le sait déjà, ce sont les comportements des personnages et leurs rapports réciproques qui les rendent « absurdes ». Chez les personnages principaux c'est aussi l'interférence de ces comportements avec l'âge, le physique ou l'apparent statut social.

#### 3.3.2.4.1 Parallélismes à valeur indécidable : Paul Létoile ?

Les actes I et II, bien que leurs thématiques, leurs fables, genres et « tempos » soient tout à fait différents, contiennent un personnage similaire : âgé d'une quarantaine

d'années, il a au sein de la fable une position dominante, de force. Ce personnage déploie des actions difficilement justifiables, dont l'interprétation pose d'importantes difficultés. Dans I, Paul, ironique voire cruel envers sa maîtresse, de vingt ans sa cadette, et qui ne cesse de l'attirer, finit par la tuer dans un état de calme absolu. Dans II, le comportement de Létoile peut être difficilement appréhendé par des termes d'ordre éthique, il est surtout à contrepied de toute attente.

Un événement concret, également, rapproche Paul et Létoile, même si les épisodes concernés ont une longueur et une importance thématique fort inégale : le refus de Valentine dans I, confronté au micro-épisode, dans II, du tête-à-tête de Létoile avec sa secrétaire : son chef, attiré et attisé par elle, finit par refuser de se laisser entraîner dans un acte érotique. Est parallèle également l'emplacement de ces scènes à refus, se déroulant peu avant la fin de chacun des actes (I 3 et II 12).

Or le parallélisme entre les deux personnages va plus loin, en concernant également leur « condition ». C'est qu'au sein des scènes de refus, peu avant la fin de chacun des deux actes, Paul ainsi que Létoile confient d'une manière plus ou moins aisément déchiffrable qu'ils ne possèdent plus d'illusions.

Le message de Paul, énigmatique, est assez peu explicatif :

Tout le mystère me laisse calme comme les rameaux que l'on jette sur notre tombe le lendemain, la lumière des veilles, la pluie et le temps gris. Que signifie tout cela et les autres choses ? Ces bruits derrière moi, tu crois que je les redoute ? Je préfère lire sur ton visage les joies imaginaires et les tristesses que j'ai tant connues. (p. 136)

En revanche, le message de Létoile est clair. C'est un constat, par lequel la scène concernée se clôt :

[...] l'action m'importe aussi peu que le reste, et si vous regardez attentivement ma cravate, vous ne croirez pas voir le joli cachemire des illusions perdues. (p. 149)

Chez Létoile, ce constat connaît, pratiquement tout de suite, un développement : la scène 13 consiste dans un appel téléphonique, qui devient très vite, surprenamment (car Létoile est bien un homme d'action), une confession poétique : il y a désir, certes, mais sa réalisation ne peut être qu'imparfaite. La vie s'écoule et l'avenir n'est que la répétition du présent :

Là-bas c'est tout ce qu'on rêve, mais là-bas n'existe pas. Il n'y aura jamais qu'ici... Je regarde les gouttes de pluie qui sont toutes les heures de ma vie couler le long des vitres... Les heures qui ne reviendront jamais plus semblent être des siècles... Tant mieux ! Les joies que j'ai le plus longtemps désirées je n'en veux plus, parce qu'elles sont à portée de mes deux mains. Je connais demain, après demain et tous les autres jours... L'avenir

est cette même glace que l'on a toujours devant les yeux...Les oreilles borborent: ce sont les cloches de l'orgueil... (p. 151)

Paul et Létoile sont-ils un même personnage? Cette possible interprétation peut se voir renforcée par le fait que les deux actes contiennent, au niveau de la nomination et de la parole, un élément identique – bien que tout à fait ponctuel. Il s'agit d'abord d'une phrase: « Réfléchir, c'est revenir constamment sur ses pas ». Dans l'acte I, la phrase est prononcée au moment où le mari de Valentine hésite si annuler son voyage et rester auprès de sa femme (p. 133). Dans l'acte II, Létoile en fait un usage ironique dans l'entretien avec la dame venue lui demander d'arranger son divorce, et qu'il a convaincue que la liberté que son mari ainsi obtiendrait n'entraînerait que le malheur de celui-ci. La dame, troublée, lui demande de la laisser encore réfléchir, or Létoile proteste en se servant de la phrase citée (p. 144). Ce qui était donc une intention sérieuse dans l'acte I, devient dans l'acte II une raillerie.

Ensuite, dans l'acte II, pendant la scène avec le jeune homme qui cherche une fiancée et finit par se faire arrêter par la police, accusé du meurtre de sa maîtresse, Létoile précise aux agents que « ce jeune homme est inculpé du meurtre de son amante, Valentine de Saint-Cervan. » Faut-il y voir une allusion au personnage de Valentine, assassinée par Paul à la fin de l'acte I ?<sup>220</sup> (L'acte I n'indiquait pas les noms de famille des personnages.)

Évidemment, établir avec certitude que les éléments évoqués indiquent un lien profond entre les deux fables n'est guère possible; leur valeur est donc indécidable. Quoiqu'il en soit, il est clair que les deux fables ont au fond une même thématique: « l'inutilité des efforts », due à l'absence des illusions. Davantage: cette cause et cet effet, difficilement saisissables dans l'acte I, s'éclairent au sein de l'acte II. Ainsi, les deux fables, indépendantes ou non, sont dans un rapport commun illustration / explication.

### 3.3.3 Structures discursives

La spécificité la plus palpable des structures discursives a, précisément, un caractère absurde. Il s'agit de bouclages et d'un imaginaire se posant comme des obstacles lors de la recherche d'une signification opérationnelle, présents surtout dans les actes à prédominance verbale, I et III (mais aussi, ponctuellement, dans l'acte II). Ces bouclages et cet imaginaire créent l'apparence de dialogues automatiques: « chaîne[s] ininterrompue[s] d'associations verbales », décrochant de l'attitude « utilitaire » vis-à-vis du langage<sup>221</sup>; notamment, j'ajouterais, du principe

<sup>220</sup> Cette remarque est formulée par Marguerite Bonnet dans une note accompagnant *S'il vous plaît* dans les *Œuvres complètes I* d'André Breton.

<sup>221</sup> Voir Riffaterre, Michaël, *op. cit.*, p. 59.

de coopération. Libre de ce principe, l'association «automatique» peut s'intéresser à n'importe quel élément sémantique ou formel d'un énoncé précédent, et le développer très librement, tant en créant des parallélismes formels qu'en prolongeant certains sèmes, dénotés ou connotés. Le résultat est un glissement isotopique et un changement de contextes souvent radical.

Cependant les dialogues de *S'il vous plaît* relèvent-ils vraiment d'un «automatisme [...] pur» qu'évoque le *Manifeste du surréalisme*? Quid des stratégies essentielles pour le théâtre – du développement des relations entre les personnages et de l'interaction avec le contexte matériel de l'énonciation? Et est-ce seulement l'automatisme qui est à la source des inconvenances pragmatiques?

Dans *S'il vous plaît*, les inconvenances pragmatiques interviennent surtout dans trois types de situations: entretiens énigmatiques (acte I), lutte verbale (I, II) et coup de foudre devenant chant d'amour (III). L'analyse suivante interrogera ces situations, en examinant l'impact dramatique des inconvenances pragmatiques et des spécificités discursives tout court.

### 3.3.3.1 Énigme, incertitude

Le climat énigmatique caractérise la première moitié de la scène 1, équivalant à l'exposition (pp. 127–129).

L'exposition commence par l'extase des amants. Dès l'incipit, les deux personnages produisent des répliques énigmatiques que permet de décoder, dans certains cas, le seul développement de la séquence.

L'effet d'énigme découle surtout des bouclages à apparence d'automatismes, dont le nombre est assez important (un tiers) et qui sont répartis dans la totalité de la séquence. Observés de manière isolée, ces énoncés font montre de qualités poétiques ou quasi aphoristiques, mais leur signification est incertaine. En effet, ils relient des énoncés à contextes fort éloignés et à une importante ouverture de signification, lesquels ne peuvent être décodés comme formant un bouclage qu'avec une importante contribution du cotexte (parfois, après que plusieurs répliques successives ont concouru à l'éclaircissement). Ainsi, il s'agit d'une forme extrême du «bouclage lâche», que j'appellerai *bouclage affaibli*.

Le dialogue contient également une métaphore affaiblie, qui ne fait pas partie d'un bouclage. Or surprenamment, aucun développement véritablement *automatique* n'est présent, dans les bouclages ni à l'intérieur des répliques. En effet, l'impression de l'insolite est due, mis à part les bouclages affaiblis, à l'importante présence du symbolisme traditionnel voire du lieu commun, mais étonnamment «revitalisé»: par l'emploi de contextes et rapports inédits, parfois à la limite de la logique ou à apparence alogique, mais mettant en circulation une richesse de significations fort justes. De telles stratégies dotent le symbolisme traditionnel d'un entourage à proprement parler hors du commun, d'où une force perlocutoire

élevée. L'insolite ainsi produit augmente aussi en raison de la condensation substantive des énoncés : assez fréquente, elle peut être à la limite de la cassure isotopique. Le dialogue contient aussi des expressions littérales, d'un nombre assez restreint.

L'exposition consiste dans six couples assertion / réplique voire question / réponse. J'observerai ce dialogue en m'arrêtant sur chacun de ces couples.<sup>222</sup>

1 PAUL : Je t'aime. (*Long baiser.*)

2 VALENTINE : Un nuage de lait dans un verre de thé.

La réplique 2 semble un non bouclage spectaculaire. Il s'agit bien d'une réaction à une déclaration d'amour, confirmée par le long baiser – situation à tel point évidente que la suite paraît claire d'avance. Or cette attente se voit fortement déçue, d'où un effet de déstabilisation. À quoi contribue aussi la condensation substantive de la réplique 2, ne contenant aucune marque d'investissement de la part d'un « je » (ou d'un autre agent). Un autre aspect immédiatement apparent de la réplique 2 sont ses importantes propriétés prosodiques : des parallélismes rythmiques pouvant rappeler deux hémistiches d'un alexandrin, et de riches allitérations.

Sur le plan du contenu, la réplique 2 fait apparaître un contraste de couleur, et probablement aussi de quantité (lait / thé) ; il est donc possible de s'essayer à des intersections sémiques avec la réplique 1. Par exemple, l'amour est dans la grisaille de la vie aussi peu visible que le « nuage de lait dans un verre de thé ». Cependant une telle signification n'est pas tout à fait convaincante : qu'un personnage concerné par une déclaration d'amour fasse succéder à cet aveu une vérité générale paraît peu plausible. D'ailleurs aucun indice, dans l'énonciation ni dans la situation d'énonciation, n'assure que cette possible signification soit à privilégier. Vu l'étonnante distance des contextes, la valeur immédiate de la réplique 2 consiste avant tout dans ses qualités prosodiques et dans son effet d'énigme.

3 PAUL : Quelle peine veux-tu que j'aie à choisir entre le passage des Tropiques et dès que tu ouvres les yeux ces aurores plus lointaines qui m'éblouissent ? Le phosphore blanc des lèvres des autres femmes m'avait jusqu'ici rendu l'amour impossible. Incertain de te trouver, j'écoutais la pluie des chevelures heurter les vitres de ma paresse. Il faut avouer que je me suis laissé longtemps prendre aux trompeuses altercations de ce couple rigide : le réverbère et le ruisseau.

4 VALENTINE : Parle sans crainte. Ces mots que tu vas dire, je les connais, mais qu'importe ! Voici que notre vie monte lentement avec tes yeux qui me regardent et m'oublent. Tu vas encore me bercer de ce souviens-toi, te souviens-tu ?

---

222 Pour une meilleure orientation dans le texte, j'indiquerai chaque réplique avec un chiffre.

La réaction de Paul, contrairement à la réplique 2, emploie d'abord le symbolisme immédiatement décodable du lieu commun. Puis elle glisse du pôle de la clarté immédiate dans le symbolisme traditionnel revitalisé, et s'achève sur une expression ouverte, énigmatique.

Dans la première phrase (« Quelle peine veux-tu... aurores... qui m'éblouissent ? »), les lieux communs (passage des Tropiques, yeux comparés à des aurores) prolongent l'aveu de Paul de la réplique 1, en marquant une détente interprétative et en représentant ainsi un repère pour l'orientation dans le dialogue. Les lieux communs, pourtant, ont aussi une allure insolite. Ce qui est dû tant au voisinage avec la réplique précédente, énigmatique, qu'à la présence d'un qualificatif à apparence absurde : « choisir entre le passage des Tropiques et dès que tu ouvres les yeux ces aurores plus *lointaines*<sup>223</sup> [...] ». Ce qualificatif mérite d'être appelé *paradoxal*, car son emploi découle d'une opposition au niveau de la signification (distance / proximité, les Tropiques étant effectivement éloignés davantage que les yeux de Valentine). Insolite, ce qualificatif parvient à signifier l'inaccessibilité de l'interlocutrice avec une force perlocutoire élevée.

La phrase 2 (« Le phosphore blanc... ») affiche une image ouverte : « le phosphore blanc des lèvres », dont la signification semble de prime abord incertaine, puis alogique. L'expression suggère beauté et pureté (sèmes de lumière et blancheur), et ce dans une intensité exceptionnelle (« phosphore »), tandis que la phrase telle quelle est négative (« m'avait rendu... l'amour impossible »). Un effort d'interprétation accru permet de proposer une signification acceptable dans le contexte donné : lèvres pâles. Ce symbolisme, à nouveau paradoxal, car opérant l'opposition positif / négatif, est néanmoins dans le contexte d'une déclaration d'amour tout à fait opérationnel : il ne casse pas, mais au contraire, maintient, l'atmosphère de l'harmonie et de la perfection.

La phrase 3 (« Incertain..., j'écoutais... aux vitres de ma paresse. ») attribue une allure hors du commun au symbolisme traditionnel de la métaphore filée, et ce au moyen d'un « gros plan » inédit, la synecdoque « ma paresse ». Cette image paraît à première vue alogique, car produisant une inversion du moi physique et du moi psychique (n'employant de ce dernier, en outre, qu'un seul trait). Dans le contexte donné, elle se révèle cependant comme un outil convenable, permettant de préciser la signification de la phrase : les appâts des autres femmes n'ont touché Paul que de manière superficielle et ne sont pas parvenus à le tirer de sa paresse. La synecdoque, donc, condense des images qui dans un dialogue habituel ne pourraient apparaître que de manière beaucoup plus « diluée » par des éléments accessoires, et disposeraient d'un impact perlocutoire moindre.

La dernière phrase (« Il faut avouer... ») entraîne par son contexte inattendu d'abord l'incertitude d'interprétation : l'affirmation que Paul s'est laissé « longtemps

223 Je soulignerai systématiquement les expressions sur lesquelles j'attirerai l'attention.

prendre aux trompeuses altercations de ce couple rigide: le réverbère et le ruisseau», est-ce un court-circuit isotopique ? Or la situation, tête-à-tête suivant une déclaration d'amour, moment chargé de signification, motiverait difficilement un tel gouffre sémantique. Ainsi, l'énoncé s'ouvre davantage au chemin interprétatif lancé par Paul même: «le réverbère et le ruisseau» en tant qu'images d'un « couple rigide», de l'organe masculin et du principe féminin. L'image donc évoquerait, comme la phrase précédente, les relations entretenues par Paul avant Valentine, et l'intention en serait d'alléger ce souvenir avec un mot d'humour (profitant du climat poétique de la réplique telle quelle, qui rend l'allusion sexuelle moins apparente). Lors de la représentation, une aide efficace à l'interprétation de cet étonnant énoncé pourrait découler du jeu de l'acteur. Celui-ci est susceptible de rendre la signification immédiate et évidente (avec le ton de la voix, l'emploi d'accessoires...), tout comme de laisser au spectateur une brèche d'énigme.

La réaction de Valentine (4), avec sa littéralité, puis son symbolisme aisément interprétable, exprimant un manque de confiance dans les paroles de son amant (« Tu vas encore me bercer de ce souviens-toi, te souviens-tu ? »), représente pour le décodage des significations une nouvelle détente. En même temps, elle apporte une précision importante quant à la situation en train de se dérouler: malgré le climat insolite créant l'impression de se retrouver dans un monde décroché du nôtre, on assiste à un germe de conflit habituel des relations sentimentales. En d'autres termes, c'est bien « notre monde », de préoccupations « réalistes » que cette situation concerne.

Est à noter que la phrase 3 (« Voici que notre vie... ») revitalise une fois de plus le symbolisme traditionnel avec des rapports imprécis ou paraissant être à la limite de l'acceptabilité logique: « notre vie *monte* lentement avec tes yeux qui me regardent » (ce qui signifie sans doute une certaine sensation de bonheur, mais peu convaincante). L'insolite de ces imprécisions va jusqu'à revitaliser même le symbolisme tout à fait traditionnel de la phrase suivante: « me bercer de ce souviens-toi [...] ».

Parallèlement, la réplique 4 suggère, et ce avec un important retard, une interprétation opérationnelle de la réplique 2 (l'énigmatique réaction de Valentine à la déclaration d'amour: « Un nuage de lait dans un verre de thé. »). Celle-ci peut être appréhendée comme un constat, au moyen d'un bouclage affaibli, du peu de crédibilité de l'aveu de Paul. À nouveau, comme pour la réplique précédente de Paul (3), cette signification qui à la lecture se dévoile avec un tel temps de retard, pourrait, par le jeu de la comédienne, être procurée de manière immédiate et évidente (ou en maintenant une certaine dimension d'énigme).

5 PAUL: Il faut se tenir à une certaine distance du mur pour éveiller l'écho. Avec ceux que nous aimons, l'espoir est d'arriver les bras tendus à entourer le tronc de cet arbre supra-terrestre.

6 VALENTINE: Les mille et une nuits se fondent en une des nôtres. J'ai rêvé que nous nous noyions.

La réaction de Paul (5) contraste avec la clarté interprétative de la réplique précédente. En intersection avec le posé dévoilant le manque de sincérité de Paul (4), la première phrase (« Il faut se tenir... ») est lisible comme un bouclage affaibli affirmant qu'il faut, vis-à-vis de l'être aimé, maintenir une distance, de façon à ce que celui-ci s'attache à son partenaire au plus haut point. La deuxième phrase est décodable comme la nécessité de parvenir, en compagnie des êtres aimés, au contact avec un puissant élément transcendant (« cet arbre supraterrrestre »). Ce qui, ensemble avec la première phrase de la réplique, revient à dire que ce n'est pas la fusion absolue avec un seul être qui relèverait des objectifs de Paul.

Ces significations ne sont pas décodables aisément. Afin qu'elles puissent être saisies dans la transposition scénique, cette fois-ci aussi, le jeu du comédien sera capital. Ajoutons néanmoins que le jeu de l'acteur, ici, ne devrait pas faire disparaître une certaine dose d'énigme poétique. C'est que les paroles de Paul semblent voulues telles, sans doute pour que leur signification véritable demeure cachée à Valentine.

Valentine, dans sa réaction (6), se laisse justement happer par la poésie, qui l'amène à l'extase, laquelle en dit long sur l'intensité de ses sentiments pour Paul. Contrairement à son interlocuteur, elle use du symbolisme traditionnel, immédiatement déchiffrable: « Les mille et une nuits se fondent en une des nôtres. [...] ».

7 PAUL: Il y a longtemps que la charmante statue qui domine la tour Saint-Jacques a laissé tomber la couronne d'immortelles qu'elle tenait dans la main... Comment te plais-tu dans ton nouvel appartement ?

8 VALENTINE: Le bureau de mon mari donne sur les jardins du Palais-Royal.

La réaction de Paul (7) présente à nouveau des difficultés de décodage pour lequel, encore une fois, le contexte aura un rôle crucial. L'intersection avec le profil peu sincère de Paul fait apparaître cette réplique comme un bouclage affaibli, à signification cynique: « il y a longtemps que la relation avec Valentine ne représente plus quelque chose d'essentiel ». Cette signification est donc aussi cachée dans un voile poétique et énigmatique. Et il dépendrait du jeu du comédien en quelle mesure, à la représentation, cette signification transparaîtrait.

Paul semble ne pas achever sa réflexion énigmatique et la remplace brusquement par une question littérale. La question, portant sur le nouvel appartement de Valentine, montre une fois de plus que le contexte situationnel n'est pas coupé d'un « univers réaliste »; au contraire, il semble s'apparenter à celui d'un drame bourgeois.

La réponse de Valentine (8), littérale aussi, présente en tant qu'une information accessoire une circonstance essentielle: la folle amoureuse de l'homme qui la néglige

est une femme adultère. Pour le développement de la situation, cette information est essentielle ; c'est ici même que se situe le point culminant de la dramaticité du dialogue. Ce pic est nourri tant par la lisibilité immédiate de la réplique que par sa brièveté. En outre, le motif de l'adultère confirme la similitude de la situation avec le genre du drame bourgeois. Et la réplique telle quelle, la similitude avec « notre monde » – car c'est bien un espace existant, parisien, qui est évoqué.

9 PAUL : Ah oui ! Le jeu de barres.

10 VALENTINE : Méchant. Et ces miettes aux oiseaux : la solitude ? Les contrées de l'imagination sont d'un vaste !

La réaction de Paul (9), vu son contexte à apparence incompatible avec celui de la réplique précédente, apparaît comme un non bouclage absolu. Même si une telle réaction semble peu justifiée en tant que réponse à l'information que Paul même a demandée, la réplique paraît résister à toute tentative de retrouver une signification opérationnelle. L'atmosphère d'énigme atteint ici son point culminant.

C'est enfin la réponse de Valentine (10), littérale, qui permet d'appréhender « le jeu de barres », comme un jeu par lequel Valentine échangerait son mari contre une autre distraction (ainsi, la réplique 9 se serait servie, comme plusieurs fois chez Paul déjà, du bouclage affaibli). Ajoutons que la présente réplique emploie, comme la précédente, la condensation substantive. Ce qui fait maintenir le tempo élevé avec lequel apparaissent les significations, ainsi que, bien qu'il s'agisse d'une réplique littérale, un climat insolite.

11 PAUL (*surprenant dans la glace un de ses propres jeux de physionomie*) : C'est très justement que l'on a comparé certains regards à l'éclair : ils font apparaître les mêmes branches brisées, les mêmes jeunes filles blondes appuyées à des meubles noirs... Tu es plus belle qu'elles.

12 VALENTINE : Je sais. Tu aimes les châtaignes étincelantes qui se fondent dans mes cheveux.

(*Silence.*)

Paul réagit (11), sans doute afin de ne pas prolonger le léger reproche de Valentine, par un changement de sujet songeur, auquel se propose le contexte matériel d'énonciation (« *aperçoit dans le miroir un de ses propres jeux de physionomie* »). Il évite donc de s'engager dans les réflexions sur la solitude de Valentine, mais ne brise pas le climat érotique : il incorpore dans son scénario des « jeunes filles blondes » et conclut sur un mot de galanterie, « Tu es plus belle qu'elles ». Le symbolisme employé est un symbolisme traditionnel revitalisé par des images à apparence incompatible, mêlant des sèmes à valeur négative (thématique de la nature) et positive (celle de la femme). Il contient aussi des précisions inédites :

«branches brisées», et notamment «jeunes filles blondes appuyées à des meubles noirs».

La réponse de Valentine, à symbolisme traditionnel, fait comprendre que le mot galant a produit son effet. Le symbolisme apparaît ici également comme insolite, en raison du voisinage avec l'imaginaire inédit de la réplique précédente.

### 3.3.3.1.1 Bilan

L'exposition est bâtie sur le principe de coopération bien davantage que l'on n'aurait supposé de prime abord. Ce qui est dû tant à l'absence du dialogue automatique qu'au fait qu'aucun des personnages ne refuse de réagir aux propos de son interlocuteur (bien que ces réactions puissent être délicates à appréhender). Davantage, l'exposition, malgré la parole étonnante et un nombre fort restreint d'indications d'une action, remplit tout à fait ses objectifs : présenter les personnages, leurs caractéristiques de base et appartenance à un groupe (social), leurs désirs, objectifs ou besoins et ce qui les entrave, tout en donnant à entendre le genre auquel la pièce appartient. Et, effectuer cette présentation de manière dynamique, qui captive l'attention.

Le dialogue se sert efficacement d'un mouvement systématique énigme / clarté, incertitude / certitude. Ainsi, les bouclages affaiblis, par leur effet d'énigme et de suspense, renforcent le dramatisme des parties les plus sensibles : l'incipit ; la «présentation» d'un personnage – Paul ; la réaction de Paul à la réplique dévoilant que Valentine est mariée. Dans ces parties, les bouclages affaiblis voilent les formulations qui, si plus explicites, contiendraient bien moins de dramatisme. Davantage : l'absence des éléments affaiblis installerait le dialogue dans un schéma habituel, quasi périmé – celui de la querelle d'un couple, où un personnage montre une intensité du sentiment moindre que l'autre.<sup>224</sup> Ajoutons que la parole énigmatique caractérise systématiquement les posés qui sont pour la situation de première importance, dont l'inauthenticité des sentiments de Paul. Elle contribue aussi à dévoiler un trait important de Valentine : le fait de prendre une réplique énigmatique à contenu cynique pour une déclaration d'amour fait apparaître chez ce personnage une tendance à la naïveté.

Pour rendre plus accessible la lisibilité des bouclages affaiblis, malaisée à la seule lecture, le jeu du comédien s'avère un outil par excellence : tant pour suggérer une signification de manière pratiquement évidente que pour maintenir une brèche d'incertitude, dont l'épaisseur peut varier.

---

224 Les bouclages affaiblis, on l'a vu, ne créent pas l'impression que le dialogue soit coupé de l'univers «réaliste». Entre autres, parce qu'ils sont interprétables comme ayant une justification logique : Valentine appréhenderait de formuler son manque de confiance dans les sentiments de Paul de manière trop brusque ; son interlocuteur souhaiterait ne pas donner à entendre clairement les attitudes peu ménageantes pour Valentine.

Contrepôle des éléments affaiblis, le symbolisme traditionnel revitalisé et la littéralité ont l'important rôle de repères immédiats pour l'interprétation, contrebalançant les effets de la parole hors de ses gonds et contribuant ainsi au dynamisme du dialogue. La littéralité est certes présente de manière minoritaire. Or les énoncés la contenant – surtout l'aveu initial et, au milieu du dialogue, le couple question / réponse dévoilant que Valentine est mariée – expriment des contenus essentiels qui déclenchent les moments dramatiquement les plus forts. Le rôle de ces énoncés (mis en valeur par leur brièveté) dans le dialogue est donc essentiel. En outre, la littéralité, renvoyant à plusieurs reprises à la situation sous sa forme matérielle, géographiquement ainsi que socialement « réaliste », confirme que c'est bien d'une fable campée dans « notre monde » qu'il est question.

Quant au contexte matériel de l'énonciation encore, rappelons que l'exposition se sert deux fois de didascalies. Présentes au début et immédiatement avant la fin du dialogue, elles attribuent à la situation un cadre à épaisseur matérielle sinon une vraisemblance plus élevée. Elles montrent en effet qu'il s'agit bel et bien de personnages en chair et en os qui agissent, et non de voix lâchées dans le vide, et stimulent l'imagination du lecteur (d'autant plus qu'une des didascalies exploite un détail spatial peu commun : « ... *dans la glace un de ses propres jeux de physionomie* »).

### 3.3.3.2 Surgissement du conflit : lutte verbale

Ce type de situation caractérise la deuxième moitié de la scène 1 (pp. 129–130). Ici, la soudaine inquiétude du retour du mari transforme le dialogue en une lutte verbale : Paul tente d'éviter le sujet que Valentine considère comme urgent – le besoin de l'amour – tandis que son interlocutrice s'efforce de le réinstaller au centre de l'attention.

Le climat d'une lutte est dû surtout à un nombre élevé de changements thématiques. La plupart en ont le caractère de *ruptures-attaques* : souvent un sujet ne se développe même pas car il se voit évincé par un autre, concurrent. L'intensité de cette lutte est dans deux cas renforcée par un procédé à effet encore plus déroutant : des *esquives-attaques*, se servant de bouclages automatiques. Ainsi, non seulement celui qui prend la parole évite un sujet qui lui est désagréable, mais il développe la réplique de l'interlocuteur d'une manière qui casse le principe de coopération. Parallèlement aux ruptures, les esquives-attaques sont des coups rapides, se limitant à une phrase.

Hormis la brièveté des répliques, c'est aussi la condensation substantive qui s'engage à l'atmosphère d'une lutte rapide. Le même rôle appartient à l'abondance d'ellipses interprétatives employées dans les bouclages.

Enfin, c'est l'imaginaire, sous la forme inédite ainsi que sous celle du symbolisme traditionnel, revitalisé ou non, qui sait renforcer le caractère déroutant des

changements et des ruptures thématiques par des contextes d'association inattendus, porteurs d'une ironie mordante.

Le climat de lutte se voit à plusieurs reprises pénétré de répliques songeuses concernant le sujet de l'amour. Leur force perlocutoire est renforcée par l'imaginaire inédit aussi bien que traditionnel; une réplique découle du bouclage automatique.

1 PAUL: L'as-tu entendu entrer?

2 VALENTINE: La morale courante, on pense à l'eau courante.

3 PAUL: Le charme est dans cette chanson liquide admirable, l'épellation des enfants au catéchisme... Au besoin, de quoi parlez-vous?

4 VALENTINE: Une patience d'ange. J'ai une patience d'ange. Il louerait une villa, un pied-à-terre pour la saison. Beaucoup de lierre. Comme les autres hommes, il est tour à tour esclave de sa fatigue et de sa joie. (*Arrangeant un pli de sa robe.*) Ma robe te plaît ?

5 PAUL: La boîte des bras à l'intérieur de peluche bleue.

6 VALENTINE: Amour.

7 PAUL: La chair ou les perles. Scaphandrier dans les ondes de cristal. Tout ce qui tient à un fil.

8 VALENTINE: Le paradis commence où bon nous semble. Le jour gris ardoise a des cornes d'autos bleues, la nuit on vole sur une palme argentée.

9 PAUL: Que fais-tu demain ?

10 VALENTINE: Les grands magasins seront ouverts: la jeunesse de tant de femmes.

11 PAUL: À l'inspecteur qui se tient debout près de la porte: «L'ascenseur, monsieur, s'il vous plaît» ?

12 VALENTINE: Le sourire des vendeurs. Une tout autre coquetterie.

*Silence.*

À quoi penses-tu ?

13 PAUL: La douceur de vie. Tout le monde s'en mêle. Les fils de la Vierge à la hauteur du visage des hommes, le chant des capitales.

14 VALENTINE: Tu ressembles à ces employés qui, à l'arrêt des trains, passent avec un marteau le long des roues.

15 PAUL, *distrain*: Je me suis souvent demandé quelle peut être en rapide et en amour la vitesse des mouches qui vont de la muraille arrière à la muraille avant du compartiment à couchette ou autre. (*Revenant brusquement à elle.*) Tu n'as pas froid ?

16 VALENTINE: Quelle heure est-il ?

*Silence.*

Paul, mon bonheur est doux comme les oiseaux affamés. Tu peux jouer en baissant les paupières ou en fermant les poings. Je consens à être désespérée. J'ai tellement pensé à toi depuis l'autre jour !

### 3.3.3.2.1 Bilan

La totalité des structures discursives s'engage efficacement dans le surgissement du conflit et dans le climat d'une intense lutte, entrecoupée de plusieurs réflexions songeuses au sujet de l'amour. Pour ce qui est du rôle de la plus importante inconvenance pragmatique, les bouclages automatiques (répliques 3, 12, 15), il ne s'agit pas d'un moyen qui vise à créer une atmosphère insolite avant tout. L'insolite de ces bouclages ne brise pas la situation, mais au contraire, la développe : en esquivant une thématique désagréable et en attaquant l'interlocutrice (3, 15) et / ou en manifestant une distraction songeuse (12, 15). L'acceptabilité des bouclages automatiques est due en une mesure importante à leur contexte réaliste : d'une part, les deux esquives-attaques sont immédiatement suivies d'un énoncé tout à fait littéral, ce qui les ancre profondément dans la situation de l'énonciation. D'autre part, ce « réalisme » découle de l'état du personnage qui prend la parole, qui est dans un cas explicite (« *distrain* » : 15) et dans un cas implicite (réplique « songeuse » : 12).

Quant aux ruptures thématiques, celles-ci deviennent spectaculaires dans les trois dernières répliques, où le sujet lancé change quatre fois. Ces changements précipités, se terminant, après un silence d'hésitation, par l'abordage du thème essentiel pour Valentine, témoignent du fait que les autres sujets entamés ne représentaient qu'un recouvrement, peu efficace, justement de ce thème, considéré par Paul comme gênant. C'est aussi l'emploi du silence, chargé de signification et dramatiquement efficace, qui est à souligner (il en va de même pour l'autre moment de silence présent dans ce dialogue, suite à 12).

Parallèlement à l'exposition, les structures discursives précisent le caractère des deux personnages. Ainsi, Paul manifeste son cynisme, et ce dès la mention du rapport de Valentine envers son mari (3 : « Au besoin, de quoi parlez-vous ? »). La même attitude se présente dans la réaction à la réplique « Ma robe te plaît ? » (4) : « La boîte des bras à l'intérieur de peluche bleue » (5). Valentine apparaît en revanche comme naïve, puisque considérant cette même réplique comme une déclaration d'amour poétique (6). Une simplicité d'esprit et le caractère romanesque de Valentine sont aussi trahis par sa périphrase dans 14, puis dans la dernière réplique par : « Je consens à être désespérée ». Or ce personnage n'est pas que doux et simple : une des répliques de Paul évoque l'aisance avec laquelle Valentine attire l'attention des autres hommes (11), et Valentine confirme (12). En outre, dans les structures discursives que ce personnage emploie, la naïveté n'est pas systématique, mais est contrebalancée par le symbolisme traditionnel à précisions inédites : « Le jour gris ardoise a des cornes d'autos bleues [...] » (8), « Mon bonheur est doux comme les oiseaux affamés » (16). Valentine a donc un caractère dramatiquement bien plus porteur que si on la réduisait à une naïve soumise.

Les structures discursives précisent aussi l'attitude des deux personnages vis-à-vis de l'amour, ce qui apporte de nouveaux éléments au profil de Paul. Surprenamment, c'est Paul qui produit la première réplique songeuse suite au mot « Amour » (6). Cette réaction, à allure inédite, interprète ce sentiment comme une beauté rare, à la fois sensuelle, pure et fragile, et comme une profondeur : « La chair ou les perles. Scaphandrier dans les ondes de cristal. Tout ce qui tient à un fil. » (7). Un peu plus tard cependant, Paul, pensif, confesse ironiquement : « La douceur de vie. Tout le monde s'en mêle. [...] » (13). Ainsi, le personnage qui a fait de nombreuses preuves de cynisme, entendrait l'amour comme une valeur d'exception, et hésiterait, du moins l'espace d'un instant, entre son acceptation et son rejet réduisant ce sentiment à une « douceur de vie » illusoire. La deuxième interprétation paraît l'emporter, à en juger par l'ironie criante de l'amour dans 15. Cependant, une certaine tendresse reste, vu que la réplique outrageuse se clôt par un soudain souci de Valentine : « Tu n'as pas froid ? » Une telle complexité du personnage de Paul attribue à la scène un intérêt psychologique croissant.

Ajoutons enfin que le dialogue, à l'instar de la partie précédente, n'oublie pas de stimuler l'imagination au moyen d'interactions avec le contexte matériel de l'énonciation. Les didascalies, bien que fort rares toujours, s'intéressent efficacement au détail (« [...] un pli de sa robe » ; « revenant brusquement à elle »).

### 3.3.3.3 Coup de foudre devenant chant d'amour

La situation concernée (acte III, Scène 2) crée l'atmosphère propre d'une romance, celle de la douceur. Qui plus est, les personnages appréhendent ici l'amour non comme un passe-temps agréable voire comme un produit à consommer par les sens, mais comme un sentiment libérateur, pur et fort. Doté de telles caractéristiques, le dialogue, si traité avec les moyens discursifs habituels, risquerait d'étaler des platitudes peu crédibles. Or la présence d'inconvenances pragmatiques élimine tout surgissement du pathos ; au contraire, elle crée un climat insolite (qui se combine à celui de la douceur). Parallèlement, ces inconvenances attribuent au dialogue-romance, considéré comme un schéma dramatiquement inintéressant, un dramatisme porteur.

Le dialogue-romance est présent dans la plupart de la Scène 2, qui représente quasiment la totalité de l'acte et du dialogue entre Maxime et Gilda. Sa première partie – la « conversation » lancée par Maxime pour attirer l'attention de Gilda (citée dans le chapitre 3.3.2.3.3) – est littérale et parfaitement réaliste. Les séquences à inconvenances pragmatiques surviennent plus tard, après que les tentatives de Maxime se heurtent à un silence et leur réussite semble incertaine.

L'emploi des inconvenances pragmatiques n'est pas identique tout au long du dialogue. En effet, suite à la première partie du dialogue, surviennent deux

séquences thématiques différentes. Dans chacune d'elles, la forme des inconvenances est distincte :

-Gilda, de manière inattendue, s'investit dans le dialogue; dès la première réplique perce le sujet du désir d'un amour pur et fort, devenant le désir de l'interlocuteur. Les spécificités discursives de la séquence sont un imaginaire à apparence insolite et des bouclages à motivation incertaine. Tant sur le plan thématique que sur celui des structures discursives, il s'agit d'un pont vers la partie thématique suivante, où les audaces culminent.

-Le désir se voit progressivement transformé en un chant d'un amour accompli et partagé. Cette partie est la plus longue du dialogue, elle a l'apparence d'un dialogue automatique.

### 3.3.3.3.1 Désir d'amour devenant désir de l'autre

Cette partie du dialogue (pp. 154-155) représente l'étape des relations sentimentales naissantes où est pour la première fois donnée à savoir l'attraction exercée par l'objet de l'attention, si ce n'est le sentiment lui-même. Ici, l'attraction est dite de manière surtout indirecte, mais immédiatement déchiffrable; elle se voit combinée à l'aveu du besoin de l'amour et de l'entendement de la rencontre concernée comme d'un défi. Cette confession, dans un premier temps, fait surgir, de manière connotée, les caractéristiques du sentiment dont les deux personnages s'entretiennent: pureté, douceur, rêve. Celles-ci se voient précisées par plusieurs sens et significations mis en circulation, dont force extrême (ayant la forme de sérénité aussi bien que de folie), engagement :

GILDA: Je rêvais que j'étais encore en pension. Je porte une dernière fois ce col de dentelle. On a beau surveiller ma correspondance, un inconnu ce soir escaladera le mur du parc. Il me dira: « vous avez pleuré, à cause de la nacre de mes joues. » La nuit viendra. Bientôt il n'y aura plus que les moulins à vent.

MAXIME: C'est à prendre ou à laisser. L'élégance intérieure et les actes de désespoir les plus fous. Sortir de l'église en jetant des dragées.

GILDA: Vous n'êtes pas comme les autres.

MAXIME: Comment ne pas dire plusieurs fois par jour: cela ne se retrouvera jamais !  
*Silence.*

L'atmosphère d'un insolite combiné à la douceur et à la pureté découle surtout de la première réplique de Gilda. La douceur et la pureté sont dues au caractère allusif des images, dont les contextes, innocents, sont fort éloignés d'une signi-

fiction directe de la perte de la virginité et de celle des illusions. En effet, la signification est créée en une mesure importante par l'opposition des couleurs : blanc / rouge / noir, et par celle des émotions, dites ou suggérées : « vous avez pleuré » / « moulins à vent ». Du point de vue narratif, l'allégorie est également allusive, elliptique. En ce qui concerne l'apparence insolite de la réplique telle quelle, celle-ci est la conséquence de la revitalisation spectaculaire d'une chaîne de topoï : au moyen d'un rapport inédit placé au début de la réplique (« Je porte encore ce col de dentelle ») qui recycle les images suivantes, et vu le nombre élevé des images symboliques, dont la réplique est un condensé.

En revanche, c'est dans la première réplique de Maxime, consistant dans des « espèces » (au sens d'une synecdoque sémique nommant l'espèce pour signifier le genre) équivalant aux effets de l'amour, que se précise la nature de cet amour désiré. Le caractère insolite de la réplique est renforcé par la condensation formelle : phrases substantives ou contenant le verbe à l'infinitif.

Dans les deux répliques, l'imaginaire, avec son apparence insolite, attribuée aux sens et aux significations présents (par exemple : désir innocent et fort, sérénité et folie, sacré, bonheur, mariage) une force perlocutoire particulièrement intense, tandis que sous la forme de l'imaginaire traditionnel, ou bien sous la forme littérale, les mêmes sens et significations auraient la forme de lieux communs vidés d'une signification à même d'interpeller le récepteur.

Pour ce qui est des bouclages, plusieurs interprétations sont possibles : les deux personnages s'écoutent l'un l'autre, or ils ne forment pas des bouclages directs (avec le rhème de la réplique précédente), mais des bouclages généraux avec le thème (désir de l'amour, fascination par l'autre). Ou bien ils ne s'écoutent pas et créent des monologues, portant sur le même sujet – leur captation par l'interlocuteur. Toujours est-il que les personnages, « sourds » ou non, parviennent à communiquer, ou à communier : ils se disent mutuellement leur désir et leur sentiment naissant. Ce sont notamment les rapports entre les répliques 1 et 2, puis 3 et 4, qui apparaissent comme relâchés et comme engendrant plutôt des monologues. Cette motivation incertaine et peu « utilitaire » des bouclages, combinée à l'imaginaire traditionnel, mais à apparence insolite, fait baigner la séquence dans un climat de rêve.

### 3.3.3.3.2 Désir de l'autre transformé en un chant d'un amour accompli

Cette séquence (pp. 155–7), au début, se démarque de la précédente par un couple de répliques littérales et à bouclage direct, qui font disparaître l'atmosphère de songe. Ces répliques aboutissent à une nouvelle confession de l'attraction, bien plus directe et plus audacieuse que dans la séquence précédente : « À quoi bon donner plus longtemps signe de vie ? [...] je vous vois. »

Cette confession déclenche un « jet verbal » – un dialogue automatique. Les répliques ainsi que leurs développements, automatiques également, certains par

leurs significations telles quelles, d'autres par des sens ou des sèmes singuliers (connotés notamment), participent tous du contexte de l'amour – donc de l'archithème de la fable. Le rattachement à l'archithème est certes indirect, car l'aspect littéral des répliques est souvent fort éloigné de ce contexte. Or il ne s'agit pas d'un lien inefficace, tant s'en faut. En effet, les structures compatibles avec le champ de l'amour ont une force perlocutoire considérable, mise en valeur par les contextes et les rapports insolites dans lesquels ils apparaissent, et leur nombre est élevé. C'est que vertigineusement élevé est le nombre de connotations tout court : les images, par le constant changement thématique, se libèrent de toute contrainte qu'exige le respect d'un contexte. Ainsi, un nom seul est déjà un important porteur de significations, dont le nombre augmente encore ou qui se modifient lors de l'interférence avec les autres éléments de la réplique et au-delà d'elle (bouclage, notamment). Le dialogue prouve donc royalement non seulement « la vitesse de l'image surréaliste »,<sup>225</sup> formulée bien après la publication de *S'il vous plaît*, mais aussi l'efficacité perlocutoire de cette vitesse, due surtout à la complexité des connotations qui surgissent.

Parallèlement à la séquence précédente, les connotations de l'amour fournissent de cet amour une caractéristique précise, en mettant en œuvre les sèmes de liberté, de beauté rare, d'harmonie, d'innocence, de mûrissement, etc. De plus, malgré le jeu de connotations très diverses, les signifiés que les répliques automatiques soulignent tout particulièrement ne restent pas au cours du dialogue les mêmes. Le dialogue consiste en fait de *six* « mouvements », six groupes sémantiques, articulés autour des signifiés-clés qui changent d'un mouvement à l'autre : 1 – Amour, liberté, bonheur ; 2 – Je, nous ; 3 – Fruit ; 4 – Force et fatalité du sentiment ; 5 – Fin ; 6 – Chemin de passage. Ces thèmes, valeurs par excellence du surréalisme, créent déjà par l'enchaînement dans lequel ils sont présents, un développement dramatique.

Il est toutefois à noter qu'il ne s'agit *guère d'un dialogue* automatique au sens pur. D'abord, ce dialogue a une spécificité qui en elle-même n'entame pas son allure automatique, mais le différencie de manière importante de nombreux autres dialogues qui sont automatiques tout court. C'est que toutes les répliques sont ici motivées par le thème essentiel – le coup de foudre que ressentent les deux personnages. D'où le fait que tout au long du dialogue, malgré les ruptures isotopiques, malgré la cassure du principe de coopération au sens normatif, c'est une même structure profonde qui se voit maintenue et développée.

---

225 Je me réfère au fameux constat de Georges Mounin : « L'image surréaliste [...] c'est la vitesse maximum qu'on ait atteinte, et, semble-t-il, qu'on puisse atteindre, dans la transmission des images par la langue [...]. C'est une *formule de l'association des sensations, de l'association des émotions.* » Cité in Briole, Daniel, *Le Langage poétique. De la linguistique à la logique du poème*, Paris, Nathan, 1984, p. 55, souligné par l'auteur.

Ensuite, le dialogue ne contient pas seulement des bouclages et développements automatiques. Un examen attentif dévoile que des 33 répliques qui bâtissent le dialogue, la motivation automatique en concerne 7. L'apparence automatique provient également de quelques bouclages et développements relâchés, voire de non bouclages. Bien que la totalité des répliques à motivation difficilement décodable ne dépasse pas un tiers du dialogue, elles lui attribuent l'apparence d'un insolite intense et continu, voire d'automatisme.

Le dialogue contient aussi des expressions littérales. Immédiatement décodables, celles-ci ont une importante valeur dramatique (en tant que telles, mais aussi en contexte, vu qu'elles savent contribuer au décodage des éléments relâchés et automatiques et mettre leur insolite en valeur).

Afin d'observer avec plus de précision en quelle mesure ce dialogue « automatique » tisse des significations opérationnelles, comment il met en valeur la force perlocutoire et dote la longue séquence- romance d'un dramatisme porteur, j'examinerai à présent la plupart de ses répliques. Je ne ferai abstraction que du Mouvement 6, dont les spécificités discursives me semblent profondément correspondre non seulement à l'évolution précédente du dialogue, mais surtout à la partie qui suit, à importante part narrative.

## Incipit

GILDA: Vous n'avez pas achevé votre lettre.

MAXIME: À quoi bon donner plus longtemps signe de vie? Il est trois heures et quart et je vous vois.

### *-Particularités*

La force perlocutoire de la confession qui apparaît à la fin de ces deux répliques découle d'abord de la lisibilité immédiate de ces répliques et de leur effet de réel (ces caractéristiques, justement, font démarquer le passage de la séquence – «rêve» 2b). De plus, l'effet de réel est ici dramatique, car la confession se dégage d'un arrière-plan narratif en établissant une opposition: l'échange prévu ne vaut rien si comparé au tête-à-tête avec Gilda. Est à noter également que dans la réplique 2, toute possibilité d'un effet pathétique se voit dissipée par une précision nullement indispensable, à effet humoristique: «*Il est trois heures et quart et je vous vois*».

GILDA: L'instinct de plaire ressemble à un puits. Croyez moi, les bagues ne sont rien. Il y a à Paris sur les grands boulevards une pente si douce que presque personne n'a pu s'empêcher d'y glisser.

**-Motivation et proposition d'interprétation, éléments compatibles avec le contexte de l'amour**

La phrase 1 est en bouclage direct avec la réplique précédente, se terminant par l'aveu de l'attraction exercée par Gilda. Le sème d'intersection apparaît de manière explicite dans le thème de la phrase 1: «l'instinct de plaire». Les deux phrases suivantes, malgré leurs contextes radicalement différents, et leurs affirmations à apparence incompatible, sont interprétables comme un développement métaphorique relâché du thème de la phrase 1: ainsi, l'amour équivaldrait à une profondeur et un chemin dangereux, emportant celui qui s'y confronte (« puits »), sans qu'une protection soit possible (« bagues »), mais aussi à un plaisir délicieux, auquel il est pratiquement impossible de résister (« pente si douce [...] »). C'est donc un seul thème qui se voit progressivement développé, dans une logique somme toute habituelle, de thèse, d'antithèse et de synthèse.

La réplique peut donc être appréhendée comme une invitation à l'amour malgré ses dangers. À ce titre, elle a une importante valeur dramatique. Ce dramatisme est souligné par la force perlocutoire des connotations, découlant du caractère matériel des images, aisément visualisables, et à leur dynamisme (implicite dans « puits », devenu explicite dans « une pente si douce [...] »).<sup>226</sup>

En outre, la phrase 3 contient un intéressant sème périphérique: *à Paris, sur les grands boulevards*, qui est vraisemblablement fourni par la situation d'énonciation (il est fort probable que le dialogue se déroule à Paris). Cette expression a l'important effet de lier le déchaînement de l'imaginaire à un cadre matériel proche de la situation d'énonciation.

**Mouvement 1: AMOUR, LIBERTÉ, BONHEUR**

1 MAXIME: Les plus touchantes mappemondes, ce sont les globes argentés dans lesquels le garçon de café range de temps à autre une serviette. Les oiseaux en cage aiment ces petites sphères brillantes. Cela revient au même, chanter avec la rue, ou la machine à coudre.

**Phrase 1: « Les plus touchantes mappemondes... »**

**-Motivation:** L'intersection avec la réplique précédente a la forme d'un bouclage automatique. Cette intersection, difficilement perceptible au prime abord, concerne dans la phrase 1 le noyau thématique, « mappemondes »; dans la réplique précédente, le sème périphérique de la dernière phrase: *à Paris, sur les grands*

---

<sup>226</sup> En outre, la force perlocutoire découle de l'apparence absurde des images présentes. En effet, les mots-clés des phrases 2 et 3, « bagues » et « pente », procèdent apparemment du glissement isotopique à partir de « puits » (isotopie de rondeur, puis de mouvement dans lequel on se voit entraîné) et dont le résultat sont, paradoxalement, des référents à formes physiques incompatibles.

*boulevards*. L'isotopie est donc connotée, il s'agit du « genre » auquel ces deux « espèces » se rattachent : la géographie. Il peut paraître curieux que l'intersection sémique se produise avec un syntagme qui s'est dans la réplique précédente révélé comme inimportant. Ce fait peut s'expliquer d'une part par un critère formel : par la proximité immédiate du syntagme, placé au début de la dernière phrase de la réplique. D'autre part, « à Paris, dans les grands boulevards », avec son caractère littéral et son contenu géographique, a relié la réplique qui a précédé, difficilement décodable, explicitement avec la situation de l'énonciation. La valeur de cette expression est donc celle de quelque chose de proche et d'évident.

**-Proposition d'interprétation :** La phrase peut être considérée comme un aphorisme : les globes contenant des serviettes sont les plus touchantes mappemondes, car elles créent une carte du monde à travers les mains des serveurs et des clients, qui les *touchent* (et l'authenticité de ces marques crée leur caractère touchant). Vu que le dialogue se déroule dans un café, l'évocation de cet univers renforce l'ancrage de la parole dans la situation de l'énonciation. Est également à noter que cet aphorisme a un caractère insolite, dû à son apparence absurde : une mappemonde n'est pas sphérique. Or cette équivalence, paradoxale, se justifie pleinement, la terre étant ronde.

**-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour :** En tant que tel, le champ de *l'amour* n'est pas abordé. Cette phrase, première réaction à l'invitation à l'amour (contenue dans la réplique précédente), apparaît de prime abord surtout comme absurde. Cet effet est renforcé par l'effet risible de l'aphorisme ainsi que par son allure paradoxale. Or le contexte de l'amour ne disparaît pas entièrement. Sont compatibles avec lui, bien que de manière relâchée, un certain nombre de signifiés et connotations, surtout « touchant » (attendrissement), « argentés » (rareté et préciosité). Ainsi, les sèmes identifiables au contexte de l'amour représentent ici certes une sourdine discrète, mais « l'accordage » à l'archithème de l'amour n'est pas rompu. En outre, cette mise en retrait de l'archithème est dramatiquement porteuse.

**Phrase 2 :** « *Les oiseaux en cage aiment ces petites sphères brillantes.* »

**-Motivation :** Cette phrase développe la précédente (son rhème) sans qu'il y ait de rupture thématique. La phrase boucle en effet avec « les globes argentés » qu'elle modifie en « petites sphères brillantes » et les incorpore dans un nouveau contexte, celui des « oiseaux en cage ». <sup>227</sup>

**-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour :** Contrairement à la phrase précédente, ce champ a ici une place évidente, car le sens de la phrase est bien un

227 Cette expression paraît provenir d'un glissement isotopique de « globes [...] serviette ». Ainsi, le rhème de la phrase précédente semble motiver tant le noyau que le développement de la présente phrase, son sujet ainsi que son objet.

rapport d'amour dont sont concernés le sujet et l'objet. Certes, ce rapport n'est pas attribué directement aux deux personnages. Or tant le sujet que l'objet, avec les connotations qu'ils mettent en œuvre («oiseaux en cage» – êtres de nature céleste, emprisonnés, «brillantes» – beauté rare), correspondent à la situation de Maxime et Gilda. «Oiseaux en cage», ils rêvent d'amour, appréhendé par le sur-réalisme comme un des plus authentiques chemins de la libération; l'amour tel qu'ils l'entendent est quelque chose d'exceptionnel, une «lueur» rare.

**Phrase 3:** « *Cela revient au même, chanter avec la rue, ou la machine à coudre.* »

**-Motivation:** Cette phrase découle d'un bouclage automatique et présente plusieurs points d'intersection avec les parties précédentes de la réplique.

Le thème, cela revient au même, boucle de manière affaiblie avec le thème de la réplique précédente, *oiseaux en cage*; le sème d'intersection est connoté: liberté. Avec le thème de la réplique précédente – son noyau seul, «*oiseaux*», boucle aussi le noyau rhématique, «*chanter*». La première partie du développement rhématique, «*avec la rue*», présente une intersection relâchée avec les éléments de la phrase 1 évoquant un café parisien, et donc une réintroduction du cadre matériel de l'énonciation. La deuxième partie du rhème, «*ou la machine à coudre*» étend le contexte de la ville à celui de la civilisation.

**-Proposition d'interprétation:** La phrase a l'apparence d'un aphorisme (parallèlement à la phrase 1), cette fois-ci à effet d'un gag à signification absurde; ce que souligne le fait que suite aux phrases 1 et 2 développant un même contexte, la présente phrase entraîne un court-circuit de celui-ci. Ainsi, après la phrase qui a évoqué un rapport sentimental, la fin de la réplique apporte une plaisante détente par le rire.

**-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour:** Observé de manière immédiate, le contexte de l'amour est en retrait. Or on sait que la phrase précédente a posé: amoureux = êtres célestes («oiseaux») emprisonnés. Dans la présente phrase, c'est la signification de la liberté qui est centrale, interprétable vu le contexte comme une des aspirations de celui qui ressent l'amour. A fortiori, c'est une liberté égalant douceur («chanter»). À ce titre, dans la structure profonde, l'archithème ne cesse d'être présent. Davantage, quoique sous le masque de l'hénaurme absurde que représente la structure de surface, un «aphorisme», l'archithème se voit développé: l'absence de liberté devient liberté et douceur.

2 GILDA: Je connais la liberté par certaines attaches plus fines.

**-Motivation:** La réplique est en bouclage direct avec la phrase précédente et la développe. Le sème d'intersection est à nouveau «liberté». Est maintenu aussi le contexte précédent de la «machine à coudre».

**-Proposition d'interprétation et particularités:** Cette réplique dispose d'une signification aisément lisible: «Je connais à la liberté une finesse plus grande». Il est à noter que le motif de la liberté – valeur par excellence du surréalisme, apparaît ici, suite à une chaîne d'évocations symboliques, de manière explicite, et en plus en tant que le thème de la réplique. Le motif de la liberté se voit donc doublement mis en valeur. En comparaison avec la phrase précédente (dernière phrase de la réplique qui a précédé), la mise en valeur concerne également la signification de douceur, devenant plus explicite (*chanter* → *attaches plus fines*).

La force perlocutoire de la réplique en tant que telle est renforcée par la marque de la présence, au sein de l'énoncé, du personnage qui le prononce: «je connais la liberté». Le même élément fait que la réplique ne représente pas un décrochage de la situation de l'énonciation, mais renoue avec celle-ci, bien que discrètement.

**-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour:** À l'instar de la phrase précédente, cette réplique oppose à l'image des amoureux-emprisonnés la liberté combinée à la douceur. Plus explicite, plus forte perlocutoirement, la réplique fait graduer l'intensité de cette signification.

3 MAXIME: Le royaume des cieux est peuplé d'assassins. Il y a plus haut une escarpolette qui vous attend. Ne levez pas la tête encore.

**-Motivation:** La réplique, malgré une rupture de contextes, paraît boucler (de manière relâchée) avec la précédente, en développant son rhème, dans la signification que lui a attribué la réplique précédente: «bonheur».

**-Proposition d'interprétation et particularités:** «L'endroit dont on espère habituellement le bonheur n'en apporte pas, il est chargé de dangers. Mais ailleurs, à un endroit bien plus céleste, il y a un bonheur pour vous qui ne va pas tarder à s'annoncer.»

La réplique est perlocutoirement forte, ce qui découle d'abord de la présence d'oppositions: l'interprétation du «royaume des cieux» inverse à l'habituelle; le fait que plus haut que ce royaume, se trouve un autre endroit, plus céleste; suite à l'image suggérant un crime en masse, des connotations de pureté céleste et de bonheur doux. Ensuite, la force perlocutoire provient des marques de la présence de l'interlocuteur, qui se combinent au suspense et qui, dans la dernière phrase, renouent avec le cadre matériel de la situation de l'énonciation: «[...] qui vous attend. Ne levez pas la tête encore».

### **Bilan**

Réagissant à la réplique de l'incipit qui a audacieusement développé le sujet de «l'instinct de plaisir», la première moitié du mouvement (la longue réplique 1) traite l'archithème d'une manière dont le premier effet déroute: en usant du bouclage et du développement automatiques, de contextes insolites et d'équivalences

à apparence absurde. De plus, la structure profonde est soumise à une alternance de distance plaisante et de proximité: l'aphorisme paradoxal qui met le contexte de l'amour en sourdine; l'évocation du rapport de l'amour sur des actants certes éloignés du contexte des êtres humains, mais dont les connotations caractérisent avec précision la situation de Maxime et de Gilda; « l'aphorisme » absurde, à apparence de gag clownesque, mais dont la structure profonde ne cesse de développer l'archithème. Ainsi, il ne s'agit pas de l'abandon du sujet de l'amour, mais bien plutôt d'un jeu-suspense, précédant le moment où les personnages se positionneront par rapport à ce sujet de manière claire. En outre, le biais du jeu permet d'identifier qui sont les deux personnages dans le contexte de l'amour: des êtres emprisonnés, aspirant à la pureté céleste et épris de leur.

Dans les deux dernières répliques, la motivation ainsi que la structure profonde sont bien plus aisément perceptibles: le bouclage automatique est abandonné. Ces répliques développent des caractéristiques et « pouvoirs » de l'amour: la liberté, puis le bonheur paradisiaque, qui au dire de Maxime se trouve là où on ne s'y attendrait pas. Maxime invite Gilda à ce bonheur.

En outre, c'est le cadre matériel de la situation de l'énonciation qui dispose d'un rôle essentiel. Dans la partie à développement automatique, la présence des éléments spatiaux confirme, avec une force perlocutoire élevée, que c'est bien de la situation surgie au sein du cadre de départ – coup de foudre dans une café parisien – qu'il s'agit. Dans les deux dernières répliques, l'espace de la situation de l'énonciation est absent. Apparaissent en revanche les marques de la présence des personnages eux-mêmes: *je connais, qui vous attend, ne levez pas la tête encore*. De cette manière, la force perlocutoire s'intensifie. En outre, ces marques sont un pont vers le thème du mouvement suivant.

## Mouvement 2: NOUS, MOI, VOUS

1 GILDA: Le photographe dit: Ne bougeons plus.

**-Motivation.** Bouclage automatique. C'est la signification de cette réplique qui boucle avec la réplique précédente (sa dernière phrase): *Ne levez pas la tête encore*. → [...] *Ne bougeons plus*. Isotopie: absence de mouvement; les deux éléments qui créent le bouclage sont des synecdoques du type *l'espèce pour le genre*.

Ce bouclage est par excellence *paradoxal*, car il allie non seulement des contextes différents (le contexte de la situation de l'énonciation et celui d'une prise en photo), mais aussi des situations contraires: un mouvement qui ne doit pas encore se produire (réplique précédente) et un mouvement qu'il ne faut plus produire (la présente réplique).

**-Proposition d'interprétation, éléments compatibles avec le contexte de l'amour:** Littérale et matérielle, la réplique produit un effet de réel. La situation de la prise

en photographie évoque, vu de manière large, le contexte de la civilisation. Pour le contexte de l'amour c'est le thème qui est central, *nous*. C'est pour la première fois que ce signifié apparaît, bien qu'implicitement. Son importance est cardinale: que les deux personnages qui se sentent irrésistiblement attirés l'un vers l'autre se considèrent comme *nous* – c'est-à-dire comme une seule entité faite de deux éléments appartenant l'un à l'autre – est un aveu qui renforce considérablement l'atmosphère d'intimité combinée au désir.

2 MAXIME: Je n'ai pas envie de mourir.

**-Motivation.** Au prime abord, il paraît que cette réplique, parfaitement littérale aussi, ne boucle pas avec la précédente, mais qu'il s'agit de l'*introduction d'un nouveau thème*. Or celui-ci, on ne peut plus sérieux, est interprétable comme découlant de l'électrification de l'atmosphère, entraînée par l'évocation des deux personnages en tant que *nous*. En effet, il est naturel que les situations qui provoquent une profonde émotion et un sentiment de l'absolu renvoient à d'autres cas d'un absolu irrévocable, telle la mort. Ainsi, l'introduction du nouveau thème ne représente pas ici une rupture thématique, mais bien un prolongement de la structure profonde suggérée par la réplique précédente (le sème d'intersection serait celui d'un instant de l'absolu).

**-Proposition d'interprétation, éléments compatibles avec le contexte de l'amour:** Maxime semble appréhender l'énoncé précédent en tant qu'un aveu profond.

3 GILDA: On a osé vous faire du chagrin?

**-Motivation.** Bouclage direct avec la réplique précédente: la peur de la mort entraîne chez l'interlocuteur l'interprétation de « chagrin »; la réplique est à nouveau littérale. En revanche, la logique immédiate de cette réaction est peu compatible avec la structure profonde des deux répliques précédentes, ce qui provoque l'impression de discontinuité. Cet effet se voit renforcé par le caractère emphatique de la question (« On a osé [...] ? »).

**-Proposition d'interprétation, éléments compatibles avec le contexte de l'amour.** L'impression de discontinuité élimine la possibilité que la réplique précédente, indiquant une profonde émotion, ait un développement à effet pathétique. Au niveau de la signification, la présente réplique, même si appréhendée de manière immédiate, est substantielle: Gilda se soucie de ce qui survient à Maxime. En outre, il s'agit du premier moment dans le dialogue tout court où, dans une atmosphère d'intimité, un personnage s'intéresse à l'autre en l'interrogeant sur lui-même. Sans doute sensibilisés par « l'aveu », Gilda et Maxime semblent vouloir découvrir l'un l'autre.

4 MAXIME: Je ne crois pas; je viens d'entrer.

**-Motivation et lisibilité.** La réplique en tant que telle est immédiatement lisible car littérale et correspond aussi au cadre matériel de l'énonciation (Maxime se retrouve dans le café depuis quelques instants). Il semble qu'elle provient du bouclage direct avec la réplique précédente.

**- Proposition d'interprétation, éléments compatibles avec le contexte de l'amour.** Si appréhendée comme découlant du bouclage direct, la réplique paraît être une réaction spirituelle, légèrement ironique, à la précédente: «Je ne crois pas que quelqu'un ait eu le temps de me faire du chagrin, car je viens d'entrer».

Cette signification, matérielle, liée à l'espace de l'énonciation, fait augmenter l'effet de réel. Par son rhème inattendu, la réplique, encore davantage que la précédente, déconstruit le caractère prévisible d'un dialogue qui a pour but la révélation d'un sentiment amoureux, et casse toute possibilité du surgissement d'un pathétique facile. Ajoutons que la signification avec une pointe ironique peut certes risquer de faire court-circuiter le dialogue. Toujours est-il que malgré sa tonalité, la réplique porte entièrement sur son sujet, Maxime. Ainsi, elle remplit à sa façon l'attente exprimée par la question de Gilda: que Maxime parle de lui-même. Étrange présentation certes; néanmoins une telle interprétation est à souligner, puisqu'elle ne casse pas la continuité isotopique et s'inscrit dans les objectifs profonds des personnages. Ce qui peut les motiver à poursuivre leur dialogue.

5 GILDA: C'est la couleur naturelle de vos yeux?

**-Motivation et lisibilité.** Vu de manière restreinte, nouveau thème; de manière élargie, répétition-variation du thème de la question précédente de Gilda: *Parlez-moi de vous.* Réplique littérale.

**-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour.** Cette réplique provoque un effet de réel intense, car elle porte sur un détail matériel concernant l'interlocuteur. Elle a aussi une importance élevée pour le contexte de l'amour: l'objet du désir est placé au centre de l'attention avec l'intérêt pour un aspect habituel des entretiens amoureux – son physique. En somme, la volonté de connaître l'autre continue et devient ici immédiatement lisible.

6 MAXIME: Le coude sur la table comme les méchants enfants. Le fruit d'une première éducation chrétienne est, s'il faut en croire les livres, tout ce qu'il y a de doré.

**Phrase 1: «Le coude sur la table...»**

**-Lisibilité et motivation.** Réplique littérale. Après une «pause» par bouclages directs, le *thème* provient du *bouclage automatique*. La réplique crée un fort effet de discontinuité, dû surtout au fait que la réplique, qui semble une réponse à la

précédente, a de ce point de vue un contenu inacceptable. La question a porté sur les yeux de Maxime ; la réaction est en intersection non avec avec cette « *espèce* », mais avec le « *genre* » : *moi* (un des thèmes centraux du présent mouvement). D'où un développement étonnant : *yeux* → *coude*.

**-Proposition d'interprétation** Le thème, « le coude sur la table », a été probablement inspiré de la situation de l'énonciation, étant donné que les personnages sont assis à une table de café. Ainsi, bien que l'énoncé procède d'un bouclage automatique, ce bouclage ancre la réplique dans son cadre matériel. De plus, même si à la place des yeux, Maxime parle « coude », il ne viole pas la structure profonde – celle de la découverte de l'autre qui passe par le physique. Maxime parle bien de lui-même, tel qu'il est « ici » et « maintenant ».

**-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour.** Intense « effet de réel » et pleins feux sur un des personnages principaux, car la réplique concerne une partie du corps de Maxime.

**Phrase 2 :** « *Le fruit d'une première éducation chrétienne est... tout ce qu'il y a de doré.* »

**-Motivation.** Le thème est créé par deux glissements isotopiques du rhème de la phrase 1. Le noyau thématique est une métaphore : *enfants* → *fruit*. Le développement thématique prolonge le rhème ensemble avec son qualificatif : *méchants enfants* → *première éducation chrétienne* (le sème d'intersection est connoté : éducation). Le rhème de la présente phrase procède d'un développement du thème, logiquement acceptable.

**-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour.** Pour la première fois dans ce mouvement, le contenu de la réplique n'est pas matériel et n'apparaissent pas les marques de la présence des personnages. Le contexte de l'amour est cependant présent en sourdine, par le biais des connotations de « fruit » et de « tout ce qu'il y a de doré ». Celles-ci, suite à une succession d'effets de réel, stimulent l'imagination en suggérant un épanouissement et une rareté précieuse.

## Bilan

En comparaison avec le mouvement précédent, celui-ci apparaît comme plus dynamique, bien plus aisément lisible et plus ancré dans le cadre matériel de la situation d'énonciation. Presque la totalité des répliques sont nettement plus courtes que dans le Mouvement 1, littérales et matérielles, motivées par le contexte matériel qui accompagne l'énonciation. Particulièrement intense est l'effet de réel, vu que chaque réplique contient des marques de la présence des personnages. L'emploi du bouclage automatique crée à ce mouvement un cadre (réplique 1 et 6).

Les significations qui transparaissent peuvent être observées à deux niveaux. La structure de surface, en dépit des cassures isotopiques, fait apparaître l'émotion, le souci de l'autre et l'intérêt pour son aspect physique. La structure profonde dévoile

l'aveu d'un lien profond, le sentiment d'un instant de l'absolu et des connotations de mûrissement et de rareté précieuse. Ainsi, en tant que tel, le mouvement concerne une étape essentielle dans les relations sentimentales: *l'aveu d'un sentiment d'amour et la découverte mutuelle des personnages par leur physique.*

### Mouvement 3: FRUIT

GILDA: On trouve, dans les cabanes de pêcheurs, de ces bouquets artificiels où il entre des pervenches et jusqu'à une grappe de raisin.

**-Motivation.** Bouclage automatique. L'intersection sémique se produit entre le noyau thématique de la phrase précédente, *fruit*, et le présent noyau rhématique: *de ces bouquets artificiels [...], des pervenches et jusqu'à une grappe de raisin*. Isotopie: *fruit*.

**-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour.** Tant les connotations de l'isotopie que celles du rhème, interprétables comme une image du mûrissement (il s'agit bien d'images qui vont du fleurissement jusqu'à la formation d'un fruit), sont dans ce contexte fort opérationnelles. De plus, elles se combinent à d'autres connotations que fournissent les éléments de la réplique, et ces sèmes ont dans le contexte de l'amour souvent une place de prédilection: simplicité voire pureté dépaysante («cabanes de pêcheurs»), beauté vierge (rhème tel quel), ivresse et sensualité («grappe de raisin»). Ainsi, en comparaison avec le mouvement précédent, le contexte de l'amour renforce ici sa position.

2 MAXIME: Il faut soulever le globe s'il n'est pas assez transparent. La fontaine de l'Observatoire au lever du soleil.

**Phrase 1:** « *Il faut soulever le globe s'il n'est pas assez transparent.* »

**-Motivation.** Bouclage automatique. L'intersection se produit entre le dernier élément rhématique de la réplique précédente (*grappe de raisin*) et un élément thématique de la présente phrase (*globe*); isotopie: sphère. Il s'agit d'une association surprenante car dans «grappe de raisin», le sème de la sphère est certes dénoté, mais il est périphérique (il est question non d'une baie de raisin, mais d'une grappe). Ajoutons que dans le rhème, le sème de transparence évoque l'eau, ce qui renvoie indirectement aux *pêcheurs* de la réplique précédente.

**-Proposition d'interprétation, éléments compatibles avec le contexte de l'amour.** Le posé « soulever...s'il n'est pas assez transparent » peut être lu en tant qu'un renvoi à l'acte de dénuder, tout en signifiant un mouvement vers le haut, susceptible de connotations liées au monde « céleste ». « Transparent » évoque pureté. Les connotations compatibles avec le contexte de l'amour concernent donc tant un érotisme audacieux que l'innocence. En tout cas, la force des éléments compatibles avec

le contexte de l'amour, par rapport aux répliques précédentes, atteint son point culminant.

### Phrase 2

**-Motivation.** L'énoncé entier peut être considéré comme établissant vis-à-vis de la phrase 1 le rapport *l'espèce pour le genre*. En effet, *la fontaine de l'Observatoire au lever du soleil*, n'est-ce pas une illustration de *la transparence (la fontaine... lever du soleil)*, alors que *le globe (la coupole de l'Observatoire)* se voit *soulevé*?

**-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour.** En comparaison avec la réplique précédente, c'est le sème de la pureté qui l'emporte et acquiert plusieurs spécifications: fraîcheur («fontaine»), pureté céleste alliée à la lueur («lever du soleil»). C'est donc sur ces qualités que débouche le dénudement suggéré dans la réplique précédente.

3 GILDA: C'est beau les chansons des rues et des bois.

**-Motivation. Bouclage automatique.** Le thème entre en intersection avec le rhème de la réplique précédente: *lever du soleil* → *c'est beau*. Isotopie: beauté (généralisation synecdochique).

Quant au rhème, celui-ci provient d'un prolongement automatique du thème, logiquement acceptable. Sa deuxième partie est sans doute en intersection différée avec les images de la nature de la réplique 1.

**-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour.** Le sème de pureté, mis en valeur dans la réplique précédente, se voit ici généralisé en une sensation de beauté harmonieuse, provenant à la fois de la nature et de la civilisation (donc, en effet, du monde tel quel).

### Bilan

Cette courte séquence, succédant à un mouvement de répliques courtes, surtout littéral, ancré dans le contexte matériel de l'énonciation, à marques de la présence des personnages et à nombre de bouclages directs, en est un contrepoint.

Le mouvement commence par la signification de mûrissement, mise en valeur par les significations latérales d'un ailleurs simple, pur et dépaysant, de la beauté de la nature, et de l'ivresse. Suit la signification d'un dénudement avec, parallèlement, celle de la pureté. De ces deux, c'est la piste de la pureté qui est prolongée par plusieurs qualificatifs (brillance, allure «céleste») et à laquelle se superpose la sensation d'une beauté harmonieuse, venant tant de la nature que de la civilisation. Ainsi, la chaîne des significations suggérées par ce mouvement paraît concerner, pour le contexte de l'évolution d'un sentiment amoureux, une nouvelle étape décisive: le moment de la culmination charnelle des relations sentimentales; or non en mettant en valeur la chair, mais la pureté.

#### Mouvement 4: FIN

*Silence.*

1 MAXIME: Je ne vous aimerai pas toujours.

**-Motivation.** Énoncé littéral, immédiatement déchiffrable, découlant d'un changement thématique.

**-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour.** Suite à l'étape de la culmination de la relation sentimentale, suggérée dans le mouvement précédent, voici venir une nouvelle étape décisive, celle qui concerne sa fin. En outre, il est à noter, concernant le choix des mots, que si les répliques du mouvement précédent exprimaient d'une manière assez intense des significations de plaisir ou de bonheur, cela ne s'est jamais produit de manière littérale. En revanche, la présente réplique dévoile de manière directe, bien que litotique, l'archithème: *je vous aime*. Ce dévoilement litotique a d'ailleurs été précédé d'un *silence* à valeur *hyperbolique*, qui marquait le temps de la préparation de l'aveu.

**-Signification:** Signification essentielle pour le déroulement du dialogue.

2 GILDA: Je ne demande d'autre vérité que l'arc-en-ciel en sortant. On m'a dit autrefois, il y a si longtemps, que j'étais belle; aujourd'hui, je sais que je suis simplement jolie.

**-Motivation.** Bouclage direct; la phrase 2 est un développement de la phrase 1.

**-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour.** Immédiatement déchiffrable est la supposition du fait que les sentiments de Maxime auront une fin, ainsi que l'explication implicite de cette supposition: l'évocation emphatique de l'âge qui fait perdre à Gilda sa beauté.

Le noyau rhématique de la phrase 1 consiste dans un métasémème inédit: «l'arc en ciel». Ce nom a une forte connotation de la quintessence de beauté, alliée à la pureté «céleste»; une beauté soudaine, de très courte durée, rare. Dans l'intersection avec le présent contexte, qui n'est pas esthétique mais sentimental, l'interprétation la plus opérationnelle de cette image lui attribue une signification inédite – celle du *bonheur* (rare par son intensité, et temporaire, ce qui correspond tout à fait aux caractéristiques immédiates de l'arc-en-ciel). Cette signification procède donc du remplacement de la cause (beauté) par l'effet (sentiment de bonheur). La signification de la phrase 1 telle quelle serait donc: «Au moment où je devrai vous quitter, je désire emporter un bonheur qui, bien qu'il soit temporaire, est rare».

Il est à remarquer que cette réplique ne contient aucune allusion sexuelle ni érotique: les propriétés «célestes» de l'arc en ciel (la connotation de pureté, notamment) excluent radicalement ces connotations.

## **Bilan**

Ce mouvement, en contraste au précédent, est investi d'un bouclage direct et, à la place des contextes d'association insolites, il fait apparaître un symbolisme traditionnel, revitalisé. Au niveau des significations, il s'agit encore une fois d'une étape décisive dans l'évolution d'une relation sentimentale: la conscience de sa fin. La certitude du fait que la relation aura une durée limitée est vécue avec une sérénité absolue: ce qui importe à Gilda c'est qu'elle aura vécu un bonheur rare.

## **MOUVEMENT 5: FORCE ET FATALITÉ DU SENTIMENT**

### **Remarque d'introduction**

Vu les spécificités de ce mouvement, quelques mots conviennent en guise d'introduction. Il s'agit d'un long mouvement qui dans sa grande majorité ne pose pas de problème majeur de lisibilité. En effet, dans les répliques précédentes, les personnages, par la seule parole, ont bâti leur histoire d'amour du début à la fin. À présent, tout est clair. Ce qui donc vaut d'être dit – sans les « cachettes » de l'automatisme – est le sentiment du bonheur réciproque, des déclarations posant que le bonheur découle de la présence de l'autre, des déclarations – qualificatifs de l'autre, dévoilant les valeurs que les personnages attribuent à l'amour, des posés de la pérennité et de l'intensité du sentiment à peine né, le désir d'un ailleurs qui équivaut à l'immensité, à l'érotisme et à la douceur.

Le contenu évoqué fait montre d'une composition dramatiquement porteuse. Sur le plan discursif, le mouvement consiste de bouclages directs, différés, d'un imaginaire traditionnel ainsi que revitalisé: par des contextes éloignés, par des ellipses, une synecdoque audacieuse, des affirmations paradoxales et par la synesthésie.

Vu l'aisance interprétative des répliques, je les évoquerai à présent dans l'ensemble; par la suite, je commenterai leurs spécificités essentielles.

1 MAXIME: Regardez le vol des oiseaux ou les couchers de lune.

2 GILDA: Les numéros que l'on jette dans la vie, les dates des jours de tristesse sont loin de mes lèvres.

3 MAXIME: Les couloirs et les nuages forment ma vie tout entière. Je ne connaissais que la lueur de ma lampe. Vous êtes près de moi.

4 GILDA: Je suis grande ce soir et ma tête seule existe.

5 MAXIME: Vous êtes une enfant ou le sommeil de l'été.

6 GILDA: Je vous suivrai jusqu'à votre mort lorsque vous m'aurez dit au revoir dans quelques minutes.

7 MAXIME: Le passé et l'avenir ne sont maintenant que le présent. Les crieurs des halles, la soif et tous ces petits insectes quotidiens. Il fait jour et je suis là.

8 GILDA: Les paroles me brûlent comme la lumière des théâtres.

9 MAXIME: Vous pensez encore aux aurores. Vous dites: là-bas. Je suis près de vous.

10 GILDA: Je songe aux forêts.

11 MAXIME: Les sentiers des champs au petit jour. Les animaux fous et les mendiants aveugles nous écoutent.

12 GILDA: Pourquoi riez-vous?

13 MAXIME: Midi: l'heure des colombes et très tard le soir. Devant moi votre regard et vos épaules. Les fleurs que nous aimons tous les deux. La chaleur danse à toute vitesse. Encore ces mêmes pensées qui tombent et qui volent: les papillons de la souffrance et le rêve plus doux que l'agonie.

*Silence.*

14 GILDA: Les automobiles sont silencieuses. Il va pleuvoir du sang.

*Silence.*

Au sein de ce mouvement se font remarquer surtout les spécificités discursives suivantes:

Réplique 1. Cette réplique entre en intersection avec la phrase 2 de la réplique précédente (« Je ne demande que l'arc-en-ciel en sortant. », interprétable comme « Au moment où je devrai vous quitter, je désire emporter un bonheur qui, bien qu'il soit temporaire, est rare »). Ainsi, la présente réplique, contenant aussi des connotations de phénomènes célestes et rares, (dont pureté céleste, chemin, douceur), signifie apparemment: « Le bonheur est déjà là ». À noter est son allure paradoxale, car dans son acception littérale elle demande à l'interlocuteur d'observer des phénomènes qui ne peuvent en aucun cas se produire dans l'espace d'un café où les personnages se trouvent. À l'impression de l'absurde se superposent cependant les puissantes connotations de ces phénomènes.

2. La synecdoque de *moi: mes lèvres* connote le fait même de parler, mais aussi la sensualité. Son caractère matériel produit, en contraste avec les autres éléments de la phrase, un important effet de réel.

4, 5. Chaîne d'images connotant le *merveilleux amoureux*, par excellence pures: elles ne sont ni d'ordre sexuel ni simplement sensuel.

6. Une des rares répliques partiellement littérales du mouvement. Après nombre de répliques lyriques, elle représente un retour à l'univers « utilitaire », mais aussi une gradation du caractère dramatique de cet univers: bien qu'il puisse y avoir une séparation, un oubli sera impossible.

7. L'insolite de la phrase 2 découle d'abord de la juxtaposition de contextes éloignés, à isotopie de *dérangement*, puis de son caractère elliptique.

9. Bouclage différé avec 7. Les phrases 1 et 2 sont quant à la signification ouvertes. La phrase 1 est interprétable comme: « vous pensez encore qu'un début est possible ».

10. Interprétable comme bouclage direct (sème d'intersection: « *là-bas* », à signification d'un ailleurs, d'une échappée). Le rhème a également des connotations puissantes, dont immensité, protection, virginité.

11. Bouclage direct avec la réplique précédente; isotopie: ailleurs. La réplique enchaîne des exemples de cet ailleurs. À noter sont les complices évoqués: des êtres qui ont une innocence et une authenticité (« les animaux fous ») ou des capacités (« les mendiants aveugles ») hors du commun, aptes donc à comprendre de manière suprême l'essentiel des choses.

12. Renvoi au cadre matériel de l'énonciation, fort intense car concernant un geste de l'interlocuteur.

14. Phrase 1: Dans la phrase 1, le nom (« voiture ») est son qualificatif (désignant la qualité d'un être vivant) créent un premier effet d'incompatibilité absurde. De plus, le nom provient, pour la première fois dans ce mouvement, du contexte de la civilisation, ce qui souligne la force perlocutoire de l'expression. La signification immédiate de la phrase est une suspension absolue de toute activité: exceptionnelle, qui sort de l'ordre habituel des choses.

La phrase 2 est interprétable comme la cause de cet arrêt inhabituel, puisque représentant un événement à proprement parler insolite: « Il va pleuvoir du sang ». Les puissantes connotations de « sang », qu'elles soient positives (vitalité, dynamisme, amour) ou négatives (violence, blessure, mort), attribuent à l'événement évoqué une importance décisive. Ainsi, la réplique peut se lire comme: « Ce qui se passe d'habitude s'arrête; il va se produire quelque chose d'absolument décisif ».

## **Bilan**

Le déroulement du dialogue tel quel confirme pleinement les remarques préliminaires sur son dramatisme porteur ainsi que sur son efficacité perlocutoire. En effet, les 4 premiers mouvements représentent chacun une étape essentielle de l'évolution du sentiment amoureux: 1- identification des personnages avec le sujet de l'amour; les personnages confessent ce qu'ils attendent de l'amour: le bonheur et la libération, 2- aveu, les personnages se découvrent mutuellement, 3- ivresse, dénudement (auquel, cependant, se superpose la pureté), 4- sensation de la fin. Puisque cette sensation est vécue avec sérénité et avec la certitude que c'est le bonheur rare – fût-il passager – qui importe, le dialogue culmine dans le mouvement 5 par une chaîne de confessions du bonheur et de l'attraction de l'autre, en débouchant sur une puissante déclaration du fait qu'il va se produire un événement décisif.

Contextes d'association: éloignés, mais non incompatibles. Prévalent: sphère, chemin, brillance (brillantes, soleil), fruit, nature, eau (fontaine, pêcheurs), êtres et phénomènes célestes, sème de la brillance.

Est également à noter l'efficacité de la composition du point de vue des modes de motivation employés, dont découle une lisibilité plus ou moins aisée. Ainsi, c'est un couple de répliques littérales et à bouclage direct qui se place à la tête du dialogue « automatique » ; immédiatement après celui-ci, tel un passage de transition, encore une réplique à développement métaphorique relâché. Puis, dans les courts mouvements 1-3, la motivation automatique (voire d'autres modes de court-circuit du principe de coopération) est par rapport à la longueur de ces parties fréquente. Dans les 2 mouvements suivants (4-5), où le dialogue atteint son point culminant, ces éléments sont pratiquement absents, ce qui permet une compréhension plus immédiate, la gradation du dramatisme (4) ainsi que le déploiement de la force perlocutoire (5).

Ajoutons que la composition a aussi d'intéressantes propriétés formelles. Ainsi, les 3 premiers mouvements, courts, affichent d'intéressants contrepoints formels : à leur intérieur, ou entre eux. Dans le deuxième cas, est à noter surtout le contrepoint entre le décrochage de l'univers « utilitaire » (1, 3) et des répliques littérales, ancrant la situation dans le contexte de l'énonciation, et bien plus courtes que la majorité de celles des mouvements voisins (2). Quant au mouvement 4, celui-ci dispose d'une allure « intermédiaire » : il contient une réplique courte et une prolongée ; un symbolisme traditionnel revitalisé (et rendu ainsi plus difficilement décodable), mais en même temps une réplique littérale, qui concerne de manière la plus directe le contexte de l'amour. Enfin, le mouvement 5, dont la longueur équivaut à celle des mouvements 1-4 et par lequel le dialogue culmine, n'établit pas d'oppositions formelles.

### 3.4 Rêver : le « stupéfiant image ». VITRAC, *Les Mystères de l'amour*.

#### 3.4.1 Remarques préliminaires

Henri Béhar<sup>228</sup> précise que Vitrac, surréaliste fort d'une féconde expérience Dada, est avec Apollinaire pratiquement le seul, au sein des avant-gardes historiques en France, à s'intéresser au côté matériel de la scène.<sup>229</sup> De cet intérêt, de taille, est caractéristique, dès les débuts du dramaturge, un imaginaire à couper le souffle. À preuve, ses pièces sans parole, sortes de poèmes scéniques ; dont *Poison*, où survient, lentement, un homme seul. Or quelques instants plus tard le spectateur s'aperçoit que ce solitaire tire sur une ficelle un énorme paquebot, qui progressivement surgit, tout entier, sur scène. H. Béhar : « Si un homme seul peut tirer un paquebot, alors tout est possible et l'*infini*, le contenu latent de la vie, peut entrer sans s'annoncer autrement ».<sup>230</sup> Vitrac, parallèlement, expérimente avec les techniques de représentation. Dans *Entrée libre*,<sup>231</sup> il intègre des projections des têtes de trois dormeurs suivies chacune de la représentation scénique du rêve qui correspond au personnage.

Un imaginaire étonnant et le rêve sont considérés également comme les pivots du chef-d'œuvre du théâtre surréaliste vitracien, *Les Mystères de l'amour*,<sup>232</sup> écrit en 1923.<sup>233</sup> Or pour ce qui est du rêve, à la différence des essais précédents, *Les Mystères* ne contiennent « aucune explication commode » : « Désormais il [Vitrac] donne à voir le rêve pour lui-même, pour sa propre valeur [...] ».<sup>234</sup>

Le premier porte-parole de cette interprétation était l'auteur même.<sup>235</sup> D'ailleurs, dans la « Note de l'auteur » précédant le texte des *Mystères*, Vitrac évoque, avec des tournures à allure de manifeste, le rêve en insistant sur son union avec la vie, et sur le rêve en tant que modèle pour la vie : « Vivre comme on rêve. Rêver comme on vit. » (p. 11)

228 On le sait, Henri Béhar est le spécialiste du théâtre Dada et surréaliste qui s'est le plus consacré à Vitrac, avec deux monographies qui font référence : Béhar, Henri, *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Paris, Nizet, 1966 ; Id., *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, op. cit.

229 Béhar, Henri, *Le Théâtre dada et surréaliste*, op. cit., p. 304.

230 *Ibid.*, p. 304.

231 *Ibid.*, pp. 304-305.

232 Vitrac, Roger, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1946, pp. 11-58. C'est sur cette édition que se baseront les citations que j'évoquerai dans la présente étude.

233 Vitrac, en effet, s'intéresse fortement au rêve, « le plus fort des spectacles », à tel point que dans une note plus tardive sur Pirandello, il prétendra : « N'allez pas au spectacle. Couchez-vous. » Voir Béhar, Henri, *Le Théâtre dada et surréaliste*, op. cit., pp. 310-311.

234 *Ibid.*, pp. 310 - 311.

235 Voir à ce sujet la note 16.

Hormis cette conviction, un des postulats essentiels du surréalisme en train de naître alors, le court texte se sert d'une deuxième valeur clé du mouvement, celle de l'authenticité, authenticité absolue. Or « tout dire » revient à dire mystère :

[...] Mais les mystères drapés d'éclairs ne se révèlent pas. Ils éclatent les yeux fermés. Nous savons bien qu'il faut tout dire. Clairement ? Pourquoi ? [...]  
Ici, c'est un dialogue d'échos. (p.11)

Selon Vitrac donc, les deux caractéristiques principales de sa pièce paraissent être un mélange des états de rêve et de veille, puis une vérité authentique, absolue, mais donnée à voir en défiant le principe de modalité. Probablement à tel point que cette vérité sera difficilement saisissable, et frôlera l'incertitude d'interprétation (« mystères »).

Or une question d'ordre théorique s'impose : le rêve comment peut-il être exploité par l'écriture dramatique ? Quels sont ses rapports avec l'absurde ?

#### 3.4.1.1 Particularités du rêve et leurs rapports avec l'absurde

Pour Michel Foucault, le rêve sait être *le point extrême – le plus paradoxal, le moins réaliste – de l'imagination* ; en même temps, en raison de son manque de contraintes, il représente la source du renouvellement de l'imagination.<sup>236</sup> La majeure spécificité du rêve, rapportée unanimement par M. Foucault, S. Freud, M. Eliade ou C. Lévi-Strauss,<sup>237</sup> est sa tendance à procurer une faible lisibilité immédiate. Pragmatiquement parlant, le rêve se caractérise par un relâchement, voire par un rejet absolu du principe de modalité (être clair) et du principe de relation (parler à propos), mais aussi par un affaiblissement du principe de qualité au sens habituel (c'est-à-dire de l'acceptabilité du signifié premier). Ce fait a une importance cardinale pour les significations que le rêve entraîne. Il sait mettre en place, en effet, un invraisemblable qui paraît ne pas disposer de justification au sein de son contexte, pouvant atteindre le degré d'une violente contradiction (par exemple homme / femme, beau / répugnant, positif / négatif, etc.). Ces images et actions sont dans leurs signifiés premiers évidemment inacceptables. Or leur rôle est souvent d'apporter un sens au moyen non du signifié, mais des connotations, de produire donc une symbolisation de manière fort oblique. Une telle symbolisation mérite d'être appelée paradoxale – qualificatif que j'ai déjà avancé dans la première section de cet essai, en proposant le concept d'une *mimésis paradoxale*, et

---

236 Foucault, Michel, *Le Rêve et l'imagination*, Paris, Seuil, 1989, p. 15.

237 Foucault, Michel, *op. cit.* ; Freud, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Actes Sud, 1991 ; Eliade, Mircea, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Flammarion, 1996 ; Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Actes Sud, 1991.

dont je me suis également servie en étudiant le texte de *S'il vous plaît* (symbolisme ou métaphore paradoxaux).

Vu que le rêve rejette les liens de la logique de surface et de la vraisemblance, il est susceptible d'une ouverture de signification élevée par excellence. Ainsi, il représente souvent un condensé symbolique, s'ouvrant à une pluralité d'interprétations pouvant être radicalement diverses (qui s'orientent en fonction du signifié premier ou bien de toute une gamme de sèmes connotés).<sup>238</sup> Une telle ouverture de signification sait mettre en place une incertitude d'interprétation aiguë : quelle est la signification de ce monde « autre » que le rêve fait surgir ?

Parallèlement, le caractère paradoxal du rêve, puisque proposant des « réalités » allant au-delà de celles de notre monde « encyclopédique » et de ses lois,<sup>239</sup> a pour effet, en raison de cet insolite, une force perlocutoire souvent spectaculaire.

Eliade, en prolongeant Jung, ajoute que les états souvent quasi brutalement paradoxaux avancés par le rêve renvoient aux paradoxes qui participent de l'agencement de la réalité psychique ou de l'univers, mais sont peu accessibles au filtre de la pensée logique. Ce qui reviendrait à confirmer une des proclamations chères aux avant-gardes historiques et avant tout au surréalisme : le rêve serait une importante source de vérité, et une vérité dans un état très intense, spectaculaire (Vitrac : « N'allez pas au spectacle. Couchez-vous. »)<sup>240</sup>

Quant au rapport du rêve à l'absurde, étant donné qu'une des caractéristiques essentielles du premier est la symbolisation paradoxale – produisant des signifiés à apparence d'une absence de justification souvent violente par rapport au contexte où ceux-ci surgissent – l'absurde est, simplement, le propre du rêve.

Pour ce qui est, suite à l'imaginaire, de la composition, les images et actions qui se présentent dans le rêve sont pour la grande plupart seulement juxtaposées l'une à l'autre ; ce n'est que très rarement qu'elles sont reliées par un rapport logique – que ce soit de cause, d'exclusion, etc. Il s'agit donc d'un agencement relâché, sans rapports explicites, parataxique peut-on ajouter. Freud et Jung précisent que le rôle des connecteurs logiques est dans le rêve représenté par des moyens beaucoup plus

238 Par exemple, le fait de voler peut signifier tant une agitation, une inquiétude, que le fait d'avoir dépassé tous les obstacles (exemple d'Eliade).

239 Le paradoxe, comme le rappelle Michaël Riffaterre, met à bas une doxa, c'est-à-dire une présupposition. Il ne faut pas oublier qu'une présupposition basique est celle de « notre monde », un univers contenant des situations immédiatement acceptables par l'expérience empirique. Concernant le qualificatif « encyclopédique », il est d'Umberto Eco. Le concept du monde alternatif, au-delà des lois du monde encyclopédique, peut être rapproché de la théorie des mondes narratifs, où un monde échappant aux lois du monde encyclopédique (mais qui se voit pourtant accepté par le lecteur, comme dans le cas du merveilleux) est appelé un monde *possible impossible*. En outre, la théorie des mondes narratifs (ouvrage de référence : Allen, Sture, dir., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium, 65*, Berlin, De Gruyter, 1989) distingue les mondes « possibles vraisemblables », « possibles invraisemblables » et « inconcevables ». Les explications sont d'Umberto Eco. Voir Eco, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset – Fasquelle, 1992, pp. 225–226.

240 Voir la note 233.

ouverts, analogiques, dont la répétition : si le rêve contient des motifs récurrents, ce sont ceux-ci qui représentent la ligne de force de sa signification.

On peut constater que les deux spécificités du rêve évoquées ci-dessus, la symbolisation paradoxale ainsi que la composition sans rapports explicites et à motifs récurrents, sont tout à fait transposables au théâtre. Quant au traitement paradoxal, il me semble que celui-ci se ressentira de la manière la plus forte au niveau du *personnage*, « entité psychologique et morale semblable aux autres hommes », assurant au spectateur un effet d'identification<sup>241</sup>. Lorsque le personnage subit le traitement paradoxal, en disposant d'attributs qui sont au niveau des signifiés premiers inacceptables, l'effet d'identification paraît cruellement menacé. Or dans une deuxième étape de l'interprétation, s'instaure une signification au moyen des connotations ; celle-ci qui est, vu son contexte insolite, à même d'interpeler le lecteur / spectateur davantage qu'un schéma traditionnel.

Dans ce contexte, rappelons l'éclairante thèse de Michaël Riffaterre parue dans *Sémiotique de la poésie*, portant sur l'absence d'une signification immédiate. Pour M. Riffaterre, plus cette absence défie la logique habituelle, plus elle stimule l'effort interprétatif (car le récepteur tient à décoder une signification acceptable de tout élément du texte). À ce titre, implicitement, plus elle attribue d'importance à l'élément « déplacé », qui a d'ailleurs souvent au sein de son contexte une fonction essentielle. Ce sont justement ces éléments à signification immédiate absurde que M. Riffaterre qualifie de signes par excellence de la littérature.<sup>242</sup>

### 3.4.2 Composition / contenu : à la recherche de structures profondes

La pièce se compose d'un Prologue et de 5 tableaux.

#### 3.4.2.1 Prologue

Le Prologue reprend sous forme théâtrale le « manifeste » du théâtre – mystère suggéré dans la « Note de l'auteur » : un théâtre non illusionniste, à ouverture de signification et à incertitude d'interprétation.

La scène « représente une place publique. Il a plu. Le temps est couvert. » Sur le mur d'une maison est peint un « portrait », représentant des parties du visage et des cheveux d'une femme.<sup>243</sup> Ces éléments ont cependant une position, une

---

241 Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 248.

242 Riffaterre, Michaël, « Non-sens : le brouillage intellectuel », *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, pp. 175-176.

243 Le dessin est reproduit sur la page à côté du Prologue.

taille et une forme fort peu réalistes : les sourcils ont la longueur des cheveux et sont placés verticalement, entre eux se trouvent des mèches de cheveux, légèrement frisées. À droite apparaît, dans le sens vertical aussi, la moitié d'un œil ; à gauche, verticalement et légèrement en diagonale, se trouve l'autre œil, deux fois plus petit que le premier. Au-dessous, les joues : en position réaliste, mais à forme d'abondantes moustaches ; et j'en passe. Puis :

*Au lever du rideau, Patrice, accroupi, trace dans la boue des lignes sinueuses avec un bâton.*

*Entre un agent de police.*

L'AGENT : Eh là ! L'homme ! Que faites-vous ?

PATRICE : Vous le voyez, monsieur, je termine sa chevelure.

*Il sort en traçant une ligne sinueuse.*

*Le rideau tombe lentement. (p.13)*

Le Prologue paraît donc signifier – et ce devant un représentant d'*ordre*, « autrement dit la censure de la conscience » comme l'a remarqué H. Béhar<sup>244</sup> – ce qui sera le propre de la pièce : une structure profonde<sup>245</sup> ayant un noyau dans le monde encyclopédique. Mais ce monde encyclopédique est tantôt modifié (NB position, taille, forme des parties du visage), tantôt transformé (dans le visage dessiné, certains éléments appartiennent à un système d'association tout à fait différent ; NB joues = moustaches). Ainsi, le portrait, mais sans doute aussi la « réalité » de la pièce, doivent être recomposés mentalement, ce qui exigera de la part du lecteur / spectateur le besoin d'un effort d'interprétation renforcé. De toute évidence, une justesse absolue ne pourra jamais être atteinte (« les mystères éclatent les yeux fermés », posait la « Note d'auteur »).

#### 3.4.2.2 Tableaux

Le contenu des cinq tableaux est simple : Léa et Patrice s'initient à l'amour. Or la fable ne représente pas une « histoire », mais davantage une suite d'actions indépendantes, provoquant souvent l'impression de se retrouver dans un monde autre, ne correspondant pas aux lois d'un réalisme, et à des structures profondes parfois difficilement identifiables. Les différentes situations sont très hétérogènes voire contradictoires, et donnent l'impression d'un éclatement thématique. Elles s'enchaînent de manière relâchée, y compris à l'intérieur des tableaux. L'action contient plusieurs importantes ruptures par autoreprésentation (communication avec le public) et par communication métathéâtrale (avec l'auteur). Ces ruptures

---

244 Béhar, Henri, *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, op. cit., p. 60.

245 Pour une définition de la structure profonde, voir la note 163.

se caractérisent par des développements dramatiques et à la fin de la pièce contribuent à créer le dénouement.

Les situations sont reliées par la présence de quatre personnages, Léa, Patrice, Dovic (rival de Patrice) et Madame Morin (mère de Léa), et par plusieurs motifs récurrents : la force de la relation Patrice-Léa ; la « distraction » de Léa par des tiers ; la souffrance (causée par un tiers ou non) ; la tension sinon la lutte entre Patrice et Dovic, voire d'autres rivaux ; l'enfant de Léa, chez laquelle on observe l'alternance d'instincts érotiques et maternels ; la cruauté, souvent épouvantablement violente et homicide ; l'anéantissement de l'enfant de Léa par le rival du père de cet enfant ; la rivalité entre Léa et sa mère ; les soudaines apparences et identités paradoxales des personnages principaux, en rupture radicale avec le contexte ; fluctuations d'identité de certains personnages principaux.

Les motifs récurrents permettent de dévoiler de nombreuses structures profondes de la pièce, la plupart étant immédiatement lisibles. Il me paraît néanmoins convenable de s'arrêter brièvement sur deux d'entre elles :

- les soudaines transformations paradoxales d'apparences et d'identités suggèrent une dramatisation de rapports entre les personnages voire à l'intérieur d'un protagoniste ; la fluctuation d'identité renvoie à un déchirement du personnage ou à son « statut » incertain.
- la cruauté met la dramaticité d'un rapport en valeur.

Interroger les structures profondes et une signification de la pièce telle quelle va nécessairement au-delà des seuls motifs récurrents, et entraîne la question à quel point la chaîne des contenus éclatés des différents tableaux peut être appréhendée comme une seule fable qui progressivement se développe, pour parvenir enfin à un dénouement. Ce qui invite à examiner les contenus concrets des tableaux et les marques de progression temporelle.

#### Tableau 1

Le tableau introductoire dispose d'une pluralité d'enjeux (ce qui lui attribue dans sa deuxième moitié une apparence éclatée) : les débuts de l'histoire d'amour de Patrice et Léa, la confrontation de leur entendement de l'amour avec celui qu'en a la société, une première problématisation de la fidélité du couple et un jeu avec la prévisibilité de l'action théâtrale.

Tout d'abord, Léa hésite à avouer à Patrice qu'elle l'aime ; puis survient la mère de Léa et le rapport mère / fille se révèle être surtout celui de rivalité. Léa avoue à Patrice ses sentiments, le couple s'initie à l'érotisme et, dans une séquence d'autoreprésentation, montre que leur entendement de l'amour est radicalement différent des opinions communes.

Dans le dernier tiers du tableau, la relation est problématisée par Dovic, dont le dialogue avec Léa révèle l'existence d'un enfant. Patrice se bat avec Dovic et

gagne, ce combat a l'allure d'un match de sport. Léa assiste en faisant office d'arbitre, conseille chacun des duellistes, pour conclure enfin : « Bravo tous les deux ». Dovic part, ensanglanté.

Patrice et Léa s'apprêtent à se coucher. Apparaît alors une curieuse femme en longue chemise de nuit ; Léa la considère comme une grue, Patrice comme la Vierge et demande à Léa si elle est contente. Suivent deux séquences qui ne montrent pas de rapport direct avec la narration précédente. À la fin se place une séquence de théâtre dans le théâtre : le directeur du théâtre annonce aux spectateurs que le spectacle est terminé. Il ajoute que l'auteur vient de se donner la mort, ce que les spectateurs entendent comme une agréable mystification. Or l'auteur apparaît, élaboussé de sang, riant aux éclats et se tenant les côtes.

#### Tableau 2

L'action de ce tableau enchaîne sur la problématisation introduite à la fin du tableau précédent ; à la différence de celui-ci, elle est bien moins ancrée dans le monde encyclopédique.

Au début, Patrice, à apparence d'officier de dragons, dépose dans le fleuve l'enfant que Léa a eu selon lui avec un autre homme. Puis, Lloyd George (qui « ressemble à l'ancien premier ministre anglais », comme le précise la didascalie) et dont l'identité profonde est apparemment Dovic, ce que dévoile un lapsus de Léa, montre à celle-ci qu'il a assassiné dans sa chambre l'enfant qui paraît être de Patrice et de Léa ; « l'enfant a été sciée à la hauteur des épaules ». Plus tard, au même endroit, Lloyd George anéantit également Patrice : après que Patrice s'est glissé dans le lit à côté de l'enfant morte, il scie la tête au mannequin qui lui ressemble, en se félicitant de son savoir-faire d'assassin. Léa, complice de Lloyd George et paraissant dominée par lui, révèle progressivement un attachement de plus en plus fort envers Patrice. À la fin, les autres présents la déclarent folle.

Le Tableau 2, donc, représente le développement d'une des structures narratives du Tableau 1 : la confrontation Patrice – Dovic ; mais avec un résultat contraire. Il contient aussi une narration – miroir (Patrice assassine l'enfant qu'a eu Léa avec un autre ; Lloyd George– Dovic fait de même).

#### Tableau 3

Dans ce tableau, la progression par motifs identiques et structures narratives parallèles atteint une augmentation considérable. Davantage qu'une progression temporelle en avant, a lieu une répétition des enjeux essentiels du tableau précédent : l'enfant d'un autre et la rivalité Patrice – Dovic. À nouveau, les forces des deux rivaux se renversent (Patrice l'emporte sur Dovic), et le début de la narration, contrairement au Tableau 2, se réinstalle dans le monde encyclopédique.

Au début du tableau, Léa et Patrice – vivant et ne portant aucune trace des disgrâces subies précédemment – se retrouvent chez eux. Leur dialogue initial, qui vite

s'érotise, tourne tout aussi vite au soupçon quant à la fidélité de Léa, surtout après la visite expéditive d'un curieux boucher. Patrice ajoute qu'il doute que l'enfant dont Léa doit accoucher soit de lui. Surviennent Dovic et la mère de Léa qui appelle Patrice « mon gendre », et se sert de la même invocation vis-à-vis de Dovic. Patrice, ne sachant que faire, appelle l'auteur. Comme celui-ci lui laisse toute l'initiative, il assomme Dovic et la mère de Léa, puis casse tout l'équipement de l'appartement.

Pendant ce temps, Léa donne naissance à l'enfant. Patrice l'appelle Guillotin et l'assoit sur la cheminée de marbre, l'enfant en tombe et meurt. Léa est au désespoir, Patrice demande qu'elle lui prépare sa trousse de voyage et sort en expliquant qu'il a à faire dans le quartier. Survient le gendarme qui demande la raison du chagrin de Léa; celle-ci de répondre que c'est le petit: en tombant de la cheminée il a attrapé la rougeole.

#### Tableau 4

De ce tableau, le personnage de Patrice est absent, ce qui entraîne l'impression d'une progression temporelle en avant.

Au début, Léa se fait aborder à la gare par sa mère. Les deux semblent ne pas se reconnaître: elles se vouvoient et se traitent, avec toute politesse, en étrangères. Malgré elle, Léa se fait confier par sa mère deux chiens et un enfant et monte avec eux dans le train où attend déjà le mari de son interlocutrice – Mussolini («rôle tenu par Patrice», précise la didascalie). Or le train part sans que la mère de Léa, contrairement à ce qu'elle a promis, les rejoigne. C'est donc à Léa qu'appartiennent désormais, sans qu'elle le désire, l'enfant, les chiens et le mari.

La suite du tableau consiste dans une narration à ruptures thématiques; les différents épisodes se voient reliés au moyen du jeu de l'éclairage, «obscurité puis lumière». Ces micro-actions ont une ouverture de signification considérable: Léa demande des os pour les chiens et voit surgir plusieurs personnages; toute cette société prend la fuite lorsque, subitement, revient Mussolini. Envers celui-ci, Léa est indifférente. Elle est au contraire comme fascinée par l'enfant qui lui paraît ressembler à «son Patrice», et ce même après une soudaine transformation de son apparence qui éloigne l'enfant de ce «modèle». Elle entreprend avec lui une course, d'abord «inquiétante», tandis que Mussolini et les chiens se mettent à pleurer. À la fin du tableau, Léa assure l'enfant qu'elle ne le quittera plus; Mussolini reste seul, la tête dans ses mains.

#### Tableau 5

Le contenu de ce tableau peut à nouveau être appréhendé comme mettant en place une progression temporelle; or ceci seulement si l'on admet une importante ellipse d'action par rapport au tableau précédent.

Le début représente un branle-bas dans le hall d'un hôtel: les clients rassemblés se racontent qu'une certaine madame Léa a violemment détruit l'équipement

de sa chambre, incendié les rideaux et étranglé les poissons dans l'aquarium. Léa se voit arrêtée par les représentants de l'ordre et donne comme explication les dégâts qu'elle a subis pendant sa relation avec Patrice; elle fait comprendre indirectement que Patrice est mort. Plus tard, par la seule force de sa volonté, elle parvient à faire apparaître Patrice devant elle.

Patrice et Léa discutent de leurs retrouvailles. Arrivent trois enfants, dont l'un se comporte par instants comme amant et protecteur de Léa. Puis survient l'auteur qui donne à Patrice et à Léa des pistolets chargés; après son départ, Léa demande à Patrice s'il ne trouve pas que l'auteur « a quelque chose de Dovic ». Suit un dialogue entre Patrice et Léa portant sur l'amour, sur chacun des deux, la douleur, la bonté, le pardon, et se termine par le lancement du sujet de la mort. Dans une réplique énigmatique, Patrice invite Léa à « couler ». Léa tire de son pistolet. Patrice s'écrie, épouvanté, qu'elle vient de tuer un spectateur.

### 3.4.2.3 Temporalité, ouverture symbolique et tonalité : intérêt dramatique

Concernant la temporalité, la variété de ses emplois ainsi que leur emplacement sont dramatiquement porteurs: exposition à une progression en avant évidente (vu la problématisation du bonheur du couple à la fin de 1 et le développement de celle-ci, dont consiste 2), milieu à répétition (2: Patrice anéantit l'enfant « des autres »; Dovic l'emporte physiquement sur Patrice, en l'assassinant, ainsi que son enfant; 3: Patrice assomme Dovic et laisse mourir un enfant apparemment né de l'adultère de Léa), dénouement à une probable progression en avant (à la fin de 3 Patrice dit partir, il est absent pendant 4 et ne réapparaît qu'au sein de 5).

Sont dramatiquement efficaces également les différences du degré de l'ouverture symbolique et la pluralité de tonalités. Pour ce qui est de l'ouverture symbolique, la succession des tableaux représente une structure alternée: les Tableaux 2 et 4 mettent en œuvre une transformation paradoxale des apparences et indentités des personnages masculins principaux; les autres tableaux (1, 3, 5) usent de moyens plus discrets (bien que jamais entièrement encyclopédiques). En outre, c'est dans le Tableau 4 que l'ouverture symbolique est la plus élevée (ce que renforce la composition par micro-actions à ruptures thématiques, enchaînées au moyen de pauses à obscurité / lumière). Ce tableau paraît ainsi le plus décroché du monde encyclopédique. Etant donné qu'il s'agit de l'avant-dernier tableau – celui dont le lecteur / spectateur attend l'esquisse de l'issue de la fable – cet emploi de l'ouverture symbolique est particulièrement déconcertant.

Quant à la tonalité, sont fréquentes les ruptures entre le sérieux et le comique. D'une part, c'est ce contraste qui orchestre le dénouement de la pièce. D'autre part, dans chacun des tableaux du milieu (2, 3, 4), une tonalité différente prévaut: 2 – tragédie, 3 – sketch burlesque achevé par l'humour noir (la « rougeole » du

bébé), 4 – drame. Ainsi, le Tableau 3 apporte une action dédramatisante qui met en valeur l’angoissante force perlocutoire des Tableaux 2 et 4.<sup>246</sup>

#### 3.4.2.4 Une seule histoire progressivement se développant ?

Quid cependant de la fable comme une seule histoire progressivement se développant ? À ce sujet, ce sont d’abord les Tableaux 2 et 3 qui méritent l’attention : s’opposant à plusieurs égards à l’entendement logique, ils paraissent mettre la possibilité d’un tel développement fortement en cause.

D’une part, ces tableaux produisent, à plusieurs reprises, la répétition d’un événement on ne peut plus sérieux, l’assassinat du rival et de l’enfant qu’il a eu avec Léa ; répétition dans laquelle intervient une opposition de tonalités spectaculaire. La mort de l’enfant, ayant dans 2 une allure désespérée (Patrice, bouleversé, dépose l’enfant dans le fleuve), puis atrocement cruelle (son rival scie la tête de l’enfant), devient dans 3 une mort burlesque, dans laquelle l’enfant est représenté non comme un nouveau-né, mais comme une poupée animée : assise, quelques instants après sa naissance, à la cheminée de marbre, elle en tombe et meurt immédiatement.<sup>247</sup>

D’autre part, ces tableaux renferment une violente contradiction. Patrice, qui dans 2 meurt (ce que son assassin annonce explicitement), apparaît dans 3 sain et sauf ; rien dans la parole ou dans les attitudes des personnages ne revient sur sa mort précédente.

Ces violentes contradictions jettent donc la narration, au moment compositionnel où habituellement culmine le nœud, brusquement au sein d’un monde possible impossible, dans lequel tout peut survenir.<sup>248</sup> Elles font ainsi surgir de manière aiguë la question de la présence de la « réalité », en soulevant ces questions :

---

246 Un parallèle de cette action dédramatisante est orchestré par la venue, dans 3, de l’Auteur, ce par quoi se justifie le déchaînement de la narration paradoxale du tableau précédent : il ne s’agit que d’une fiction, qui a bien un « meneur de jeu ». Cependant, la dédramatisation est immédiatement suivie d’une redramatisation : l’Auteur laisse la responsabilité de l’action à venir entièrement à ses personnages.

247 Le Tableau 3 connaît en effet, dès la séquence des assassinats, une importante « mécanisation » de l’action et une marionnettisation des personnages. Les assassinats commis par Patrice ressemblent à une séquence de guignol. L’aspect mécanique s’annonce dès que Léa, montrant à Patrice l’enfant qui vient de naître, demande : « je n’ai pas mis trop longtemps ? », puis se poursuit dans la séquence de la mort de l’enfant. Ajoutons que le caractère mécanique de l’action, qui en devient en quelque sorte automatique, apparaît aussi dans le sort de l’enfant – son sort a en effet été joué à l’avance, dès que Patrice l’a appelé Guillotin.

248 Cette ouverture absolue de la narration se voit confirmée elle aussi par la venue du personnage de l’Auteur : se désignant volontairement comme une fiction, la fable peut désormais s’offrir toutes les invraisemblances. Pour la notion du « monde possible impossible », voir la note 239.

Comment entendre la narration à partir du Tableau 2 ? Léa a-t-elle des enfants avec ses amants ? Patrice et Dovic tentent-ils d'assassiner l'un l'autre ? Léa a-t-elle essayé de tuer Patrice comme elle l'insinue dans le Tableau 5 ? L'amour qu'a Léa pour son enfant a-t-il une dimension d'inceste, comme le suggère l'enfant du dernier tableau ? Ou bien ces événements sont-ils seulement une symbolisation dramatisée de conflits latents, voire de rapports dont la force et le caractère contradictoire inquiètent les personnages ? Si tel est le cas, ne s'agirait-il pas plutôt de fables parallèles et indépendantes, qui au niveau de la macrostructure ne forment pas un tout ?

Plusieurs interprétations sont certes possibles. Toujours est-il que malgré tantôt l'éclatement, tantôt la répétition des structures thématiques et narratives, la chaîne des cinq tableaux peut être appréhendée comme une seule fable dont les enjeux pluriels se complètent et qui avance vers un dénouement. En confrontant les Tableaux 1 et 2, cette progression est évidente. Les tableaux suivants, de leur côté, permettent d'observer eux aussi une évolution, basée sur les indices qui suivent :

Dans 2 et 3, la narration part à chaque fois d'une répartition de forces opposée entre Patrice et Dovic, mais l'issue reste pareillement insatisfaisante. Dans le Tableau 2, Patrice est physiquement détruit et « remplacé » auprès de Léa par Dovic, qui paraît la dominer. Léa, cependant, montre de plus en plus l'attachement envers Patrice. Dans 3, c'est certes Patrice qui anéantit Dovic (ainsi que l'enfant né de l'adultère de Léa), mais non pour faire venir le bonheur : à la fin, Léa est malheureuse et Patrice sort, apparemment pour partir loin. Ces deux tableaux, donc, peuvent être interprétés comme deux tentatives, par Patrice, de faire disparaître ce qui menace son couple, mais qui échouent.

Hormis les rapports Léa / Patrice / Dovic, la totalité des tableaux développe les « distractions » érotiques de Léa qui se laisse aisément captiver par des tiers. La plupart des tableaux mettent en scène aussi l'hésitation de Léa entre sexualité et maternité, de même que la force du lien de Léa envers Patrice, quoi qu'il en soit de leurs conflits. Dans le Tableau 4, malgré le caractère énigmatique de la narration, ces enjeux semblent définitivement se résoudre. D'une part, la maternité finit par l'emporter pour Léa sur l'érotisme. D'autre part, si par une ironie du sort, Léa croit Patrice absent, elle confesse toutefois indirectement que « son Patrice » est pour elle l'être le plus cher.

Or toutes les certitudes partent en éclats dans le tableau final. Lorsque Patrice réapparaît, réapparaît aussitôt un tiers qui semble jouir de l'inclination érotique de Léa, tout en profitant de ses instincts maternels. Il s'agit du personnage à identités plurielles, l'enfant-amant-protecteur de Léa, qui, au lieu d'amener la situation à un terme intelligible, jette à Patrice à la figure ses propres doutes. C'est ce brutal dévoilement du seul fait évident – l'incertitude, qui, placée suite à la tension dramatique et à la signification ouverte du Tableau 4, orchestre le véritable

dénouement de la pièce (davantage que le « coda » par autoreprésentation où Léa tue un spectateur). Un dénouement qui ne fait que confirmer la nature profonde de la pièce – mystères.

### 3.4.3 Personnages et situations à traits paradoxaux

Un moyen essentiel auquel est due l'atmosphère de rêve sont les personnages à traits paradoxaux. J'ai déjà signalé le fait que plusieurs personnages principaux subissent une transformation paradoxale d'apparence ou d'identité, ou une fluctuation paradoxale d'identité. À quoi s'ajoutent plusieurs actants secondaires paradoxaux tels quels : des personnages non à une identité ou apparence passagères de cet ordre, mais des actants chez lesquels ces qualités sont présentes pendant la totalité de leur manifestation dans la pièce.

La totalité des personnages à traitement paradoxal apparaissent comme absurdes – violemment, sinon ridiculement incompatibles avec leur contexte, ce qui vaut aussi souvent pour leur comportement – et nécessitent un effort interprétatif renforcé. En même temps, ces actants correspondent tout à fait à la thèse de M. Riffaterre et à ma propre hypothèse évoquées au début de cette étude, posant que l'absence d'une signification immédiate stimule l'effort interprétatif et, plus brutale elle apparaît, plus elle attribue à l'élément « déplacé » une fonction essentielle. Les personnages à caractère et à comportement (ou action) paradoxaux sont en effet embrayeurs de situations décisives, en mettant en place, au moyen non des signifiés premiers, mais de connotations, une symbolisation étonnamment juste et précise. Leur emploi sait donc symboliser l'état des personnages principaux (dans le cas des fluctuations d'identité, transformation d'identité et / ou d'apparence) et le rôle des personnages secondaires (personnages paradoxaux) avec une efficacité dramatique accrue.

L'analyse des personnages à traitement paradoxal et des situations qu'ils mettent en place qui me paraissent les plus illustratives suit.

#### 3.4.3.1 Personnages à fluctuation d'identité

##### 3.4.3.1.1 Patrice et Léa, êtres « en transition »

De la fluctuation d'identité des personnages principaux sont concernées deux des séquences initiales du Tableau I.

Dans l'incipit, Patrice demande à Léa avec insistance de lui avouer ses sentiments. Léa, à plusieurs reprises, refuse ; Patrice finit par la gifler. Léa de réagir de manière suivante :

LÉA, *riant*: Maman, maman, maman !

PATRICE, *les mains en porte-voix*: Madame Morin ! Madame Morin !

*Entre Madame Morin.* (p. 14)

Les rires de Léa ainsi que son invocation de l'autorité maternelle, et la forme concrète de cette invocation, font apparaître la jeune fille brusquement comme une enfant. Ce soudain changement d'identité, à apparence absurde, paraît symboliser l'oscillation de Léa entre l'enfance et l'âge adulte, et notamment son hésitation à franchir le seuil du monde adulte. L'identité enfantine, de régression, signifie également le manque de courage à se décider seule. Ce que raille sans doute Patrice, se mettant aussi à appeler la mère de Léa, à quoi il ajoute un geste clownesque : les mains en porte-voix.

Suit un dialogue dans lequel Léa, en jeune fille indécise, demande conseil à sa mère : que faire puisque Patrice l'aime et les sentiments sont partagés ? Cet entretien culmine par le constat de Léa que sa mère est, concernant Patrice, moins mère que rivale (« Pas si bête, tu me le prendrais. »). Madame Morin, brusquement, gifle Léa et part. Cette punition fait que Léa retrouve son identité enfantine :

LÉA, *pleurant*: Patrice ! Patrice ! Patrice ! (p. 15)

L'identité de Léa connaît donc au début du premier tableau une importante fluctuation. Dans le dialogue avec Patrice c'était une jeune fille obstinée, puis brusquement une enfant pouffant de rire ; dans celui avec sa mère, une jeune fille indécise, ensuite, soudain, une femme consciente de son identité féminine, et enfin une enfant en larmes.

Cette fluctuation d'identité a certes l'effet d'un comique quasi clownesque. Néanmoins, tout brusques et absurdement incompatibles qu'apparaissent ses différentes formes, elles saisissent de manière authentique et avec une force perlocutoire élevée, davantage que n'en seraient capables les schémas de narration traditionnels, le désordre intérieur accompagnant le passage d'une étape de la vie à la suivante, y compris les états fragiles et souvent opposés qui en font partie. Parallèlement, cette voie paradoxale, à effet comique, empêche que l'exposition glisse vers un pathétique facile et indésirable. Tout en donnant à entendre que les possibilités de la narration sont bien plus larges que celles du monde encyclopédique et que l'action est peu prévisible.

Suite au départ de sa mère, Léa dit à Patrice : « J'avoue ». Patrice est au comble de bonheur. Peu après, il donne à entendre des propos énigmatiques, difficiles à décoder (dont « [...] Et je te ferai un pont de mon sang, Léa. »). De ces paroles semble transparaître la volonté de rapports de chair ainsi que sa supériorité

intellectuelle sur Léa, qui manifestement ne comprend pas (« Tu es bon »). Immédiatement ensuite, Patrice enchaîne :

PATRICE: Ah, mais pardon ! Vous avez avoué ! N'avez-vous pas avoué ?

LÉA: Si, mais quoi ?

PATRICE: C'est vrai, quoi ? (p. 17)

Ces répliques, coupant court la parole songeusement audacieuse ainsi que la maîtrise de la situation par Patrice, font apparaître Patrice soudain comme comiquement, clownesquement impuissant. Or elles sont également interprétables comme témoignant d'une fluctuation d'identité, dont l'effet est loin d'être seulement comique. Parallèlement à Léa, Patrice révèle ainsi une identité « en transition ». Si ses répliques énigmatiques ont donné de lui l'image d'un habitué de la chair, la soudaine « reprise » en apporte la rectification. Patrice, avec sa maladie, est davantage qu'un séducteur un jeune homme en train de découvrir l'érotisme et d'en rêver.

Parallèlement, la fluctuation d'identité profite à Léa qui ainsi acquiert une position de force et se plaît à prolonger l'incertitude de son interlocuteur (« Si, mais quoi ? »). On voit donc que Léa peut certes par moments apparaître comme naïve (elle a bien montré au début du tableau une identité enfantine et, dans la séquence étudiée, n'a pas compris les propos séducteurs de Patrice). Pourtant, elle n'est pas un jouet dans les mains de son interlocuteur ; le rapport des forces entre les deux est bien plus équilibré, ce qui est aussi plus porteur dramatiquement. Et lourd de conséquences pour l'action dans la totalité de la pièce.

Enfin, ajoutons, concernant les deux fluctuations d'identité étudiées, que si dans le cas de Léa, son désordre intérieur est dévoilé par l'action (rires, pleurs, mains de Patrice en porte-voix) combinée à la parole, quant à Patrice, la parole seule y parvient. En montrant ainsi, donc, des pouvoirs égalables à ceux de l'action.

#### 3.4.3.1.2 Enfant condensant les désirs de Léa

Si les différentes représentations de la relation de Léa et Patrice se correspondent (malgré la fascination de Léa pour Dovic et ses distractions momentanées dues à des tiers, il s'agit d'un lien authentique), il n'en est pas de même pour le rapport de Léa envers son enfant. Ce rapport apparaît d'abord au sein de situations-variations où l'enfant est assassiné, et qui forment un contrepoint: tragédie (2) / farce, où le chagrin est comiquement invraisemblable et Léa finit par le dépasser par l'humour (3). Suit une série de situations où se réinstalle le rapport d'authenticité (4), et où, de plus, la maternité acquiert pour Léa la position tout à fait primordiale. Enfin cependant, dans le Tableau 5, toute tentative de ramener ces attitudes contradictoires vers l'un ou l'autre pôle est violemment déconstruite. Ici,

l'identité du dernier des trois enfants qui soudain apparaissent est un condensé de caractéristiques tant enfantines (fils de Léa) que de celles d'un protecteur, voire de l'amant de Léa. Au fond, n'est-ce pas le condensé, violemment paradoxal certes, de tout ce que Léa recherche ?

LÉA: Mes enfants, laissez votre père tranquille.

LES ENFANTS: Mais Patrice n'est pas notre père.

PATRICE: Quel est donc votre père, mes enfants ?

[...]

TROISIÈME ENFANT: Mon père ? Monsieur Patrice ? Dites plutôt mon fils qui fait la guerre chez les Arabes. Il a une grande figure de tarte aux pommes et des oreilles de géant. [...] On dit qu'il est original. Mais que ne dit-on pas ? [...] C'est un bon ami de Léa, n'est-ce pas ma fille ? Voici ce qu'il m'a dit avant son départ: « Sois heureux, mon petit père ! Léa est la dernière des dernières [...] ». Je n'ai rien répondu à ces sottises. Léa m'a défendu de le dire, mais elle a beaucoup d'estime pour les cocos de mon père. N'est-ce pas, mes enfants ?

LES ENFANTS: Oui, monsieur. Vive le père du colonel !

PATRICE: Ah, monsieur ! Votre fils est donc colonel ? (p. 52)

Dans cette « conversation » est à noter la combinaison de l'imaginaire enfantin et des tournures d'adulte ; et au-delà, l'importance de la parole tout court. C'est en effet la parole, et non pas l'action, qui dévoile le personnage.

En outre, ce dialogue, lorsque observé dans sa totalité, pose l'identité de l'enfant comme doublement incertaine – non seulement vu le rapport de l'enfant vis-à-vis de Léa, mais aussi pour ce qui est de la paternité de Patrice. Celle-ci, on l'a vu, a été niée au début du dialogue ; cependant à sa fin elle se voit affirmée. Suite à quoi :

TROISIÈME ENFANT: Que veux-tu, papa, j'ai été par accident le père d'un colonel de zouaves, mais je serai toujours le fils de l'amour. (p. 52)

Ainsi, l'oscillation de l'identité de l'enfant met en cause de manière grotesque deux motifs essentiels de la pièce, la fidélité de Léa et la paternité de Patrice : suite aux retrouvailles paraissant être, enfin, le début d'une période du bonheur, la perspective d'un avenir idyllique se voit fatalement raillée.

Il est à noter que si les cas de fluctuation d'identité précédents étaient essentiels pour la catégorie du personnage, en précisant avec une justesse inédite la situation intérieure de Patrice et Léa, ici, l'identité de l'enfant – amant – père a un impact surtout narratif. Et un impact de taille, car comme je l'ai déjà remarqué dans le chapitre précédent, c'est cette séquence qui orchestre le véritable dénouement de la pièce.

Qu'une identité paradoxale puisse disposer d'un tel pouvoir narratif attribue à cette catégorie des pouvoirs considérables, tout en faisant augmenter l'atmosphère insolite de la pièce.

### 3.4.3.2 Personnages à transformation d'identité et d'apparence

La transformation d'apparence concerne uniquement le Tableau 2. Quant à celle d'identité, elle apparaît dans deux tableaux, 2 et 4, en constituant à chaque fois le pivot de l'action. Dans le Tableau 4, les trois cas de transformation d'identité sont étroitement liés à l'interaction avec nombre de personnages paradoxaux. En raison de cette interaction, il m'est impossible de creuser les transformations d'identité du Tableau 4 dans le présent sous-chapitre. Je me pencherai donc pour l'instant uniquement sur le Tableau 2; quant au Tableau 4, j'effectuerai l'analyse de ses identités transformées ci-dessous, dans la partie consacrée aux personnages paradoxaux. Bien évidemment, dans les cas où cela sera porteur, cette deuxième analyse se clora sur une comparaison avec le même moyen employé dans le Tableau 2.

#### 3.4.3.2.1 Développement dramatique des rapports du triangle Patrice / Dovic / Léa

La dramatique évolution des rapports du triangle se voit développée surtout dans les tableaux 1, 2 et 3. Cependant, c'est dans le Tableau 2, où les protagonistes masculins usent d'apparences et d'identités paradoxales, que ce développement a l'effet le plus menaçant, d'épouvante.

Des deux rivaux, c'est Lloyd George qui se trouve ici en position de force, ce que suggèrent avec une force perlocutoire élevée justement l'identité et l'apparence des deux hommes. Le personnage de Lloyd George provient d'une transformation de l'identité de Dovic, transformation à tel point impeccable que le nom véritable du personnage n'apparaît plus (ni pour désigner le rôle<sup>249</sup>); sauf une invocation qu'effectue Léa au début du tableau, mais en la rectifiant immédiatement en « Monsieur Lloyd George ». Ce personnage, dont la nouvelle identité se combine à l'apparence, l'emporte sur Patrice d'abord par l'« actualité » du pouvoir. En revanche, l'apparence du lieutenant de dragons qu'a Patrice connote certes la détermination absolue d'un meneur de combat, mais aussi un « jadis » naïf. Ensuite, la supériorité de Lloyd George consiste dans son pouvoir même. Il s'agit d'une des personnalités les plus puissantes du monde contemporain, ce que confirme l'humble interpellation qu'en fait Léa. Patrice, au contraire, ne s'est

---

249 C'est seulement dans la liste des personnages du début de la pièce que se trouve, à côté du nom de Lloyd George, la mention « rôle tenu par Dovic ».

pas doté d'une identité unique et exceptionnelle ; c'est toujours lui-même, doublé d'un simple officier.

Ces identités et apparences dévoilant la répartition des forces mettent en marche une narration qui suggère fatalement dès le début de quel côté se placera la victoire – victoire physique en tout cas. Un rôle de taille sera joué aussi par l'espace, pluriel (à « mansions » comme l'ont remarqué les études consacrées à cette pièce et à Vitrac) :

*La scène représente, à gauche, le quai des Grands-Augustins à Paris. À droite, une chambre à coucher. Au centre se tient une petite guérite percée d'un hublot qui donne sur la Seine.* (p. 25)

La première illustration de la différence des forces des deux rivaux consiste dans la manière dont chacun se débarrasse de l'enfant qui apparemment n'est pas le sien. D'abord, dans la Scène 1, c'est le tour de Patrice.

Très courte, cette scène se déroule sur le quai des Grands-Augustins. Apparaissent Patrice, en lieutenant de dragons, et Léa qui tient dans les bras « une poupée d'étoffe mi-partie rouge, mi-partie jaune » :

PATRICE, *en lieutenant de dragons* : Je n'aime pas les enfants des autres.

LÉA : Regarde-la, Patrice. Elle a mes yeux, mon nez, ma bouche. On lui a coupé les cheveux comme ça. C'est triste. Est-ce une petite Chinoise ? Moi, je suis blonde. Mais tu sais bien qu'elle est de toi.

*Elle souffle dans une petite trompette d'enfant. La poupée pleure. Entre Lloyd George. Il ressemble à l'ancien ministre anglais.*

LLOYD GEORGE : Pst... Pst...Pst...

PATRICE : Ah ! Cela finit bien tristement.

*Il saisit la poupée, la dépose dans le fleuve et disparaît. Lloyd George entre chez lui. Léa le suit.* (pp. 25-26)

Le « meurtre » paraît donc découler de la volonté de se battre contre la présence immédiate, dominante de Lloyd George. Un combat perdu d'avance car « Cela finit », ce que l'issue de la scène, avec le départ de Léa suivant Lloyd George, semble confirmer. Est à noter que la naïveté impuissante du « costume » de Patrice met en valeur la situation d'impuissance dans laquelle se trouve le personnage.

Dans cette scène, se font remarquer aussi plusieurs éléments dédramatisants, à effet d'un comique clownesque :

- l'emploi de l'artificiel, représentant de manière imparfaite, avec une naïveté enfantine, le vivant : l'enfant – poupée d'étoffes mi-rouges, mi-jaunes ;
- la réplique de Léa, où se contredisent la description de l'enfant et la déclaration de Léa à propos de sa fidélité ;
- la symbolisation paradoxale des pleurs de l'enfant.

Ce comique clownesque a plusieurs effets essentiels pour l'atmosphère de la narration. D'une part, il empêche le surgissement d'un pathétique facile que la narration pourrait sinon entraîner ; d'autre part, par son intensité, il crée l'atmosphère d'un « espace autre », où se confondent le vivant et le non-vivant, où les gestes d'un personnage peuvent représenter le comportement d'un personnage différent, où un enfant parisien peut être chinois ;<sup>250</sup> en somme, où tout est possible. C'est en une mesure importante en raison de cette action initiale, dédramatisante et décrochant du monde encyclopédique, que la confrontation du lieutenant de dragons et de Lloyd George peut se dérouler sans que ces apparences peu compatibles entraînent un comique indésirable, et, au contraire, dans une atmosphère d'authentique tension.

Survient Patrice :

*Entre Patrice, en lieutenant de dragons. Il a les joues creuses et les yeux profondément cernés. Léa se précipite dans la petite guérite et se met à pousser des cris déchirants, pendant quelques secondes. Lloyd George et Patrice restent face à face pétrifiés. Léa les rejoint.*

LÉA, à Patrice. Allons, allons, je vois bien que tu n'es pas de la combine.

*Patrice se glisse dans le lit à côté du buste de la petite fille. (p. 26)*

La défaite de Patrice est donc, d'emblée, suggérée hormis l'accoutrement « naïf » par les traits de son visage. Son arrivée entraîne chez Léa une réaction physique étonnante, interprétable comme une matérialisation paradoxale de l'état de bouleversement ou d'angoisse (ce qui suggère que le sort de Patrice est loin de lui être indifférent). Dans cette matérialisation est à noter d'une part l'importante contribution de l'espace – l'intérieur serré de la guérite. D'autre part, l'étroite proximité de l'action de Léa avec les *images* métaphoriques employées dans la langue courante, à tel point habituellement qu'elles se sont lexicalisées, perdant ainsi bonne part de leur charge perlocutoire (dont « cœur serré » ou « se sentir prisonnier de la situation »<sup>251</sup>). La présente situation, en montrant l'image sous une forme matérialisée, et qui plus est, en la faisant vivre, « recycle » efficacement sa puissance.

Par rapport à ce moment « intérieur », la parole de Léa qui suit, extérieure, a l'effet opposé. Froidement ironique, elle paraît découler de l'absence d'une

250 Fait surprenant notamment en 1923, année où la pièce a été écrite.

251 Dans l'image scénique, la métaphore se voit agrandie. Ce n'est pas le cœur qui est prisonnier, mais le personnage de Léa tout entier. Cet agrandissement représente une variante insolite des métaphores lexicalisées, ce qui à son tour « agrandit » l'effet perlocutoire.

émotion quelconque. Cette quasi simultanéité de deux attitudes contraires saisit de manière authentique la contradiction intérieur / surface dont l'être humain est souvent l'objet, surtout aux moments d'une émotion et d'une peur aiguës. Avec les moyens de narration traditionnels, une telle contradiction serait difficilement représentable sans glisser dans une psychologisation qui risquerait le surgissement d'un pathétique facile ou un manque d'intérêt dramatique. La représentation paradoxale, dramatiquement puissante, empêche par son caractère insolite tout pathétique indésirable.

C'est également la représentation, paradoxale, du « combat » des deux rivaux, qui est par excellence forte perlocutoirement : une absence de combat physique, et même de mouvement. Une telle confrontation est profondément fonctionnelle vu que les identités et les apparences des deux hommes, à elles seules, ont irrévocablement suggéré le résultat. Ainsi, montrer davantage serait se montrer redondant, « diluer » la force perlocutoire de la rencontre dans des détails inutiles. Ce n'est donc que la défaite de Patrice qui est, paradoxalement et efficacement, représentée par un mouvement : le fait de se glisser dans le lit connote l'arrêt de toute action. Davantage, se retrouver dans le lit où gît son enfant cruellement assassiné représente une inaction lourde de symbolisme.

Suite à cette victoire, Lloyd George promet à Léa un tour de force encore meilleur. Il apporte sous le bras un mannequin, le pose sur la table et lui scie la tête. L'acte n'est pas sans rappeler un merveilleux « premier » (la destruction d'une figurine ressemblant à une personne entraîne l'anéantissement de cette personne), il pourrait donc être appréhendé comme naïvement comique. Or ici, ce merveilleux paraît pleinement se réaliser et fait surgir un acte chirurgical d'horreur :

*Pendant l'opération, on entend des écroulements épouvantables et des sons de cloches. (p. 27)*

« L'opération » terminée, Lloyd George se félicite du résultat :

LLOYD GEORGE : Ça c'est du travail ou je ne m'y reconnais pas. (p. 27)

La parole a ici un rôle de taille. Elle confirme la signification de l'acte inquiétant (voici Patrice anéanti), qui pourrait sinon s'ouvrir à une pluralité d'interprétations (dont la seule volonté que Patrice meure).

Ce n'est pas seulement le meurtre, doublé de son accompagnement sonore, qui orchestre l'effet d'épouvante. Celui-ci découle en une mesure importante du fait que le corps exécuté ressemble à un corps vivant mais n'en est pas un. Son allure à la limite de la ressemblance et la non-ressemblance entraîne en fait une impression de gêne davantage que s'il s'agissait d'un corps vivant. D'abord, le « corps » utilisé est réaliste, réaliste jusqu'à l'erreur comme le confirme la parole : « *il [Lloyd*

*George] arrive avec un jeune homme sous le bras* » (p. 27). Ensuite, ce « corps » met en valeur le sème de « désarmement ».

Le dédoublement du corps de Patrice n'est pas fonctionnel seulement de manière ponctuelle, lors de la séquence du meurtre. Tant s'en faut, Patrice – bien que totalement anéanti – montre dès les instants qui immédiatement suivent, au moyen de son propre corps, une présence certaine, qui sera l'enjeu des séquences suivantes :

LLOYD GEORGE, *emportant les morceaux* [du mannequin scié]: Ça c'est du travail ou je ne m'y reconnais pas.

*Léa hausse les épaules. Elle se penche vers le lit et retire les yeux de la petite fille. Ils sont gros comme des œufs d'autruche.*

LÉA: Mes yeux, Patrice ! Mes yeux !

PATRICE, *se tournant vers le mur*. Je ne veux pas voir ça. Je ne veux pas voir ça. (p. 27)

Dans cette séquence, Léa paraît d'abord confirmer de manière on ne peut plus crue toute absence de sentiment concernant Patrice et ce qui demeure de l'union avec lui. Elle retire du corps de sa petite fille une partie profondément symbolique, vivante serait-on tenté de dire, fait par lequel elle semble renouveler le meurtre ou en tout cas y adhérer. L'effet sadique de cet acte est complété, à la lecture, par la description des yeux que la didascalie compare à un objet sans aucune valeur affective (parallèlement, le contenu de la didascalie est tout à fait fonctionnel en tant qu'une consigne pour la transposition scénique).

Or soudain, de manière inattendue, Léa fait preuve d'un état contraire. Elle s'identifie aux yeux de son enfant, ce qui suggère un lien profond avec lui, tout en attribuant à l'acte d'avoir retiré ses yeux l'allure auto-destructive. En même temps, Léa appelle Patrice à témoin de la situation. Cette interpellation symbolise la permanence de Patrice, malgré sa défaite, dans la pensée de Léa, et l'importance qu'a Patrice pour elle – apparemment une importance unique, comme son enfant.

Patrice répond du lit, en se tournant, pour confirmer le contenu de ses paroles, vers le mur. Ainsi naît une tension. C'est que la destruction de Patrice ne signifie pas la fin de son existence: il continue à participer à l'action. Quoi que le personnage représente au juste (âme impossible de détruire, souvenir...), le fait qu'il demeure un actant, et ce avec son corps véritable, aucunement mutilé, est perlocutoirement fort et narrativement fonctionnel. Cela suggère que le souvenir de Patrice reste *entier*. En outre, la présence physique de Patrice semble prédire de nouvelles confrontations à venir.

L'émotion qu'épanchent les répliques de Léa et Patrice connaît un terme net et « réaliste » par l'intervention de Lloyd George qui, après avoir été chirurgien, devient homme pratique et discret :

*Entre Lloyd George. Il porte une valise noire qu'il tend à Léa.*

LLOYD GEORGE: Voici, Madame, les restes miraculeux du bien aimé.

*Léa traverse seule le quai des Grands-Augustins. Elle pleure et disparaît. (p. 27)*

Dans la réaction de Léa est à noter une nouvelle interaction avec l'espace. Cette situation a une apparence absurde, car à peine Léa obtient la valise, elle se retrouve seule sur le quai des Grands-Augustins. Ainsi, sa réaction paraît interprétable (à l'instar de l'interaction avec la guérite, au début de la Scène 2) surtout comme une symbolisation paradoxale de l'état dans lequel elle se trouve: d'un immense vide intérieur. À nouveau, en effet, cette matérialisation renouvelle la force perlocutoire de l'image lexicalisée évoquée.

Sans aucune pause, suit un repas « familial », auquel assiste la mère de Léa, Madame Morin, et le père de Léa, feu Monsieur Morin. La lampe s'allume d'elle-même. Lloyd George apporte divers plats, certains très sophistiqués: « de nombreux plats: homards, poulets, pièces montées, sorbets, pyramides de fruits. Il lâche de temps en temps des oiseaux. [...] ».

Les abondants moyens merveilleux dont Lloyd George use paraissent suggérer sa volonté d'attirer l'attention des présents (qui pourrait sinon être portée vers ses actes meurtriers, car les corps morts gisent toujours dans le lit). De son côté, la présence du personnage issu du merveilleux, feu Monsieur Morin, père de Léa, semble confirmer l'ouverture absolue de l'action.

Malgré l'atmosphère festive, la présence du corps mort préoccupe fortement l'assassin. À tel point qu'il donne à Léa un ordre étonnant, soucieux de la vraisemblance dans ses moindres détails: il faut « disposer les genoux du jeune officier de dragons sous le buste de la petite fille », de manière à ce que personne ne remarque qu'une partie du corps de l'enfant manque. Léa exécute l'ordre, les deux invités feignent n'avoir rien vu.

Or l'image de Patrice, littéralement, ne disparaît pas et va jusqu'à connaître un développement dramatique:

LLOYD GEORGE, à LÉA: Madame, veuillez regarder sur l'armoire à glace.

*Léa lève les yeux et voit la tête de Patrice qui la regarde du haut de l'armoire. (p. 28)*

Sur le plan visuel, cette situation est une nouvelle transposition d'une expression imagée tout à fait habituelle, lexicalisée. Ici, la matérialisation de l'image, installée dans un espace précis, réaliste, ordinaire, entraîne une sensation de profonde gêne et par là un « recyclage » spectaculaire de sa puissance perlocutoire.

Suit un entretien secret de Lloyd George et Léa, dont l'atmosphère balance entre terreur et comique macabre:

LLOYD GEORGE: Comme il pleut ! Je ne le répéterai pas deux fois. Tu es involontairement ma complice, et si tu parles, tu seras livrée à la police. D'ailleurs, il faut en finir. Moi je propose le fleuve.

LÉA: Décidément cela devient une manie. Moi, je préférerais ces boîtes de bouquinières qu'on ferme avec un cadenas et qui sont recouvertes d'une feuille de zinc.

LLOYD GEORGE: Tiens, tiens, voyez-vous ça ! (p. 28)

L'entretien, en partie, atténue le dramatisme élevé de la situation précédente. Commencé par un prétexte absurde qui faillit provoquer le rire, puis ajoutant à la situation, malgré l'absurdité du dépôt proposé pour enterrer le mort, l'aspect témoignant d'une indifférence froide qui ne s'arrête devant rien, ce dialogue ne fait que mieux préparer le point culminant du drame :

*Patrice en officier de dragons descend de son observatoire, s'approche du feu. Le paquet d'ouate hydrophile s'enflamme. Mme Morin pousse un grand cri. Patrice remonte tranquillement sur l'armoire à glace.*

LLOYD GEORGE: Ha ha ha ha ha ha ha ! Les assassinés échouent eux-mêmes de leur tentative. (p. 28)

L'événement suggère effectivement menace. Cependant, tel quel, il est ouvert et propose une multitude d'interprétations. C'est enfin Lloyd George qui donne l'explication « définitive » : les assassinés tâchent à leur tour d'assassiner, mais leur tentative échoue. La parole suivant l'action énigmatique a donc ici à nouveau une importance de taille.

Suite à cette « tentative de meurtre » manquée, c'est feu Monsieur Morin qui prend la parole :

M. MORIN: Or, ce soir-là, la mer était mauvaise. On prenait des sardines à pleins filets. Mais la nuit, le tonnerre, les éclairs, et surtout les nègres de la chaufferie, sans parler du léopard... ! Eh ! Ma femme ! Tu ne le nieras pas, Madame Morin, ma femme, on n'a jamais si bien mangé.

LLOYD GEORGE: Je sais, Monsieur, comment il faut faire les choses, mais, dites-moi, où est le port ?

(pp. 28-29)

Manifestement, s'installe une situation idyllique feinte, où les personnages cachent mal leur angoisse. Leur bouleversement n'est qu'imparfaitement recouvert par le discours décousu du personnage qui a pris la parole, probablement afin d'éviter le silence qui serait trop révélateur. La réplique de feu M. Morin est en effet une symbolisation paradoxale, par la parole, de l'angoisse.

La « distraction » des auditeurs de feu M. Morin apparaît clairement dans la question de Lloyd George qui, tout en adoptant le contexte thématique de son interlocuteur, vise manifestement la situation référentielle.

La tension continue :

*Léa se lève subitement et avec des gestes de somnambule sans être remarquée, elle approche sa chaise de l'armoire, recouvre la tête de Patrice avec un journal. Elle revient à table et continue à manger avec les autres.*

M. MORIN : Il faudra pourtant que vous vous intéressiez à mes histoires. Or, ce soir-là, la mer était mauvaise. On prenait des sardines à pleins filets. Mais le léopard et le couteau du capitaine et tous les verres étaient brisés...

*À ce moment le vent emporte le journal qui recouvre la tête de Patrice. Léa pousse un grand cri. (p. 29)*

Brusquement donc, l'action de Léa amène l'attention de tous au contexte situationnel. Feu Monsieur Morin tâche de se réapproprier l'attention, par une remarque explicite puis en continuant sa narration, encore plus décousue que celle d'avant (due probablement à l'augmentation de l'angoisse du raconteur). Or survient encore un élément perturbateur qui arrête net la narration et produit l'effroi de Léa.

Puis, l'action continue sans la moindre interruption. La dernière didascalie évoquée ci-dessus se poursuit ainsi :

*M. Morin se lève et prenant Lloyd George par le bras, l'entraîne vers le quai des Grands-Augustins.*

M. MORIN : Elle est folle, monsieur. Eh ! Là ! Voyez la folle ! Voyez la folle !

LLOYD GEORGE : Oh la la ! La folle ! Oh ! La folle.

*Ils sortent. (p. 29)*

À nouveau se produit une interaction avec l'espace extérieur du quai des Grands-Augustins, signifiant ici apparemment un entretien des deux hommes entre quatre yeux, de même que leur distance par rapport aux événements inquiétants qui viennent de se produire. Cette distance se double d'une explication commode du dernier événement menaçant : Lloyd George n'y est pour rien, il s'agit, comme l'indique feu M. Morin, du fruit de la folie de Léa.

Le tableau s'achève sur une séquence réattirant l'attention sur sa tragédie :

Mme MORIN : J'ai tout vu Léa. Allons viens.

*Elles se dirigent vers le lit d'où s'élèvent deux bras semblables à deux branches mortes, mais où fleurissent des énormes mains très blanches.*

Mme MORIN: Ah ! Ma fille ! N'approche pas. Elle est lépreuse.

*Léa s'agenouille.*

LÉA: Elle a mes yeux bridés. Mes cheveux blonds. Ma bouche claire. Il faut bien convenir qu'on ne meurt pas d'amour. (p. 29)

Est à noter, d'abord, le caractère suggestif de la didascalie, découlant de l'emploi de métaphores dont la force perlocutoire gradue (« plante » et « fleur »), puis de l'extrême blancheur connotant innocence. Ces effets sont tout à fait transposables sur scène. Ensuite, l'atmosphère de terreur et pitié se combine au comique par l'absurde, que crée la deuxième réplique de Madame Morin. Ce fait est compositionnellement efficace: il empêche le surgissement d'un pathétique facile, tout en intensifiant la force perlocutoire de l'expression de la souffrance maternelle de Léa.

### 3.4.3.3 Personnages paradoxaux

#### 3.4.3.3.1 Personnage à identité incertaine, annonciateur d'événements « autres » à venir

Ce personnage survient dans la dernière partie du Tableau 1: Patrice et Léa forment un couple et ils en sont déjà à faire ménage commun. Un soir, leur relation est problématisée par un tiers – Dovic, qui manifestement n'a pas tout à fait cessé d'intéresser Léa. Les deux rivaux se battent en duel; c'est Patrice qui gagne, Dovic part « ensanglanté ». Une fois seuls, Léa demande à Patrice de ne jamais l'interroger sur sa vie. Celui-ci affirme sans hésiter que « C'est égal », paraissant fasciné par le tête-à-tête avec Léa. L'action se poursuit ainsi:

*Silence.*

*Entre une femme vêtue d'une longue chemise de nuit. Elle a le visage, les mains et les pieds bleus.*

PATRICE: Bonjour, madame.

LÉA: Dans notre chambre? Que fais-tu là, Patrice?

PATRICE: Pourquoi pas?

PATRICE: C'est la vierge, Léa, c'est la vierge. Es-tu contente?

*Sort la femme en chemise. (p. 23)*

L'apparition d'un personnage féminin, en négligé, dans la chambre des deux amoureux, peut être entendue comme une nouvelle problématisation du couple, introduite cette fois-ci par Patrice. Il n'est donc pas étonnant que Léa l'interprète comme une grue.

Or l'apparence de la femme correspond peu à une fille de joie «réaliste»: d'emblée elle entraîne un effet non séducteur, mais burlesque, car unissant d'étranges éléments à connotations «célestes» (visage, mains et pieds bleus) et un aspect comiquement terrestre (la *longue* chemise de nuit, peu propre des grues). L'effet burlesque augmente encore avec la manière polie dont Patrice interpelle le personnage, puis avec «l'explication» qu'il s'agit de la Vierge. Ce qui est non seulement en opposition absolue à l'idée de Léa, mais contradictoire en soi: la Vierge chrétienne est loin d'être un personnage à apparence comique. Ainsi, aucune de ces interprétations ne paraît valoir tout à fait. Pourtant, certains sèmes de chacune paraissent acceptables, ce qui rend toute tentative de comprendre d'autant plus délicate. Un fait est clair, et ce le caractère non encyclopédique du personnage: ne ressemblant à rien, il peut être tout, y compris condenser les deux rôles contradictoires qu'ont évoqués Patrice et Léa. Énigme définitive, donc?

Une possible aide à l'interprétation est le contexte qui, malgré l'indignation initiale de Léa, suggère qu'il s'agit d'un instant de sérénité et même d'une certaine solennité: c'est le soir, Patrice et Léa se trouvent seuls dans leur chambre et Patrice de se soucier, peu avant que la femme sorte, du bonheur de Léa («Es-tu contente?»); la «Vierge» que Patrice voit en l'étrange femme a des parties de corps peintes en bleu, couleur «céleste». Ainsi, il paraît possible d'appréhender l'étonnant personnage non comme la Vierge, mais de manière plus élargie, comme un personnage – signe annonciateur de la venue d'un «monde autre»: plus authentique que le quotidien, celui des mystères qui entourent l'union de deux amants, sensuelle mais en même temps pure.

Quant à l'impression comique que dégage l'apparence du personnage, celle-ci ne contredit pas le rôle proposé. Le monde authentique, de mystères, ne se situe-t-il pas au-delà des règles habituelles de l'entendement? Ne serait-il donc pas réducteur de prétendre que la force qui protège les amants – Vierge ou non – doit avoir la forme sinon encyclopédique, harmonieuse? Ainsi, l'absurde ne serait-il pas ici surtout une première manifestation d'une altérité, amenant à constater l'éclatement des évidences, un clin d'œil invitant à chercher l'interprétation plus loin?<sup>252</sup>

---

252 À ce titre, rappelons que l'expérience mystique occidentale comme celle de Maître Eckhart, parvient au constat que «le monde autre», d'un ordre supérieur, consiste dans une altérité inimaginable. Ce monde nous est étranger car il nous transcende totalement. Osons ajouter: Ce monde est donc également au-delà du rire, manifestation profondément terrestre puisque de supériorité. Maître Eckhart a formulé ses visions de la «Tête de Dieu» par exemple comme il suit: «The Godhead is poor, naked, and empty, as though it were not; it has not, wills not, wants not, works not, gets not. [...] The Godhead is as void as though it were not.» Esslin, Martin, *op. cit.*, p. 427.

Ajoutons que Martin Esslin s'est servi de cette citation en la rapprochant de l'atmosphère des pièces de Beckett, Ionesco et en général des représentants de l'esthétique du «théâtre de l'absurde». Ce rapprochement me paraît peu juste: «Tête de Dieu» représente l'Ordre supérieur (et par là peu accessible au raisonnement logique); les pièces de l'avant-garde des années 1950 mettent en place en revanche un monde qui est le nôtre – mais qui, pour reprendre les mots de Ionesco, «ne savent plus parler parce qu'ils ne savent plus penser, ils ne savent plus penser parce qu'ils ne savent plus s'émouvoir,

De toute évidence, cette apparition dont le rôle, suite à une étape d'interprétation comique, va nécessairement au-delà, crée l'effet d'une altérité intense, d'un « monde autre » qui pénètre au sein de l'encyclopédie.

*« Monde autre » : signification immédiatement lisible*

La séquence concernée se situe immédiatement après celle qui vient d'être étudiée (c'est donc une des dernières séquences du Tableau 1). Son début coïncide avec le changement de l'espace de la représentation. Jusqu'ici, ce n'était qu'une loge de l'avant-scène. Or :

*On frappe les trois coups. Le lustre s'éteint. La rampe s'allume. La loge est plongée dans l'obscurité. Pendant quelques secondes le rideau est étrangement secoué. À chaque secousse, les spectateurs poussent les cris les plus divers. Enfin le rideau se lève lentement. La scène est blanche. Sur la toile de fond on lit cette inscription :*

ON PEUT TOUJOURS MOURIR  
DEUX HEURES À LA FOIS  
CIGARETTES : LA SOIE (p. 23)

L'importante force perlocutoire de cette séquence provient d'abord de la rupture des moyens de narration. Si tout au long du tableau, celle-ci a été portée par les protagonistes principaux, Léa et Patrice, ici, elle est véhiculée d'abord par l'espace seul ; puis par la parole, mais, étrangement, sous forme d'une inscription. Le caractère de rupture est renforcé par l'espace : ce n'est que dès à présent que la représentation parvient à la scène.

Un changement d'espace aussi essentiel suggère un événement exceptionnel, à importance sans pareille. À ce symbolisme contribue aussi « l'action » dans son entier. Le jeu de l'espace seul, provoquant un drame – total, car il happe même la salle – et devenant sérénité, peut se lire comme une métaphore de la nuit d'amour de Patrice et Léa. À noter est, hormis l'« absorption » du public par l'événement, tant rêvée par les « conspirés » du Théâtre Alfred Jarry, l'efficace orchestration du drame, commençant par les trois coups et mettant en œuvre un développement fortement symbolique de l'obscurité en lumière et blancheur.

La partie verbale, dès la phrase 1, truite, peut provoquer un certain comique. Celui-ci croît avec les contradictions criantes des deux phrases suivantes, qui sont d'ailleurs, par leur contenu immédiat, incompatibles l'une avec l'autre de même

---

n'ont plus de passions, ils ne savent plus être, ils peuvent « devenir » n'importe qui, n'importe quoi, car n'étant pas, ils sont interchangeables : on peut mettre Martin à la place de Smith, et vice versa, on ne s'en aperçoit pas.» Voir Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 249.

qu'avec la première. Or le « conditionnement » de l'inscription, au terme du drame total, invite au-delà de son entendement comme comique. À la possibilité d'une signification autre contribuent plusieurs connotations de l'inscription, évacuant tout comique : dramatiques (« mourir » ; l'épaississement du temps suggéré par la phrase 2) et poétiques (« soie », ainsi que l'assonance reliant les fins des phrases 2 et 3). À ce titre, l'inscription à apparence décousue dévoile la structure profonde d'un acte total, dangereux (1), et de ce qui se situe au-delà des critères de la raison (2 et 3). De cette manière, elle représente un vrai point final de l'événement qui a précédé – implacable, au-delà des critères de la raison, mais vital (cf. la blancheur finale).

*« Monde autre » : incertitude d'interprétation*

Suite à la séquence qui vient d'être examinée, perlocutoirement on ne peut plus intense, le « monde autre » ne disparaît pas, tant s'en faut :

*Par la gauche entre un jeune homme en habit. Par la droite, un vieillard dont la barbe traîne à terre. Le jeune homme se débarrasse de sa canne, de son chapeau et de ses gants qu'il dépose à terre. Le vieillard lève les bras aux cieux et sourit.*

LE JEUNE HOMME, *tirant un oiseau de sa poche*: Papa, tu as devant toi celui qui va mourir.

LE VIEILLARD: Alors tu étaleras ma barbe sur le drap. Elle a besoin de sécher.

LE JEUNE HOMME: Tu ne te laves donc pas, comme elle est sale !

LE VIEILLARD: Eh ! Quand j'étais enfant, Justin, elle était blanche comme le lait.

*Le jeune homme ouvre sa main. L'oiseau s'envole. Tous deux sortent en pleurant par la gauche.*  
(pp. 23-24)

Ainsi, après une séquence dont les personnages étaient absents, entrent en scène des êtres qui jusqu'ici n'ont pas fait partie de la fable.

L'entrée et le jeu initial paraissent symboliser l'image traditionnelle de la rencontre de la jeunesse, encline à la déraison, et d'un vieux sage qui, confronté aux folies de la jeunesse, sourit. Or cette pré-interprétation est immédiatement ébranlée par l'information que le jeune homme doit mourir. Déposer les accessoires de son habit par terre n'avait donc rien à voir avec la « folie » du monde, mais est une préparation comiquement absurde à la mort, complétée par le fait de tirer de sa poche un oiseau, signifiant l'âme (à noter est l'opposition surface / intérieur et, pour « l'oiseau », également actif / passif).

Dans la suite du dialogue, l'atmosphère d'une altérité absurde et du comique gradue. Le non bouclage initial (le vieillard, en apprenant que le jeune va mourir, lui demande de sécher sa barbe) peut éventuellement être motivé par le fait

qu'il n'a pas bien entendu. Cependant, pourquoi étaler sa barbe sur un drap? Est-ce un service que le jeune doit au vieux, à valeur symbolique? En intersection avec le jeu clownesque initial, cela semble peu probable. Avec les répliques suivantes, d'abord comprenant une rupture thématique à apparence d'inconvenance logique et l'absence de ménagement du récepteur (« Tu ne te laves donc pas, comme elle est sale ! »), puis la violation d'une présupposition de base (« [...] Quand j'étais enfant, Justin, elle était blanche comme le lait. »), les évidences et la pré-supposition de « notre monde » éclatent pour de bon. Le jeune homme ne s'étonne guère de la requête du vieillard; en revanche, soudain agressif, il l'accuse de ne jamais se laver; comme si de rien n'était, le vieillard lui apprend qu'enfant, il avait une barbe « blanche comme le lait ».

Cette séquence crée donc d'abord, en contrepoint à la précédente, un amusement; ensuite pendant une brutale incertitude d'interprétation: cette situation et ce dialogue que veulent-ils dire à propos de l'action qui vient de s'écouler? Veulent-ils en dire quelque chose ?<sup>253</sup>

Plusieurs interprétations, assez ouvertes, se proposent, dont le symbolisme de la fin: fin d'une étape de la vie et début d'une autre, décisive, qui naît de l'acte d'amour de Patrice et de Léa. L'appréhension de la mort comme de la vie serait certes paradoxale, mais correspondrait à toute une tradition mystique qui appréhende la fusion des êtres dans l'acte d'amour comme signifiant la mort d'un individu seul. Cette séquence peut éventuellement être interprétée aussi d'une manière moins ouverte, notamment comme un rêve prémonitoire de Patrice et de Léa, qui prédirait la destruction de Patrice.

Néanmoins, à la différence de la séquence précédente, aucun « clin d'œil » ne permet de pencher avec certitude vers l'une ou l'autre de ces appréhensions, ou d'en proposer une différente. La seule évidence que cette séquence assure est celle d'une énigme, réaffirmant par là le caractère de la pièce: *mystère*, et mystère inquiétant. Cette énigme a une valeur dramatique immédiate. Mais aussi, par son altérité absolue, elle a un impact important sur l'ouverture de la narration: désormais, dès la fin de l'exposition qu'est le Tableau 1, tout peut survenir.

#### 3.4.3.3.2 Patrice désirant Léa et confronté à des tiers divers

Le désir de Léa que ressentent nombre de personnages masculins et auquel Léa n'est pas insensible, moteur des situations dramatiques souvent violentes, s'incarne dès le début de la pièce dans des personnages paradoxaux.

---

253 Il est à rappeler que Freud (*L'Interprétation des rêves*) précise que les significations des rêves sont souvent abondamment enveloppées dans des « images » ou « informations » à valeur pratiquement nulle, dont la fonction est d'agencer les éléments essentiels et de rendre les significations profondes moins apparentes – ce qui renforce en effet l'effort de la recherche d'une signification. Freud, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Actes Sud, 1991, p. 20.

*Invitation aux rapports de chair*

Dans le Tableau 1, lorsque Léa confesse à sa mère son amour pour Patrice et l'hésitation quant au comportement qu'elle devrait adopter, Madame Morin dit ne pas pouvoir trop se préoccuper de cette situation: « Il grandira peut-être, ma chérie. Quant à moi, j'ai trop à faire avec mes chiens. Six petits chiens, Léa ! » Cette réponse semble comiquement absurde: des chiens empêchent qu'une mère s'occupe de sa fille? Ou de Patrice, qu'elle a trouvé dès son arrivée appétissant? Or ce motif acquiert un peu plus tard des connotations d'une sexualité déchaînée: au moment où Léa et Patrice doivent se décider si se lancer, en dépit des interdits de la tradition, surtout religieuse, dans la vie sexuelle, la mère de Léa fait envoyer à Patrice un panier contenant des petits chiens. « Parce que », explique Léa la raison de cet envoi, « moi, tu sais, la religion... ». La scène de l'initiation sexuelle suit.

L'image des « petits chiens » donc, d'abord verbale, puis matérielle, est en fait une métaphore fort juste, bien que paradoxale, d'êtres mus voire aveuglés par le désir: comme sèmes d'intersection se proposent la jeunesse, l'animalité, un appétit inextinguible ainsi que le manque de vue. Dans le dialogue de Léa avec sa mère, cette signification est pratiquement indéchiffrable (malgré certains « clins d'œil » que lancent les protagonistes, comme l'intérêt que Madame Morin porte à Patrice). Elle a donc surtout une valeur d'énigme qui ajoute à l'atmosphère du dialogue l'insolite et une certaine tension, mais ne s'éclaircit que lors de l'apparition matérielle de l'image.

Matérialisée, l'image des chiens symbolise moins un être qu'elle ne représente l'invitation à une action: l'autorisation des rapports de chair. C'est donc une sorte de « signal » – un *performatif*, que j'appellerai *iconique*.

Ce qui permet de constater que l'image a dans la pièce des pouvoirs étonnamment larges. Elle sait non seulement « décrire » par des biais symboliques ou se matérialiser (comme lorsque, dans le Tableau 2, des images lexicalisées devenaient dans l'interaction des personnages avec l'espace « vivantes »). Ici, l'image parvient à « organiser » l'action, rôle que la matière seule est d'ordinaire difficilement à même de remplir (étant donné qu'un sens de l'ordre est loin d'appartenir aux rapports d'analogie que le concret et l'abstrait tissent aisément; mis à part bien sûr des cas codifiés comme les signaux du code de la route).

*Un remplaçant de Patrice*

Cette séquence se place au début du Tableau 3, se déroulant dans une chambre d'hôtel. Le thème initial est l'attraction sexuelle de Patrice et de Léa, mêlée aux doutes qu'a Patrice de la fidélité de Léa. Après un moment d'une certaine détente, on sonne. Entre alors un boucher. Léa lui dit de prendre le paquet ficelé de la

cuisine, tout en expliquant à Patrice que c'est un homme de peine qui a l'habitude de venir chercher chez elle des os. Or le boucher revient, fort en colère, en déclarant que le paquet est tellement piteux que Léa devrait avoir honte; lui en tout cas ne repassera plus. Après la sortie du boucher, Léa et Patrice commentent sa venue en ces termes :

PATRICE: Que vient faire ici cet homme ?

LÉA: Rien, mon chéri. Il est très ingénieux ce Gaspard. Il rempaille les chaises et remplace les vitres.

PATRICE: Il me semble avoir vu cette tête quelque part.

LÉA: Voyons, Patrice, ne dis pas cela. Tu exiges toujours que j'éteigne la lumière avant de te coucher. (p. 33)

À lui seul, le personnage du boucher intervient de manière peu compatible avec la situation de surface: pourquoi partir sur une colère alors qu'on lui offre gracieusement ? Le dialogue qui suit son départ le confirme: la profession de boucher, travailleur de la chair, ainsi que le fait de chercher des os, objets d'une dureté phallique – en intersection avec la situation du coucher évoquée – font définitivement s'installer la signification de faim sexuelle. À noter est la proximité de ces métaphores avec le motif des « six petits chiens ». Dans les deux cas, le côté animal de la sexualité est mis en valeur: après les chiens, les os et la chair. L'image paradoxale du Tableau 1 peut en outre servir d'une certaine « matrice », tel un « motif prémonitoire », pour le décodage du rôle du boucher.

Le dialogue entre Patrice et Léa dévoile aussi, au moyen de métaphores quelque burlesques, le rôle du boucher: celui du remplaçant de Patrice. Ce qui éclaire le départ furieux de « l'artisan »: cette fois-ci, il n'y a pas grand-chose à prendre, car la place à côté de Léa est occupée.

#### *Léa et Patrice entourés de tiers*

Les personnages paradoxaux sont les plus nombreux dans le Tableau 4, qui se voit littéralement bâti sur leur présence, en interaction avec trois identités transformées.<sup>254</sup>

Le début du tableau se déroule à une gare. Madame Morin demande un service à sa fille, les deux se traitent avec toute politesse en étrangères :

MADAME MORIN: Pardon, Madame, voulez-vous tenir mon enfant un instant ?

LÉA: Vous n'y pensez pas, Madame, le train part dans cinq minutes. (p. 39)

---

254 Concernant les personnages à identité transformée, comme je l'ai signalé ci-dessus (« Personnages à transformation d'identité et d'apparence »), à la fin de l'analyse je comparerai les cas où cela sera de mise à la transformation d'identité mise en place dans le Tableau 2.

Néanmoins, Léa finit par consentir et par tenir même les chiens de sa mère. Celle-ci dit revenir vite; d'ailleurs il n'y a qu'à monter dans le train où est déjà assis son mari. Léa monte, mais sa mère ne revient plus. Ainsi, c'est à Léa de disposer, malgré elle, des chiens, de l'enfant et du mari – Mussolini, un rôle tenu par Patrice. Pas question de ramener les choses à l'état *ante quo*, car lorsque Léa demande de faire arrêter le train, le contrôleur lui répond en riant qu'on la leur « a déjà faite celle-là », et invite Léa à garder l'enfant: elle le regretterait plus tard.

Cette première séquence montre déjà plusieurs transformations d'identité. Quant à Léa et sa mère, d'abord, il ne s'agit pas de l'identification avec le nom, l'allure ou le comportement de personnages autres. Or le traitement au moyen d'un vouvoiment poli suggère l'absence de tout lien familial et familier. Cette transformation en étrangères met en valeur un éloignement affectif absolu, dont les germes se situaient déjà au Tableau 1, où a ponctuellement surgi un rapport de rivales à l'égard de Patrice.

Ensuite, le mari de Madame Morin, Patrice, apparaît avec l'identité transformée en Mussolini. Cette transformation, paraissant suivre l'identité de Dovic-Lloyd George, use du champ d'association des « meneurs de jeu » contemporains, des plus puissants de leur époque. Néanmoins, Léa ne montre guère d'intérêt au personnage. Celui-ci, pourtant, ne fait pas la moindre mention de sa femme, et paraît en revanche ne pas être indifférent à la présence de Léa:

LÉA: [...] Votre femme, je suppose, m'a confié cet enfant et ces bêtes. Seulement vous comprendrez aisément que je ne puisse m'embarrasser d'un enfant, de chiens et d'un mari à mon âge.

MUSSOLINI: Dites donc vous pourriez dire d'un homme, d'un enfant et de chiens !  
(p. 42)

Au signe d'un certain intérêt pour Léa, neutralisé par la légèreté plaisante de la réplique, succède immédiatement un monologue de Mussolini seul dont le sujet de surface change (et avec lui, apparemment, le lieu de la représentation, car au dire des personnages, le train qu'ils prennent se dirige vers la mer):

*Obscurité puis lumière.*

MUSSOLINI, *seul*: La mer ! Quelle mousse ! Pas une goutte d'eau. De la mousse, de la mousse, jusque dans les toits des maisons. Elle monte à des intervalles réguliers. Je n'ai jamais vu rien d'aussi impressionnant. Et cette ville, construite sur un pont ! La mer, où est-elle la mer ? Elle est à deux pieds au-dessous, la mer. J'ai peur.

*Entre Léa.* (p. 42)

L'absence de la mer et, en revanche, la seule présence de la mousse dont l'immensité augmente, représente bien une situation absurde, tout comme l'est

celle d'une ville construite sur un pont. Les éléments de ce spectacle immense, on ne peut plus impressionnant et bouleversant, sont aisément lisibles comme suggérant, par une voie paradoxale, le désir et la distance de l'objet de ce désir (en effet, cette symbolisation se sert d'éléments à de profondes connotations sexuelles, agencés dans deux couples unissant le masculin et le féminin : mousse / eau ; pont / ville). L'objet de désir est sans doute Léa, qui d'ailleurs à la fin de la réplique survient. La force perlocutoire de la confession est mise en valeur, en outre, par la solitude du personnage et le jeu obscurité / lumière qui précède la parole. Suite à une réplique dont le caractère légèrement plaisant neutralisait le désir, voici, donc que celui-ci surgit de manière fort vive.

Similairement, le contenu de la réplique, et surtout sa dernière phrase, montrent que l'identité paradoxale de Mussolini est loin d'être un parallèle symbolique de Lloyd George. Elle en est plutôt l'opposé : ce Duce non seulement ne se soumet pas Léa, mais a peur. Cette inéquivalence symbolique entraîne une rude déception d'attentes, en créant une incertitude d'interprétation : comment donc interpréter l'identité de Patrice qui ne paraît pas se justifier ? En même temps, ce bouleversement d'attentes se montre dramatiquement fort efficace : s'il est impossible de recourir à un schéma connu au préalable et donc d'émettre des hypothèses concernant ce qui va suivre, d'autant plus tendue est la situation : tout peut survenir.

Mussolini, dès le début de la narration, n'est pas le seul personnage masculin. Madame Morin a confié à Léa également deux chiens, un bouledogue et un fox terrier, qui s'imposent à l'attention dès la séquence qui suit. Une fois au lieu d'arrivée, Léa demande à la femme de chambre des os pour ses chiens. Surviennent deux cuisiniers épluchant des légumes, puis un personnage en habit, ganté de blanc, qui également épluche des légumes :

LE MONSIEUR EN HABIT : Répondez donc à cette dame. Oui, Madame, nous vous donnerons des os.

*Léa manifeste une grande joie. Elle met l'enfant et les chiens dans sa robe, sans crainte de montrer ses jambes, les secoue dans tous les sens. (p. 43)*

Cette joie à laquelle assistent tant les personnages canins qu'humains provoque un premier germe de conflit :

LÉA : Le bouledogue n'est pas content. Tiens, je n'avais pas remarqué ses pattes. Il a des pattes de tigre. (p. 43)

Or avant que le bouledogue, que le mécontentement a rendu fauve, puisse battre ses rivaux en brèche, survient un personnage plus fort qui immédiatement se débarrasse de toute concurrence :

*Entre Mussolini. Les cuisiniers et l'homme en habit que le jeu de Léa semblait intéresser, sont pris de panique et s'enfuient. Léa pose les chiens à terre. Elle garde l'enfant sur les genoux. Mussolini d'un coup de pied envoie le fox rouler dans la coulisse.* (p. 43)

Cette situation, où la demande d'os pour les chiens a fait surgir des personnages épluchant des légumes, ce qui engendre chez Léa une joie très physique menant à un jeu érotisant, attribue aux chiens ainsi qu'aux hommes la valeur de personnages paradoxaux. Ils symbolisent les désirs masculins de Léa, auxquels celle-ci n'est pas indifférente. D'où aussi la rivalité qui surgit vite parmi ces personnages (le bouledogue). Tout comme, suite à l'arrivée de Mussolini, la panique, la fuite de ceux qui le peuvent et l'agression qui frappe un de ceux qui ne le peuvent pas.

Il est à noter que les éléments connotant le désir, chiens et os, combinent les connotations érotiques qu'ont mises en circulation déjà les personnages au rôle identique dans les tableaux 1 et 3. Ce parallélisme, telle une « matrice », permet de décoder le rôle des présents personnages paradoxaux plus aisément. Ce fait a une valeur de taille, vu que le décrochage de la narration de l'univers encyclopédique est ici le plus important de tous les tableaux et étant donnée, en outre, l'incertitude d'interprétation concernant le personnage de Patrice- Mussolini. Ajoutons que l'expressivité des motifs connotant l'appétit sexuel monte ici en puissance. Les « six petits chiens » du Tableau 1 deviennent deux chiens adultes, l'un à l'aspect inoffensif (le fox), l'autre terrifiant (le bouledogue, chez qui Léa remarque des pattes de tigre). L'envie des os du Tableau 3 réapparaît, en les transformant au passage en des légumes en train d'être épluchés, métaphore de la masturbation.

Les chiens et Mussolini accompagnent l'action même au-delà du conflit succédant au jeu érotique de Léa. Dans la séquence qui suit, Léa se prend de passion pour l'enfant qui a de belles boucles blondes et selon elle ressemble à « son Patrice ». Elle remarque qu'il a de laids souliers noirs et décide d'aller lui acheter des chaussons blancs (mais finalement la mercière la convainc de prendre du bleu azur). Ensuite, Léa marche, puis court avec l'enfant dans la ville :

*Obscurité puis lumière bleue.*

LÉA: La lumière est opaque, l'atmosphère est lourde. C'est la ville des feux follets. Et ces gens, ces fantômes noirs. C'est inquiétant tout ça. (*Elle court.*) J'en tiens un. C'est Mussolini. (p. 44)

Mussolini reproche à Léa de courir sans faire attention à l'enfant, au point qu'elle le traîne par terre: il ne peut pas courir aussi vite qu'elle. Léa de répondre que Mussolini a raison, en ajoutant qu'elle le prie de ne pas la tutoyer: elle a « horreur de ça ». Mussolini réagit en s'exclamant que « ça recommence ». Immédiatement ensuite Mussolini, les chiens et l'enfant se mettent à pleurer; Léa demande

ce qui se passe. Mussolini de répondre qu'il ne lui en veut pas, mais il faut que Léa remette à l'enfant ses chaussures noires pour que le garçon puisse la suivre à la course. Léa obéit, en souhaitant pouvoir « changer de cœur ». Elle remarque que les cheveux de l'enfant sont devenus drus ; Mussolini explique qu'avant il avait une perruque. Léa se met à tourner très vite autour de la scène en tenant l'enfant par la main et en répétant plusieurs fois que maintenant il court aussi vite qu'elle. Elle finit par s'adresser à l'enfant :

LÉA: Mon petit, mon petit, maintenant nous ne nous quitterons plus. Et pour qu'on ne te reconnaisse pas, je te teindrai les cheveux en noir.

*Elle s'en va, suivie des chiens. Mussolini s'assied et se prend la tête dans les mains. (p.45)*

Dans cette partie, manifestement, le symbolisme élémentaire (dont les couleurs des chaussures de l'enfant ou le changement de sa physionomie) alterne avec un symbolisme ouvert, susceptible de créer l'incertitude d'interprétation (par exemple la course de Léa). La valeur du symbolisme élémentaire pour l'interprétation est d'une part celle d'une « place de sûreté », du point de repère. D'autre part, sa transparence interprétative permet de proposer une signification opérationnelle du symbolisme ouvert.

Ainsi, la marche, puis la course de Léa avec l'enfant dans la ville, peut être appréhendée comme une métaphore de la vie elle-même et de son agitation. Le besoin de changer les beaux chaussons contre les laids souliers noirs aurait la signification de l'inévitable, dans la vie, du chagrin, de la souffrance. Cette interprétation se voit confirmée par la reprise du symbolisme élémentaire lors du changement du beau en laid (la perruque que l'enfant aurait porté suggérerait les apparences – les leurres de la vie). La transformation de l'apparence de l'enfant éclaircit également la signification de la nouvelle course de Léa, et son insistance sur le fait que l'enfant, maintenant, « court aussi vite que moi, il court aussi vite que moi, il court aussi vite que moi » (l'enfant accompagne Léa dans sa vie, bien que cette vie ne soit pas du tout faite que du bonheur).

Toujours est-il que la signification de certains éléments reste ouverte : quelle sorte de proximité réunit Léa et Mussolini, lorsqu'à la fin de la première course elle l'« attrappe » ? Parallèlement, une des situations décrites paraît légèrement incompatible avec l'interprétation proposée : le fait que l'enfant ne puisse pas suivre Léa à sa course amènerait vraiment un chagrin aussi profond de Mussolini et des chiens, qui sont par principe rivaux de l'enfant, eux aussi désirant auprès de Léa une attention sans bornes ? Enfin, un élément surprenant est également la fin de la dernière réplique de Léa. Sa décision, afin qu'on ne puisse pas reconnaître « son petit », de lui teindre les cheveux en noir, a un effet de « maladresse » comique, et coupe ainsi avec le dramatisme de la séquence.

Afin de répondre, il est possible de se servir de l'observation de Freud, selon laquelle le propre du rêve est en outre la présence d'images ou situations injustifiables, absurdes, à valeur pratiquement nulle, qui souvent voilent, même abondamment, les éléments à significations essentielles. C'est donc ainsi que pourraient être interprétées les situations évoquées dans le paragraphe précédent. Dans les séquences observées, leur présence crée, en alternance avec les éléments décodables, une atmosphère d'énigme, qui renforce l'impression que l'action est décrochée du monde encyclopédique et se déroule dans un monde « autre ». Parallèlement, ces éléments contribuent à créer l'ouverture de la narration : leur allure inédite suggère que tout est possible. Concernant le comique par maladresse, à la fin de la dernière réplique de Léa, celui-ci opère un arrêt du dramatisme et empêche ainsi le surgissement d'un pathétique facile. Ce ponctuel arrêt du dramatisme met aussi en valeur le symbolisme dramatique qu'entraîne immédiatement ensuite le « coda » du tableau : le départ de Léa et la réaction des personnages masculins la désirant.

Comment, enfin, interpréter l'incompatibilité de l'identité transformée de Patrice – Mussolini avec celle de Dovic – Lloyd George du Tableau 2 ?

Patrice se trouve dans le présent tableau à une position qui devrait engendrer un attachement absolu de Léa : il est Mussolini et, de plus, son mari. Ce rôle suggère donc un rapport encore plus sûr que celui du brutal manipulateur Lloyd George au Tableau 2, car Patrice a un droit légal à la « possession » de Léa. Cependant, ni son identité ni son état civil ne lui amènent la compagnie de Léa, bien au contraire. Mussolini, certes, fait fuir ses rivaux (les cuisiniers) ou l'emporte sur eux physiquement (un des chiens), mais à aucun moment Léa ne se soumet à lui. Pendant la narration d'ailleurs, Mussolini va jusqu'à montrer la peur (monologue sur la mousse). Entre lui et Léa se déroule certes un contact physique ponctuel, lorsque Léa l'« attrape » en tant qu'un des « fantômes », mais la durée de cette intimité est fort réduite. Immédiatement ensuite, Léa y met résolument fin, en annonçant à Mussolini de ne pas la tutoyer. À la fin du tableau, les chiens poursuivent Léa – leur contact avec elle ne s'interrompt donc pas – tandis que Mussolini, abattu, se voit abandonné.

Cette « insuffisance » de Patrice par rapport aux attentes que crée la transformation de son identité représente, je l'ai déjà évoqué, un violent coup porté aux parallélismes symboliques qu'ont jusque-là tissés les motifs et identités paradoxaux (chiens, os, etc.).

Le développement inattendu du personnage de Mussolini peut s'expliquer par la *volonté* de Patrice de parvenir à une position de force auprès de Léa (comme l'a fait Dovic), et donc d'user de moyens identiques (chargés de puissance et du caractère « actuel » de cette puissance). Il s'agirait cependant d'une volonté inaboutie : le parallélisme d'apparence ne mène pas au parallélisme d'essence. Ce qui a un impact décisif sur le dramatisme du tableau, dont la déconstruction de schémas

à proprement parler inattendue ne permet pas une « consommation » passive, mais nécessite un effort interprétatif accru.

Au-delà des personnages masculins, est à noter le rôle de la mère de Léa. C'est elle qui se présente, au début du tableau, comme la femme de Patrice-Mussolini. Ainsi, la mère de Léa s'est effectivement *réalisée*, du moins un temps, non en tant qu'une rivale véritable de sa fille, mais en tant que gagnante sur elle.

#### 3.4.3.3.3 Bilan

Concernant le personnage à traits paradoxaux, il est à noter qu'il sait disposer d'une pluralité de valeurs, hormis le fait d'exploiter la catégorie même du personnage (état intérieur, rapport envers l'autre). On a vu que les personnages à traits paradoxaux, avec une force perlocutoire étonnante, expriment, d'une part, des rapports ou des états profondément dramatiques. Ainsi, la transformation d'identité ou d'apparence symbolise la rivalité et lutte entre Patrice et Dovic; le désir de Léa que ressentent nombre de personnages paradoxaux masculins (désir lequel Léa paraît parfois attiser, comme dans le Tableau 4, lorsqu'elle demande pour ses chiens des os); la distance et l'absence de tout lien entre Léa et sa mère. La fluctuation d'identité met en place le désordre intérieur qui accompagne chez Patrice et Léa le franchissement du monde adulte.

D'autre part, le pouvoir des actants à traits paradoxaux va au-delà de la catégorie du personnage: l'apparition de certains d'entre eux, ne s'engageant dans aucune action, a en effet une valeur narrative. Tel est le cas de l'enfant-amant-protecteur de Léa (Tableau 5), dont l'identité incertaine entraîne la véritable issue de la fable – un doute brutal. Plus condensés encore, ces apparitions du Tableau 1 « racontent » moins qu'ils n'organisent l'action, en tant que performatifs iconiques: les « six petits chiens » indiquent l'autorisation des rapports de chair; et plus loin, la curieuse femme interprétée simultanément comme Vierge et grue, annonce la venue du monde autre, sur lequel les lois du monde quotidien n'ont aucune prise. D'habitude, la matière seule est difficilement à même de rendre les actes d'annoncer ou autoriser sont habituellement couramment réservés à la parole, en raison d'une faible possibilité de les représenter par un tissu d'analogies, et ces actes sont donc réservés à la parole (speech acts). Ici cependant, ils sont mis en place par l'image scénique, ce qui en dit long sur les pouvoirs de la catégorie du personnage, s'étendant bien au-delà de ses limites habituelles.

Concernant la puissance de la catégorie du personnage et même son interchangeabilité avec d'autres catégories, comme action ou parole, rappelons que l'action paradoxale y contribue avec les étonnantes « images vivantes », parallèles des métaphores verbales tout à fait lexicalisées comme se sentir prisonnier d'une situation, énorme vide intérieur, culpabilité, distance affective, que sont à même de créer, souvent sans aucune parole, les personnages en interaction avec l'espace,

en restituant par là l'énorme force perlocutoire qui était à la base de ces métaphores. D'un autre côté, la parole est par son symbolisme insolite tout à fait parallèle de la catégorie du personnage. Il suffit de rappeler la narration décousue (puis encore plus décousue) de feu M. Morin traduisant l'augmentation de son angoisse ou le monologue de Mussolini désirant la mer mais n'ayant que mousse, qui trahit son désir de Léa.

Ensuite, c'est l'espace, qui s'engage dans deux formes de représentation paradoxale. Une de ces formes découle de l'interaction personnage / espace et survient surtout dans le Tableau 2; elle exploite le décor « à mansions » et visualise plusieurs états intérieurs: Léa entre pour quelques instants dans une des mansions, une guérite serrée, et y pousse des cris déchirants; Léa traverse seule une autre mansion, la place des Grands-Augustins; elle pleure et disparaît. L'interaction personnage / espace peut cependant se dérouler indépendamment des mansions (Tableau 2: lors du festin que donne l'assassin de Patrice, Lloyd George, aux parents de Léa et à elle-même, apparaît sur le mur l'image de la tête de Patrice), et, quant aux significations, aller au-delà de l'extériorisation d'un sentiment (Tableau 4: la folle course de Léa, tenant par la main l'enfant, dans un cercle, signifiant probablement la vie même et son agitation, voire ses angoisses).

Or l'espace sait aussi jouer seul, en remplaçant y compris les personnages (mais en faisant un usage ponctuel de la parole) et orchestre de cette manière une signification essentielle. C'est le cas de la séquence purement scénique de la fin du Tableau 1, commençant par le changement profondément symbolique de l'espace de représentation, consistant dans le noir total et des étranges secousses du rideau, et s'achevant sur l'apparition, sur une scène totalement blanche, de la pancarte munie de l'inscription à première vue absurdemement comique (néanmoins dont la structure profonde est lisible comme un acte dangereux, faisant risquer sa vie, mais faisant aussi épaissir le temps et amenant une curieuse harmonie; bref acte vital).

Au-delà des spécificités du personnage et de la représentation à traits paradoxaux, il découle de l'étude qui vient d'être effectuée un élargissement tout à fait inédit des pouvoirs que détiennent les différentes catégories de la représentation, devenant interchangeables: personnage statique et muet / parole; personnage statique et muet / action; parole / action; espace / personnage. L'effet de cette interchangeabilité est un climat par excellence insolite et imprévisible: avec des catégories aussi débarrassées de leurs limites habituelles, il semble que tout peut survenir. Ce qui entraîne un fort impact dramatique.

### 3.4.4 Parole et action : parallèles, interchangeables

Le parallélisme action / parole a apparu à plusieurs reprises dès l'étude des personnages et événements paradoxaux. On l'a vu : les deux plans savent produire avec la même intensité et des moyens insolites, tant une symbolisation inédite et fort juste (dont les états intérieurs des personnages et leurs rapports envers l'autre) qu'une royale incertitude d'interprétation (Tableau 1 : séquence du vieillard et du jeune homme).

La parole sait mettre en œuvre également la même visualité expressive et insolite, à justesse paradoxale – « le stupéfiant image » – que la métaphore scénique. Le plan de la matérialité scénique et celui de la parole se correspondent par leur nature à tel point que cela permet leur interchangeabilité. D'où, dans le Tableau 1, d'abord une évocation verbale, à effet énigmatique, de « six petits chiens » ; et plus tard, avec le même effet d'étrangeté, l'apparition physique de ces « personnages ». Cette interchangeabilité donne, d'une part, à la matière les pouvoirs de la parole, dont ceux qui en sont habituellement quasi exclusifs comme « organiser » l'action (« six petits chiens »). D'autre part, inversement, la parole sait remplacer l'action y compris les personnages, et ce même lorsqu'il s'agit d'une action par excellence physique. À quoi correspond, à la fin du Tableau 1, l'inscription qui apparaît au terme de la séquence purement scénique représentant la nuit d'amour de Patrice et Léa.

Hormis cela, comme on le verra dans le présent chapitre, la métaphore paradoxale verbale peut avoir une valeur compositionnelle. D'une part, il peut s'agir du tremplin vers le surgissement, au sein d'un monde réaliste, d'un « monde autre » (suite à quoi l'essentiel de ce monde nouveau sera orchestré par l'action paradoxale) – valeur qui correspond à l'emploi, dans certaines séquences observées dans le chapitre précédent, d'un comique clownesque intense, lui aussi balayant les évidences et préparant ainsi un terrain où tout est possible. Une deuxième valeur compositionnelle de la métaphore paradoxale consiste dans la mise en valeur d'un message essentiel.

Enfin, la langue des *Mystères* se sert souvent de moyens ludiques : syllepse, confusion ou remplacement de contextes d'association, etc. Certains de ces moyens agissent, parallèlement à la métaphore, en vue de mettre en valeur un message essentiel ; les plus nombreux sont cependant ceux qui orchestrent l'ironie. Ces moyens ludiques sont eux aussi par excellence inédits et contribuent largement au climat insolite de la pièce.

Dans les lignes suivantes, je me pencherai sur quelques exemples qui me semblent les plus révélateurs de l'étendue des moyens usés par la parole et des pouvoirs de celle-ci. Je m'intéresserai d'abord à la métaphore paradoxale, puis aux autres moyens, en étudiant leurs effets et valeurs.

3.4.4.1 « Stupéfiant image » – métaphore paradoxale verbale

3.4.4.1.1 Métaphore et allégorie paradoxales symbolisant un état intérieur

La séquence que je propose comme exemple fait également partie du Tableau 1, en succédant à l'aveu que fait Léa à Patrice de ses sentiments.

PATRICE: Je l'aurai la cravate. La cravate circulaire à dents de scie. Et je te ferai un pont de mon sang, Léa.

LÉA: Tu es bon.

PATRICE: Vois-tu, un instant j'ai pris le parti de l'agneau. Il bêlait. Bè...Bè...Bè... L'herbe descendait du train. Elle faisait des manières. L'agneau la compissait. C'est que d'être jeune.

*Silence.* (p. 16)

Cette séquence commence par une réplique d'une intimité accrue: pour la première fois, Patrice et Léa se tutoient. Or quant au contenu, la réplique initiale est profondément déstabilisatrice: d'une part, vu son apparence incompatible avec le contexte d'un tête-à-tête amoureux (désir d'une cravate); de l'autre, parce que l'objet du désir défie la logique en unissant des propriétés opposées (« cravate circulaire »). La signification est pourtant sans aucun doute sérieuse, et même de première importance pour Patrice qui la prononce, car elle connote danger et douleur (« à dents de scie »), qui apparemment accompagnent l'union de deux corps (« un pont de mon sang »). Justement, ce dernier élément permet d'interpréter le profond désir comme celui des rapports de chair. Le merveilleux objet qui d'allongé s'arrondit peut ainsi être appréhendé comme l'organe sexuel, masculin d'abord (« cravate »), féminin ensuite (« cravate circulaire à dents » – vagin denté).<sup>255</sup> Que l'image de l'union des corps évoque le sang de Patrice, ce qui est dans le contexte proposé évidemment erroné, ne fait qu'augmenter l'impression d'une fusion: le sang de l'un devient le sang de l'autre.

La réponse de Léa montre que, apparemment, elle pense qu'il s'agit d'un signe de générosité de la part de Patrice (car il dit « je te ferai »). Par cette méprise, Léa apparaît comme un personnage naïvement crédule: l'image du sang ne correspond guère à l'idée de bonté. Si l'intention de Patrice était de se faire à lui-même, rêveusement, une promesse que Léa ne comprendrait pas, voici la preuve de l'efficacité de sa démarche.

Enfin, Patrice lance la micro-histoire où il s'identifie à l'agneau, devant l'herbe à « manières ». Malgré cette deuxième personification, peu commune, et la

---

255 Cette modification n'est pas sans rappeler les jeux du « phallus déraciné » de Jarry dans *César-Anthechrist*.

présence d'un nouvel élément à apparence absurde (l'herbe « descendait du train »), l'histoire est aisément interprétable comme la parabole de la situation qui a précédé l'aveu de son interlocutrice: « manières » de Léa, audaces de la part de Patrice, car « c'est que d'être jeune ». Le « train » peut être appréhendé, simplement, comme le train de la vie.

#### 3.4.4.1.2 Métaphore paradoxale s'engageant dans l'action

On le sait déjà; l'image paradoxale verbale, dans *Mystères*, peut participer de l'action au point de la représenter, seule; et ce même sans recours aux personnages.

Quant aux séquences que j'observerai à présent, dans la première, une image verbale ne remplace pas l'action, mais précède immédiatement une action inattendue. Et ce en instaurant l'attente d'une situation tout à fait autre que celle qui adviendra; tout en représentant de cette même situation, à l'observer avec un effort d'interprétation renforcé, un éclaircissement insolite et fort juste. La deuxième séquence qui sera examinée illustre à nouveau la totale interchangeabilité action / parole, et ce dans un cas où il est question d'une action par excellence physique.

#### *Image verbale, éclaircissement insolite d'une action inattendue*

La séquence représente l'incipit de la pièce entière. Elle met en scène Patrice qui demande à Léa avec insistance de lui avouer quelque chose qui reste indéterminé, mais que son attitude galante (il est agenouillé devant Léa) ainsi que son insistance permettent de décoder comme un aveu d'amour. Or ces efforts ne mènent qu'à deux refus nets. Suite à quoi:

Patrice: Acceptez ces quelques fleurs. *Il la gifle.* (p. 14)

Les gifles, paraissant absolument immotivées par la parole qui accompagne ce geste, produisent un effet de choc. Parallèlement surgit une atmosphère d'énigme: fleurs = gifles? Est-ce un grossier non-sens? Or un effort d'interprétation renforcé permet de décoder le mot et le geste incompatibles, à valeurs opposées (beauté / laideur, positif / négatif), comme une métaphore paradoxale. Celle-ci est basée sur l'intersection d'un sème connoté, relié avec les deux signifiés de manière fort relâchée. Ce sème, en effet, ne représente pas une caractéristique de « fleur » ou de « gifle », mais, ingénieusement, l'action pouvant les accompagner: l'une comme l'autre, on les « donne ».<sup>256</sup> Patrice donc, au moyen de cette métaphore,

---

256 D'autres connotations, éventuellement, se proposent: l'épanouissement (qui concerne une fleur tout comme, d'une certaine manière, une gifle lorsqu'elle touche sa « victime ») et la rougeur (une

n'abandonne pas entièrement la situation de galanterie, tout en orchestrant une féroce attaque de Léa, physique ainsi que psychique.

Placée dès l'incipit, cette étonnante métaphore confirme ce que je remarquai déjà en étudiant le personnage et l'action : le climat de l'insolite, du monde autre, perce dans l'univers réaliste dès le début même de la pièce.

### *Image verbale remplaçant l'action*

La séquence concernée fait également partie du Tableau 1. Elle se situe immédiatement après la réplique de Léa suggérant son indifférence par rapport aux interdits de la religion (ayant apparemment trait à la sexualité) :

PATRICE. – Vois-tu, Léa. Je suis heureux. Il ne m'en faut pas plus. J'étouffe. Ce sont les huîtres. Entendez-vous. (*Criant.*) Ce sont des huîtres. Mais, que fait le citron ? Ah ! Léa, voulez-vous cacher cette jambe, ce genou. Voulez-vous cacher cette cuisse. (*Hurlant.*) Oh ! Oh ! oh ! oh ! Je le crierais. Je le crierais par-dessus les toits, l'étoile, par-dessus les étoiles ! (*Prenant la salle à témoin.*) Léa m'aime, Léa m'aime, Léa m'aime. Elle l'a avoué. Elle m'aime. (*À Léa.*) À ton tour maintenant. Crie-le, Léa. Va, ma petite Léa, ma Lélé, ma Léa-Léa. Crie-le, mais crie-le donc, ma Léaléala. (p. 17)

Cette réplique ne laisse aucun doute sur sa signification profonde, l'initiation du couple à l'érotisme. Son caractère étonnant est dû d'abord au fait que cette situation, se fondant sur une action physique, est prise en charge (à part la didascalie « *Prenant la salle à témoin* ») uniquement par la parole : une parole, en effet, performative en puissance. Avec son pouvoir de remplacer l'action, cette parole représente donc un parallèle verbal du performatif iconique – le personnage statique remplaçant la parole (panier de petits chiens), étudié dans le sous-chapitre précédent.

Ensuite, l'emploi de cette parole n'en est pas moins insolite : la découverte du corps de Léa est décrite en tant qu'une ouverture (et sans doute une consommation) d'huîtres. Or les connotations de ce contexte d'association, plutôt que de tirer la situation vers le régime clownesque, empêchent l'éclosion d'un pathétique facile, vers lequel la situation risquerait fort de glisser si représentée avec des moyens verbaux habituels, ce qui barrerait toute atmosphère d'authenticité. Ici, une atmosphère étrangement authentique découle de la justesse de l'emploi du contexte d'association (dont « Mais, que fait le citron ? »), ainsi que du « dosage » et de l'emplacement du burlesque confronté au désir exprimé de manière passionnément sérieuse.

---

fleur peut être rouge, une gifle peut laisser des marques ; il s'agit là pourtant d'un sème virtuel, non inhérent au signifié).

3.4.4.1.3 Métaphore paradoxale à valeur compositionnelle

*Pont vers l'éclosion d'un « monde autre »*

La séquence que je propose comme exemple appartient au Tableau 5 et se situe immédiatement après la réapparition de Patrice, à laquelle Léa réussit par seule la force de sa volonté. Les deux personnages montrent une profonde émotion et échangent quelques mots. Suite à quoi arrivent trois enfants. Le dialogue avec l'un d'eux, à identité fluctuante (enfant-amant-protecteur de Léa) est précédé des répliques qui suivent :

PREMIER ENFANT : Monsieur Patrice, qu'apportez-vous dans vos chaussures ?

PATRICE : Des éléphants sous les palmiers.

DEUXIÈME ENFANT : Et ce lion qui nous regarde ?

PATRICE : Ça, petit, c'est la liberté.

TROISIÈME ENFANT : Et l'automobile, est-elle pour nous ?

PATRICE : Elle est incassable et profonde.

PREMIER ENFANT : Nous donnez-vous quelques parfums nouveaux ?

PATRICE : Prenez ces oiseaux. (p. 50)

La difficulté à retrouver dans l'intersection questions / réponses une signification opérationnelle découle entre autre du fait que ces quatre micro-dialogues s'ajoutent à l'action principale tout à fait librement ; l'action principale ne les éclaire donc pas.

Quant aux possibles significations, dans le premier micro-dialogue se propose celle de la négation de limites, au moyen de l'opposition limité / illimité (espace de l'intérieur des chaussures / « éléphants sous les palmiers »). Dans le deuxième, le rapport d'équivalence entre « lion » et « liberté » attribue à la liberté la connotation d'authenticité sauvage, mais aussi de force inégalable ; ce qui correspond à l'interprétation du premier micro-dialogue : absence de limites.

Le troisième dialogue met en scène une « voiture », que Patrice qualifie d'« incassable et profonde ». « Incassable » convient parfaitement au contexte d'une voiture pour enfants ; en revanche « profonde » apparaît comme un intrus, inacceptable ni par le contexte de l'automobile ni par celui de jouets. Or cette signification est tout à fait fonctionnelle au sein du champ de l'illimité, susceptible de représenter l'isotopie des deux micro-dialogues précédents. « Profonde » se rattache à ce champ d'autant plus aisément qu'au sein des deux contextes qui lui sont attribués plus directement, toute recherche d'une signification plausible court-circuite.

La signification de l'illimité voire de liberté est repérable aussi dans le dernier dialogue, en tant que caractéristique qui unit « parfums nouveaux » et « oiseaux ». C'est que le seul point d'intersection de ces termes est le fait de « voltiger dans

l'air», tout en niant l'opposition animé / inanimé, et, ce qui apparaît comme bien plus scandaleux, le signifié essentiel du mot parfum : la senteur.

Le dialogue de Patrice avec les enfants peut donc se lire comme un inspirant manifeste d'une négation de limites (dialogue 1) devenant absence de limites et liberté absolue (les dialogues suivants). De plus, par l'étonnante altérité de la parole, ces répliques préparent le « terrain » à la situation dramatique fort insolite qui va immédiatement suivre : le dialogue de Patrice avec l'enfant à identité fluctuante. En outre, le passage étudié, interprétable comme lourd de symbolisme, met en valeur, dans le dialogue avec l'enfant-amant, la fracture de toute possibilité d'un sens rassurant. Ce qui entraîne un effet d'autant plus agressif et déstabilisateur.

*Monde autre, autoréférentiel, rejeté sur les soucis urgents de Patrice et Léa*

La séquence sur laquelle je me pencherai se place dans l'incipit du Tableau 3, qui commence par un dialogue énigmatique :

PATRICE : Elle tourne. Elle tourne.

LÉA : Qui tourne ?

PATRICE : Non pas la table, bien sûr.

LÉA : La terre tourne.

PATRICE : Tais-toi. Le jour est dans mon œil gauche.

LÉA : Ah, voilà que ça recommence !

PATRICE : Je te dis que le jour est dans mon œil gauche.

LÉA : T'ai-je dit le contraire ?

*Silence.*

LÉA : Et dans ton œil droit, Patrice ?

PATRICE : Il y a une montagne.

LÉA : Peut-on voir ?

PATRICE : Si l'on veut.

*Léa se penche sur l'œil de Patrice et regarde.*

LÉA : Qu'est-ce que c'est ?

PATRICE : C'est une roue.

LÉA : Et derrière ?

PATRICE : Derrière c'est une carrière blanche.

LÉA : Oui, les ouvriers sont à leur aise.

PATRICE : N'est-ce pas ?

LÉA : Qu'est-ce qui brille dans les pierres ?

PATRICE : Les outils. Ils sont beaux, n'est-ce pas ? Ils sont en nickel. Le plus petit ressemble à un ongle rose, et le plus grand à une hache. C'est un homme qui tient la hache.

Le vois-tu, Léa ?

LÉA: Très bien. Il a l'air fatigué.

PATRICE: Il a pourtant à manger et à boire.

LÉA: Il prend un bain. C'est curieux.

PATRICE: Qu'y a-t-il de curieux à cela?

LÉA: Il fond. Il est blanc. Les bêtes le mangent.

PATRICE: Pauvres bêtes.

LÉA: Pauvres bêtes? Ces aspics, ces écailleuses enflammées?

PATRICE: Elles ne t'ont rien fait.

LÉA: Alors, baise-moi les mains. (pp. 30-31)

Les premières répliques mettent en place une importante incertitude d'interprétation: qu'est-ce que ce qui tourne? Lorsque Léa propose comme référent la terre, Patrice, brusquement, même brutalement, la fait se taire. Or cette colère n'empêche pas, et peut même soutenir l'interprétation du sujet comme assez proche de « terre », mais plutôt « une terre à part entière, un univers intégral » (la colère de Patrice peut être appréhendée comme son indignation par rapport au fait que Léa, proche de deviner le référent, n'y soit pas parvenue, ne songeant qu'à sa variante habituelle, « utilitaire », limitée). La possibilité d'interprétation comme « un monde intégral » semble se confirmer par l'énoncé répété « Le jour est dans mon œil gauche ». Lequel suggère la transposition de l'univers dans les yeux de Patrice. Cette transposition se servirait d'analogies aisément repérables: « le jour », interprétable comme « lumière du jour » ou « soleil » serait représenté par le blanc de l'œil, « [c]elle [qui] tourne », par la pupille.

Cette interprétation est tout à fait fonctionnelle également dans les répliques suivantes: dans son œil droit, précise Patrice, il y a une montagne – une partie d'un monde donc.

Le deuxième tiers de la séquence se développe d'abord également sur le principe de ressemblance, qui attribue à des parties de l'œil de Patrice des sens nouveaux: roue, carrière blanche, outils dont on désigne ou suggère des couleurs, très fines. À quoi succède un développement métonymique (« ouvriers ») se transformant en un scénario imaginaire libre, qui n'est plus directement motivé par des rapports d'analogie (« c'est un homme qui tient la hache »; « il fond »; « les bêtes le mangent »).

Ce scénario se termine de manière inattendue sur une réplique de Léa, coléreuse, qui se voit au sein de la situation fictive difficilement explicable (PATRICE: « Pauvres bêtes. » / LÉA: « Pauvres bêtes? Ces aspics, ces écailleuses enflammées? »).

Or la colère de Léa contre « les bêtes » paraît tout à fait compréhensible si on s'essaie à un point d'intersection avec la situation référentielle: dans ce cas, les « aspics » et « écailleuses enflammées » peuvent être interprétés comme des calomniateurs, ou plus généralement comme ceux qui, de quelque manière que ce soit,

nuisent la relation de Léa et de Patrice. Le Tableau 3 ne sera pas sans les évoquer (la colère des voisins et du monde entourant le couple contre cette relation orageuse).

Ainsi, l'énigmatique séquence qui ouvre le tableau présenterait d'abord un « monde autre », autoréférentiel, et qui est par sa liberté parallèle de celle qui caractérise la relation de Patrice et de Léa. Puis, la séquence retourne violemment sur les problèmes de la situation référentielle, en orchestrant de cette manière leur mise en valeur: d'abord les « aspics »; ensuite, la suggestion du caractère destructif de la passion que vivent Léa et Patrice. Immédiatement après (au-delà du passage cité) adviendront les doutes ouverts de Patrice sur la fidélité de sa compagne.

### 3.4.4.2 Autres moyens à signification paradoxale

#### 3.4.4.2.1 Composition

##### *Mise en valeur d'un message essentiel*

Le rôle que remplit une formulation dans la séquence qui suit est somme toute parallèle de celui observé ci-dessus (un monde autoréférentiel brusquement rejeté sur les soucis urgents du couple Patrice / Léa met ces soucis en valeur). Or dans le présent cas, la mise en valeur du message essentiel ne s'effectue par aucun recours aux moyens métaphoriques.

En guise d'exemple, je me pencherai sur la séquence du Tableau 1 placée suite à l'aveu que fait Léa de ses sentiments pour Patrice. Après lequel Patrice insinue son intérêt à savoir ce que cet aveu, en effet, veut dire.

*Elle sort et revient aussitôt avec un panier plein de petits chiens.*

LÉA: Ma mère vous *enchien* ce panier de *voie*.

PATRICE: Merci.

*Il jette chiens et panier dans la salle.*

LÉA: Parce que moi, tu sais, la religion...

*Silence.*

PATRICE, *gesticulant*. – Quel beau soleil ! Quel beau soleil ! (*Silence.*) Que j'en meure sur-le champ ! Oh ! mes amis. (p. 17)

Léa, donc, pour donner à Patrice une réponse, opte non pour la parole directe, mais pour un développement au moyen de l'action: elle apporte un objet qui doit servir d'éclaircissement. Or le « panier de petits chiens », à apparence violemment incompatible avec le contexte, semble d'abord une réponse opaque. Davantage, lié à la réplique de Léa contenant un audacieux jeu de mots (syllepse des premières

syllabes d'«envoyer» et «chien») la curieuse offre peut paraître, plutôt qu'une explication, une raillerie : exiger un aveu ne peut aboutir qu'à son absence. D'où aussi sans doute la réaction de Patrice, qui ne manifeste pas bonheur ou malheur, mais une certaine agressivité (à noter est l'exploitation de la présence du public).

Néanmoins, la curieuse formulation de l'offre met en valeur justement le motif à apparence déplacée. Non seulement il est l'objet du message, mais un objet qui – justement en raison de l'apparence inconvenable du « code » – s'accapare immédiatement une attention accrue. Ce qui correspond à la théorie de M. Riffaterre évoquée déjà en tête du chapitre concernant le personnage et l'action : le non-sens ou l'absurdité servent souvent à souligner des motifs ou des messages essentiels. Paraissant inacceptables, alors qu'une propriété profondément humaine est de tenter de décoder tout message comme contenant un sens, ils font immédiatement concentrer sur eux l'essentiel de l'attention du lecteur.

Afin de parvenir au décodage du curieux motif, Patrice se voit aidé par une remarque de Léa qui renoue avec sa conversation précédente avec Madame Morin : « Parce que moi, tu sais, la religion... », en insinuant que pour Léa, les interdits de la religion ne comptent pas. Suite à quoi, Patrice ne tarde pas à exprimer, au départ de manière paradoxale certes (« Quel beau soleil ! »), un bonheur et une émotion immenses.

### *Ironie ludique*

La première séquence concernée se situe au début du Tableau 1. Il s'agit du dialogue de Léa avec sa mère, dans lequel Léa lui dévoile ses sentiments pour Patrice. Pendant ces moments, Patrice, afin de laisser les deux femmes seules, fait, selon ses dires, « un tour au bord de l'eau » : il s'assied et regarde la salle.

LÉA, *à mi-voix* : Maman ! si tu savais, Patrice m'aime.

PATRICE, *criant* : Attention, vous allez tomber.

MADAME MORIN : Mais c'est bien fait, ma fille.

PATRICE, *même jeu* : C'est vous, le bœuf ?

MADAME MORIN : Et toi, l'aimes-tu ?

LÉA : Comme de juste.

PATRICE, *même jeu* : Mouchez le homard votre père. Fillette !

MADAME MORIN : Il grandira peut-être, ma chérie. Quant à moi, j'ai trop à faire avec mes chiens. Six petits chiens, Léa !

LÉA : Tu m'énerves ! Est-ce ma faute si le père Morin n'a pas voulu que je fasse ma première communion ! Quel dépit !

MADAME MORIN : Il faudra pourtant te décider.

LÉA : Je n'ose pas.

PATRICE : Ah ! Ah ! C'est la chèvre maintenant !

MADAME MORIN: Veux-tu que je parle pour toi?

LÉA: Pas si bête, tu me le prendrais.

MADAME MORIN: Et ça.

*Elle la gifle et sort.*

LÉA, *pleurant*: Patrice ! Patrice ! Patrice ! (p. 15)

On le voit: les répliques de Patrice prennent sens non seulement en tant que remarques ironiques dites aux spectateurs, mais aussi par rapport au dialogue des deux femmes, le dédramatisant et l'ironisant. Ainsi, ces commentaires savent représenter une critique du pathos de Léa lors de l'aveu qu'elle fait à sa mère, d'un contentement sans limites avec lequel réagit Madame Morin, de même que de l'hésitation de Léa, lorsque sa mère lui conseille de se décider.

La deuxième séquence étudiée fait également partie du Tableau 1, en succédant à l'aveu que fait Léa à Patrice de ses sentiments. Apparaissent alors trois amis de Patrice, qui semblent venir le féliciter:

PREMIER AMI: Je suis heureux, tu sais.

*Il lui serre la main.*

PATRICE: Merci bien.

DEUXIÈME AMI: Dommage. Elle était faite pour moi. En bois, Patrice.

PATRICE: Merci beaucoup.

*Il lui serre la main.*

TROISIÈME AMI: Ah ! les enfants des enfants. Garde m'en-un.

PATRICE: Merci, et toi ?

*Sortent les trois amis.* (p. 16)

La situation telle quelle est une situation stéréotypée: lorsqu'on est heureux et qu'un ami l'apprend, il partage notre bonheur et n'hésite pas à le dire. Ici, il s'agit d'une déconstruction de ces comportements et paroles-types.

Ce sont en effet les réactions du deuxième et du troisième ami qui dévient de la situation-type: le deuxième regrette ouvertement que ce soit Patrice qui est devenu l'amoureux de Léa. Le troisième est encore plus audacieux: il ne manifeste pas un regret, mais entreprend une attaque.

Or la réaction de Patrice semble se rapporter non à la situation réelle – jalousie, affront – mais justement à la situation-type, qui exige, suite à des félicitations, des remerciements. Ainsi, Patrice réagit d'une manière qui paraît choquante: il remercie tant le deuxième que le troisième ami. Davantage, l'impression de choc, au cours du dialogue, croît d'une manière considérable. Ceci est dû non seulement à la répétition de la situation jalousie / remerciements, mais aussi aux spécificités de chacune des micro-situations. Dans le dialogue avec le deuxième ami, Patrice ajoute un geste bienveillant: il lui serre la main. Quant à la réponse

au troisième ami, celle-ci n'est pas contradictoire comme la précédente, mais il s'agit d'un non bouclage, d'une réponse tout simplement inacceptable: « Merci, et toi ? » Cette réponse ne se rapporte pas du tout au contexte donné (félicitations), mais, délibérément, à un autre (salutations).

Si donc la première réaction de Patrice représentait une antiphrase, la deuxième est un paradoxe. Les deux sont, par rapport à leurs contextes, déplacées, mais s'avèrent profondément efficaces pour l'énonciateur qui, au lieu de se laisser entraîner par l'attaque de ses interlocuteurs, les met littéralement à distance.<sup>257</sup>

### 3.4.5 Bilan et mystères

L'absurde est dans cette pièce étroitement lié au paradoxe: il concerne tant les *structures narratives* (ruptures thématiques; action paradoxale; personnages, identités et apparences de même ordre; décor condensé; dramaturgie parataxique, éventuellement à coupures aliénantes) que les *structures discursives* (littérarité à signification ouverte; symbolisation involontaire). Son fréquent emploi en fait un thème en soi: celui d'une *réalité alternative, sur laquelle les signes de la réalité référentielle n'ont aucune prise* (« mystère »).

Une importante caractéristique de cet absurde est qu'il se présente, sur le plan verbal aussi bien que sur celui de l'action et du personnage, sous la forme de visions, du « stupéfiant image ». La narration y est un parallèle fidèle de la parole, fait dont témoigne la présence de certains motifs sur les deux plans.

Concernant les *effets* de l'absurde, celui-ci, d'abord, « actualise » le potentiel dramatique des schémas narratifs propres au théâtre, réduits par cette tradition à une sorte de clichés ayant une force perlocutoire restreinte. Ensuite, il présente, par le biais de motifs ou séquences « paradoxales », des *sèmes additionnels qui permettent une interprétation plus précise de la situation* (état psychique d'un personnage, rapports mutuels de deux personnages). Il va jusqu'à présenter la forme, sous laquelle se déroulent certains événements, en tant qu'un *ébranlement du monde encyclopédique*, une mise en cause de ce monde (combat Patrice / Dovic), ou même comme *un monde autre, alternatif*, au-delà du monde encyclopédique (première nuit de Patrice et de Léa, combat lieutenant de dragons / Lloyd George).

Cette description par l'absurde semble en effet plus pertinente que des descriptions réalistes, bien que sa pertinence soit une pertinence « de choc ». La fonction du « monde autre » est en effet « pré-dite » dans la réflexion que le surréa-

---

257 Bien sûr, il serait également possible d'interpréter ces réactions de Patrice différemment – comme découlant de sa distraction. Cette hypothèse semble pourtant peu plausible, car dans les séquences précédentes, le personnage a fait montre d'une forte perspicacité. L'hypothèse de l'attitude ironique de Patrice se confirme surtout à la lumière du micro-dialogue avec le troisième ami, où l'important changement de contexte qu'opère Patrice semble ne pas pouvoir provenir d'une distraction.

lisme a consacrée à la force de l'image: « chaque image à chaque coup vous force à réviser l'Univers » (Aragon). Ou, plus intensivement encore, l'image entraîne « la grande métamorphose de l'homme et de l'Univers » (Carrouges).

Enfin, l'absurde produit une importante déstabilisation d'attentes et entraîne une *ouverture absolue de la fiction et de la représentation*, en provoquant une *incertitude d'interprétation*.



---

# 4 DU « LIEN CAUSAL » AUX « VASTES PORTIQUES ». EN GUISE DE CONCLUSION

Le « lien causal » est l'enjeu d'un des morceaux faisant partie du *Petit théâtre* de R. Daumal et R. Gilbert-Lecomte : le personnage de ce sketch se déclare prêt à accepter la force du « lien causal » seulement à condition de pouvoir « se pendre au moyen d'icelui » ; il se livre à l'expérience et réussit. Pour les « vastes portiques », voir la citation p. 257.

---



## 4.1 Du lien causal : l'absurde au théâtre versus le « théâtre de l'absurde »

Le présent ouvrage s'est proposé d'interroger l'absurde en tant que catégorie esthétique, de théâtre, et ce en étudiant trois textes à forme dramatique, *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, *S'il vous plaît* et *Les Mystères de l'amour*, qui appartiennent aux années 1916 – 1923, époque où, dans un climat d'une profonde crise de sens, naît d'abord Dada, puis cristallise le futur surréalisme.

Une importante circonstance de départ de cet essai était la polémique concernant la pertinence de la conception du « théâtre de l'absurde » avancée par Martin Esslin, élaborée pour caractériser les avant-gardes surtout des années 1950. Cette polémique a mené chez une bonne part de la critique dramatique, on le sait, à la méfiance par rapport à la validité de la catégorie de l'absurde au théâtre tout court.

Ainsi, la méthode que j'ai adoptée dans cet essai afin de tenter de définir l'absurde au théâtre était de ne pas procéder en reprenant la conception de M. Esslin. J'ai projeté en revanche de confronter les résultats de ma propre recherche à la conception esslinienne une fois mes travaux amenés à leur terme, objectif auquel il convient à présent de satisfaire.

### 4.1.1 L'absurde au théâtre selon cet essai

Rappelons brièvement la définition de l'absurde à laquelle cet essai est parvenu : quel que soit le domaine où l'absurde intervient, celui-ci équivaut à une rupture de la causalité, à une cassure isotopique : en d'autres termes, à la transgression d'une norme, sachant mettre en route la connotation d'une inconvenance jusqu'à spectaculairement violente – d'une « vérité à scandale ».

L'absurde au théâtre peut être de deux types essentiels : d'une part, l'absurde indirect, parallèle de la philosophie des valeurs, consistant dans la réflexion sur un principe scandaleusement inconvenant. D'autre part, l'absurde direct, plus spécifiquement théâtral, qui se passe de « dissenter », et se voit, au contraire, exprimé ; d'où « l'impression d'absence de tout lien logique avec le reste du texte et de la scène » (P. Pavis).<sup>258</sup> Puisqu'entraînant une fracture de sens, cet absurde peut se placer à tous les niveaux qui en sont porteurs : fable, personnage, espace-temps, parole, composition. C'est ce deuxième type de l'absurde, mettant en œuvre les moyens du théâtre à proprement parler, que je me suis proposé d'examiner dans cet essai. Brièvement d'abord, dans la partie finale de la première section : en interrogeant cet absurde dans l'histoire du théâtre français, postclassique surtout

---

258 Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 1.

(dans la pensée théorique ainsi que dans la production dramatique). Puis, l'étape substantielle de cet examen concernait la partie principale de l'ouvrage, c'est-à-dire les trois études consacrées au théâtre Dada et pré-surréaliste français.

Dans l'histoire du théâtre français, m'ont apparu comme les représentants essentiels de l'absurde direct les esthétiques et les auteurs qui suivent. Dans la production préclassique, l'esthétique du carnaval, liée à la figure d'un fou, ou plus généralement à l'idée de la folie, faisant en sorte que les personnages ou les preneurs de parole semblent ne pas être à même de comprendre les faits et les rapports les plus élémentaires. Pour ce qui est de l'époque postclassique, son absurde, d'abord, est de nature comique, représenté par le grotesque romantique et le « comique absolu » baudelairien. Or ce comique sait ouvrir sur une tonalité encore autre. Tel est surtout le cas du comique absolu, se caractérisant, hormis l'absurde, par l'union de ce qui est « terrible et irrésistible » : irrésistiblement plaisant et en même temps cassant avec violence toute bienséance, esthétique ainsi que morale.

La seule tonalité sérieuse, « tragique », se voit proposée à l'absurde par le symbolisme. Maeterlinck notamment s'y engage, en considérant comme à proprement parler tragique le quotidien « après qu'ils furent heureux », où rien ne vient ; et en mettant en place un personnage dont le pouvoir d'agir et de communiquer, et de révéler de la sorte ses sensations et états intérieurs, est fortement restreint : restreint à la prononciation de banalités souvent se répétant ou au silence, aux constats que le protagoniste ne parvient pas à exprimer ce qu'il désire, ou encore aux remarques quant à l'espace référentiel.

Jarry, de son côté, prolonge le comique absolu entre autres en « actualisant » son objet, en créant un fantoche comique combiné au « Double ignoble » de l'humanité. Parallèlement, pour le costume et la scène (et le nombre de personnages sur scène), cet auteur propose une efficace stratégie de « litote », à la limite de l'absurde ou s'en servant directement (masque, personnages collectifs). Quant à Apollinaire, celui-ci, attentif aux esthétiques contemporaines dont le futurisme, mais auteur indépendant surtout, enchaîne sur la veine carnavalesque en considérant le spectacle comme une fête collective, à laquelle tous les moyens sont conviés. Ainsi, il se sert d'éléments introduits par Jarry (acteur collectif), propose une composition basée sur l'hétérogénéité voire l'incohérence (mélange de différents composants « sans lien apparent ») et n'hésite pas à unir l'absurde au merveilleux, par exemple dans le jeu scénique qui accompagne la transformation de Thérèse en homme ou dans les spectaculaires mises au monde des enfants par son mari.

L'intérêt aux principales formes de l'absurde dans le théâtre français postclassique m'a en outre permis de proposer le concept d'une *mimésis alternative* : d'une part la *mimésis relâchée*, consistant dans le fait que la visibilité des rapports de ressemblance se voit considérablement affaiblie (exemple : les gestes à réputation de

tares féminines avec lesquels Thérèse, dans *Les Mamelles*, clôt sa tirade affirmant qu'elle est féministe: « [...] caquetage, après quoi elle imite le bruit du chemin de fer »); d'autre part, la mimésis *paradoxe*, qui consiste dans le fait d'afficher des situations à apparence de « l'absence de tout lien logique » – tout en proposant, néanmoins, des significations absolument opérationnelles au niveau de la structure profonde (exemple: l'acteur collectif proposé par Jarry). J'ai ensuite appliqué ce concept à l'examen de mon corpus, et l'ai exploité en outre en distinguant une métaphore relâchée et paradoxale, ou l'action paradoxale.

Dans cet examen, la définition de l'absurde comme d'une rupture de la causalité m'a permis d'analyser en tant que disposant d'un traitement absurde, les catégories de la composition / fable, de la parole et du personnage.

Il est quasiment une banalité d'ajouter que les textes examinés par le présent essai attestent des parallèles avec la tradition de l'absurde plus et moins ancienne, au bout de laquelle ils se placent.

Concrètement, dans *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* d'abord, se manifeste, à l'instar de Dada tout court, la leçon futuriste, tant sous la forme des mots en liberté que sous celle de l'invective du spectateur; hormis cela, y sont présentes des couches de l'absurde bien plus anciennes: cet énorme bestiaire, affichant une parole débarrassée de la contrainte de signifier, rappelle les pratiques du carnaval. À quoi n'est pas sans concourir la présence des personnages de clowns, renvoyant, de manière plus générale, à la tradition du personnage du fou.

Puis, quant aux *Mystères de l'amour*, l'univers matériel peut être, en une certaine mesure, rapproché des pièces de Maeterlinck s'engageant à rendre compte des états intérieurs des personnages au moyen de leur interaction avec l'espace, ce qui est pour *Les Mystères* une des caractéristiques essentielles. L'interaction personnage / espace sait signifier chez Vitrac, on s'en souvient, par exemple l'angoisse ou un énorme vide intérieur. En même temps, *Les Mystères* paraissent prolonger sur le plan pratique la réflexion de Maeterlinck imaginant l'action scénique déployée par l'espace seul. À ce titre, c'est l'exemple de la séquence purement scénique du Tableau I qui peut être rappelé, où le jeu de l'espace orchestre d'une manière perlocutoirement puissante la signification d'une nuit d'amour.

L'absurde des *Mystères* se caractérise en outre par une importance décisive de la visualité, ce qui rapproche Vitrac d'Apollinaire, comme l'a observé H. Béhar.<sup>259</sup> C'est également dans le fait d'intégrer dans la pièce le merveilleux que Vitrac n'est pas sans rappeler Apollinaire. Et enfin, il ne faut pas oublier, chez Vitrac non plus, la ponctuelle présence du principe clownesque: par exemple dans l'exposition, lorsque les deux personnages principaux découvrent leurs sentiments réciproques, ce qui les rend tantôt hésitants, tantôt trop sûrs, en tout cas à tel point

---

259 Béhar, Henri, *Le Théâtre dada et surréaliste*, op. cit., p. 304.

maladroits ou peu attentifs que, l'espace de quelques instants, ils apparaissent comme des clowns.

Or ces différents moyens connus de la tradition de l'absurde sont, dans leurs formes concrètes, profondément imprégnés des traits propres de Dada et du pré-surréalisme. Rappelons que l'absurde de ces deux esthétiques, de manière générale, découle d'une volonté radicale de mettre fin, souvent brutalement, aux schémas traditionnels, jugés scandaleusement périmés (et se révélant perlocutoirement inintéressants), objectif qui marque les structures narratives ainsi que discursives : déception d'attentes systématique et aiguë, « destruction de la langue », exploration des valeurs jugées à même d'apporter l'authenticité (liberté, amour fou...), texte automatique. Vu ces spécificités, deux questions s'imposent. Ces traits – dont d'une part la déception comme principe organisateur, de l'autre, l'indifférence sinon le mépris quant à l'utilité pratique de la parole, au principe de coopération – peuvent-ils permettre l'existence d'un dialogue viable au théâtre, suffisamment décodable et dramatiquement porteur, mettant en place une fable ? Et l'existence de la scénicité ?

Le présent essai a apporté à ces questions des réponses affirmatives – malgré que les catégories étudiées sachent entraîner d'emblée une apparence de négation pouvant être aiguë.

#### 4.1.1.1 Les textes étudiés

##### 4.1.1.1.1 Structures discursives : dramatisme, signification, dialogue

Les trois textes – nécessitant certes un effort d'interprétation renforcé, plus ou moins intense – mettent en place des significations acceptables bien davantage que l'on ne serait tenté de l'affirmer *a priori*. En effet, les parties à « destruction de la langue » ou « automatiques » ne couvrent jamais l'intégralité des textes ni ne sont tout à fait pures. D'où un climat mixte, faisant coexister des entraves à la signification tout court ou à une signification acceptable, des éléments difficilement décodables, ceux qui le sont aisément et de nombreuses formes intermédiaires. Ce qui a des conséquences substantielles sur le dramatisme et la signification. Car on le sait : une cassure isotopique ou une inacceptabilité de surface n'empêchent pas que le passage concerné dispose d'une signification *paradoxe*, acceptable au niveau de la structure profonde, avec des effets variés. Or la lecture des moyens à « destruction de la langue » et « automatiques » se révèle bien plus aisée si ceux-ci alternent avec des éléments à des difficultés de décodage moindres – telles des « places de sûreté », qui en même temps savent contribuer au décodage des structures difficiles. Ainsi, le climat mixte donne du pouvoir au dialogue : une efficacité dramatique et sémantique élevée, exploitant les spécificités thématiques et compositionnelles.

*La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*

Les court-circuits de signification apportent à ce texte une richesse d'effets, explorant intensivement les possibilités du mot et de la chaîne verbale. Ces effets, souvent se combinant, s'adressent tant à l'intellect (énigme, faillite des valeurs considérées comme garantes de la civilisation contemporaine, faillite de la certitude même de se retrouver dans un terrain connu) qu'à l'intuition (plaisir entraîné par la suggestivité du rythme et de la mélodie, contrebalançant les effets sémantiques ou les diluant tout à fait). En outre, la distribution des attaques de motivation met en valeur la fable du désir de pureté devenant une immense chute apocalyptique, qu'il est possible de distinguer dans le texte : lorsque le désir de pureté se confronte aux rudes constats et sensations d'« amertume » autour d'une pluralité de sujets, se présentent les attaques de motivation découlant des matériaux le plus violemment hétérogènes. Quand ce désir devient une chute apocalyptique, le matériau est homogène ; ce qui attire d'autant plus l'attention sur la fable ; qui se voit investie d'attaques de motivation peu nombreuses, mais les plus déstabilisatrices du texte.

En outre, la majorité de la parole de *La Première aventure* peut être interprétée comme s'engageant dans des formes de dialogue tout à fait susceptibles d'être exploitées par la performance. Davantage, ces dialogues, aux moments compositionnellement les plus sensibles – l'incipit et la clôture – disposent de régimes qui sont avec efficacité transposables scéniquement. Le texte, en effet, possède une exposition commençant par une suggestive adresse à l'interlocuteur, doté du trait de candeur et de la volonté de percer quasiment au prix de sa vie un chemin dangereux, d'initiation. L'exposition en tant que telle est entièrement lisible comme un dialogue à bouclage (5 répliques), faisant échanger plusieurs personnages – dont un intervient plusieurs fois, ce qui renforce l'impression d'une communication véritable. Le manifeste est bâti comme une ingénieuse communication implicite, et dans la clôture, se trouve à nouveau une suggestive adresse à l'interlocuteur, appelé pour sauver : il s'agit d'un être pur, mais à raideur abattante.

*S'il vous plaît*

Le dialogue « automatique » investit dans ce texte, on le sait, deux fables (actes I et III), distinctes quant à la longueur des parties à court-circuits du principe de coopération, à la proportion des éléments automatiques, mais aussi quant au dramatisme du contenu. Ainsi, la fable de l'acte I est dans l'essentiel dramatique ; les deux dialogues « automatiques » s'engagent dans l'exposition et dans le premier développement du nœud : un tête-à-tête amoureux où, suite à un aveu initial et sa mise en cause, alternent la volonté d'un sentiment authentique et les réactions visant souvent à déstabiliser ou à blesser l'interlocuteur – c'est une lutte verbale,

en effet, qui progressivement culmine. En revanche, la partie de l'acte III couverte par le dialogue « automatique » représente la naissance et le développement d'une relation sentimentale.

Dans les deux fables, les moyens « automatiques » s'engagent avec bravoure à développer les situations en place; et ce jusqu'à produire un impact revitalisant sur les schémas employés: du point de vue de la composition, de la thématique sinon du genre (vu que les genres concernés, drame bourgeois et romance, sont souvent jugés périmés ou dramatiquement inintéressants).

Dans l'acte I, l'atmosphère d'émotion alternant avec une tension qui augmente se voit efficacement saisie et développée par la présence conjointe de différents moyens, dont d'intenses ruptures thématiques, le bouclage et la métaphore relâchés (les éléments à proprement parler automatiques sont ici tout à fait minoritaires). Ces moyens autres disposent aussi d'une allure automatique, insolite, et savent donc être fonctionnels dans les répliques traduisant une émotion authentique, ou au contraire, feinte. En outre, puisque plus aisément décodables que les moyens automatiques, ils s'engagent plus directement dans le développement de la situation. Dans ce rôle, leur caractère énigmatique sait entraîner une déstabilisation interprétative momentanée. Et ce parfois en soufflant à l'interlocuteur – ainsi qu'à tout récepteur – une interprétation erronée des intentions de l'autre: par exemple en faisant se confondre l'objectif de blesser et un aveu sentimental (*ruptures-attaques*). Quant aux rares développements automatiques, ceux-ci s'engagent également tant du côté de l'émotion que de celui de la lutte verbale (*esquives-attaques*), en représentant sur ces deux plans les sommets de l'insolite, avec les effets d'énigme les plus intenses.

La spécificité du long « dialogue automatique » de l'acte III découle, hormis la thématique du développement d'un sentiment réciproque, de l'attitude des deux personnages par rapport à ce sujet: les préoccupations et désirs des deux interlocuteurs sont profondément identiques. Ce qui les amène à produire un dialogue dont les formulations, vu surtout le bouclage et globalement la motivation automatique, sont souvent incompatibles, et où ils apparaissent comme sourds quant au contenu concret des répliques de l'autre. Cependant, malgré cela, ces personnages ne cessent de développer, au niveau de la structure profonde, un même sujet. Davantage: ce développement consiste dans plusieurs mouvements, chacun bâti autour d'une ou plusieurs significations essentielles – dont amour, liberté; moi / vous / nous; fruit; fin; chemin de passage. L'ensemble de ces significations, dans l'ordre dans lequel elles apparaissent, crée une sorte de fable: le développement, imaginé certes, d'une relation d'amour. Cette fable se caractérise comme on le voit par une efficacité compositionnelle, mais aussi perlocutoire et dramatique: en mettant en place une chaîne d'images à tel point décrochées de l'univers « utilitaire » qu'elles paraissent constituer un univers à part entière, tout à fait libre des lois du monde habituel. L'intensité perlocutoire des images découle

en une mesure importante tant de leur altérité intrigante que de leur caractère visuel et non rarement dynamique, dont :

MAXIME: Le royaume des cieux est peuplé d'assassins. Il y a plus haut une escarpolette qui vous attend. Ne levez pas la tête encore.

GILDA: Le photographe dit: Ne bougeons plus.

*Les Mystères de l'amour*

Cette pièce ne contient que deux courts dialogues qualifiables de semi-automatiques (à deux personnages, dont l'un réagit aux questions de l'interlocuteur avec des développements automatiques). En revanche, est abondante, à travers le texte de la pièce, la métaphore paradoxale, puis la métaphore relâchée (et nombre d'autres jeux avec les libertés se cachant au sein d'une langue, comme le paradoxe ludique).

Les deux courts dialogues automatisants – l'un décrivant l'intérieur de l'œil de Patrice, l'autre qualifiant des objets ou situations quotidiennes – mettent en place un monde intégral se caractérisant par une liberté illimitée, sur laquelle les lois du monde habituel n'ont aucune prise, et donc par l'atmosphère d'une intense altérité. Dans les deux cas, cet univers finit par entraîner un lourd contraste avec la situation sur laquelle le dialogue se voit rejeté: la relation problématique du couple, marquée par le soupçon concernant la fidélité de Léa. Ces courts dialogues ont donc un impact dramatique important, d'autant plus qu'ils se placent à des endroits compositionnellement sensibles. D'une part au début du Tableau 3, c'est-à-dire à la moitié de la pièce, suite à une partie où la souffrance de Léa au spectacle de la destruction de Patrice semblait l'attacher profondément et définitivement à lui. D'autre part, dans le dernier tableau, peu avant le dénouement, lequel, au lieu d'amener le couple à une évidence quelconque, jette à Patrice brutalement à la figure ses propres doutes.

De son côté, la métaphore paradoxale et relâchée des *Mystères*, bien que permettant un décodage plus aisé, n'en perd pas, en raison de l'étape de l'incertitude d'interprétation avec laquelle son décodage commence, son caractère de coup à la certitude de l'interlocuteur (et du récepteur). De cette manière, à laquelle s'ajoute la vitesse de la métaphore – image ponctuelle qui à peine esquissée, disparaît – elle est souvent employée afin de produire une ironie efficace sinon jusqu'à brutale. À preuve, l'incipit de la pièce, où Patrice évoque le fait de donner des fleurs lesquelles, lorsqu'immédiatement ensuite il passe à l'acte, deviennent des gifles.

On voit donc que similairement à la parole « automatique » de *S'il vous plaît*, l'efficacité de celle des *Mystères* se fonde sur son caractère visuel. Davantage: la visualité est ici mise en valeur avec encore plus d'intensité. Ce qui permet l'interchangeabilité du plan de la parole et de l'action. Les deux plans savent donc se

4 Du « lien causal » aux « vastes portiques ». En guise de conclusion

remplacer, et ce même d'une manière qui semble illimitée, car y compris dans des situations qui paraissent être strictement réservées à un de ces plans et non à son corollaire. Ainsi, une action par excellence physique peut être exprimée uniquement par la parole, comme on l'a vu dans le Tableau 1, où la découverte de l'érotisme et de la sexualité est présentée (sans des didascalies se rapportant à un événement physique) en tant qu'une ouverture et sans doute une consommation d'huîtres.

#### 4.1.1.1.2 Structures narratives : déception d'attentes, scénicité et voies nouvelles de narration

Dans les trois textes, la déception d'attentes engage systématiquement les principales catégories narratives, dont la fable, le personnage et la composition. Lorsque la déception d'attentes représente le principe narratif essentiel, elle régit également les spécificités de la scénicité – c'est le cas des fables basées sur l'action de *S'il vous plaît* (actes II et IV). Tandis que la particularité la plus importante concernant la scénicité des *Mystères de l'amour*, au-delà de la déception d'attentes, est une voie de narration nouvelle; celle du « stupéfiant image » scénique, parallèle de la métaphore et du symbolisme paradoxaux que la pièce met en œuvre au niveau de la parole. Pour ce qui est, enfin, des morceaux à scénicité problématique, *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* et les actes I et III de *S'il vous plaît*, le potentiel scénique y est à mesurer avec soin à partir des indices concernant les « pouvoirs matériels » des personnages et de la parole.

#### *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*

La déception d'attentes sur le plan narratif est étroitement liée à son pendant discursif: la rude déception du principe de coopération entraîne l'impression de l'inexistence d'un dialogue ainsi que d'une fable. Parallèlement, elle semble faire chuter la possibilité que le texte serve de point de départ pour une représentation scénique. À quoi contribuent plusieurs caractéristiques des personnages: ils ne sont dotés d'aucune didascalie, et hormis de rares occurrences ponctuelles, ne font pas mention d'un autre personnage preneur de parole ni ne paraissent s'adresser à leurs homologues.

Cependant, la négativité est moins totale qu'il ne paraît. Malgré les éléments à (apparence de) rupture du principe de relation et du principe de modalité, le texte est interprétable comme disposant d'une fable devenant le manifeste qu'on sait, ainsi que du dialogue, propriétés tout à fait en mesure d'être exploitées par le régime de la performance.

C'est aussi le niveau du personnage qui s'installe bien moins dans la négativité narrative, en proposant un potentiel scénique intéressant. Les personnages

sont en effet interprétables comme appartenant à un cirque allégorique, auquel chacun d'entre eux contribue avec des sèmes découlant de son nom, pour la plupart non seulement expressifs, mais aussi aisément visualisables et singularisant le protagoniste. En interaction avec le symbolisme de ces noms et le contenu des répliques, la distribution de la prise des voix renforce le potentiel scénique des différents rôles; tout ayant un impact dramatique. Ajoutons que le potentiel dramatique des personnages se manifeste aussi dans le fait que l'identité de ceux qui s'engagent le plus dans la prise de parole et dans les situations théâtralement les plus visibles (comme les bouclages) – une identité de clowns – confirme voire permet de rendre plus apparente la fable qu'il est possible de distinguer dans le texte: le désir de pureté qui cependant se réalise en tant qu'une chute grotesque.

Cependant, la position des personnages se voit radicalement réduite dans les mises en scène de Tzara, mettant en place, sans aucun doute pour déstabiliser encore davantage, la déception d'attentes sous la forme de la monotonie (et non du dynamisme ou de la différenciation).

Reste, en tout cas, le niveau auditif, au pouvoir irrésistiblement dépaysant, dû à l'immense collage prosodique qui est un des traits essentiels et les plus immédiatement perceptibles de *La Première aventure*: rythme et sonorités habituels du français tout comme – et surtout – ceux qui ont l'apparence « exotique », d'une matérialité rudimentaire, sensuelle, entraînante, se servent efficacement des spécificités compositionnelles du texte et du contenu des passages concrets. Ajoutons, enfin, qu'à l'efficacité du plan auditif, mais aussi de la fable, du manifeste et du régime du dialogue, contribue en une mesure essentielle une intense spectacularité intérieure dont le texte dispose: des scénarios et images à caractère fortement visuel, s'accaparant inmanquablement l'attention par leur caractère dynamique tout comme par leur absurdité de surface, souvent d'ordre de conflit, de chute ou de dégradation, et mettant en scène nombre de personnages, profondément insolites. Ceux-ci, par les actions dans lesquels ils se retrouvent, prennent de fait le relais des preneurs de parole, réduits à la passivité.

### *S'il vous plaît*

La déception d'attentes, d'une part, caractérise la macro-composition (le texte contient quatre fables sans lien apparent); de l'autre, elle se présente dans les différentes fables au niveau de l'action et du personnage. Ainsi, il peut s'agir d'une caractéristique essentielle, comme c'est le cas de l'acte II et du personnage « immoraliste » de Létoile, dont le comportement se situe systématiquement à contrepied de toute attente. Ou bien ce trait apparaît de manière ponctuelle, néanmoins en investissant, et ce jusque dans les structures minimales, des moments compositionnellement décisifs et en bâtissant le dénouement de tous les actes. À preuve, à la fin de l'acte I, l'assassinat de Valentine et le comportement indifférent de

Paul qui succède, ou, dans la première partie de l'acte III, le brusque tournant de la situation entraînant l'événement principal (à la tentative de Maxime d'attirer l'intérêt de Gilda, paraissant ne pas pouvoir aboutir, se superpose un soudain investissement intense de la part de l'objet de son attention).

Concernant l'intérêt scénique, dans toutes les parties à action, celui-ci est tout à fait évident, et se caractérise par un important souci du contexte matériel de la situation, jusqu'au grand détail. Pratiquement n'importe laquelle des parties concernées, plus ou moins étendue, peut être évoquée en tant qu'exemple : à la fin de l'acte I, la tentative, par Valentine, d'engager une situation érotique, puis les didascalies décrivant sa mort et la réaction de Paul ; ou dans l'acte II, le « jeu de masques » entrepris par Létoile qui, immédiatement avant la réception de chaque nouveau « client », change soigneusement d'identité de surface (jeu pouvant s'étendre jusqu'à l'espace de son bureau).

Pour ce qui est de la scénicité des parties où la parole a l'apparence automatique, dans les actes I et III, celles-ci ne sont pas non plus dépourvues de cette dimension. Ainsi, l'acte I contient d'une part des didascalies dont l'intérêt scénique est évident ; de l'autre, des énoncés littéraux, renvoyant souvent au contexte matériel de la situation et concernant l'interlocuteur. Ceux-ci sont donc scéniquement transposables, et leur intérêt, vu que la majorité de ces énoncés se préoccupe de l'interlocuteur, se double d'une dimension dramatique. Les deux moyens d'ailleurs souvent permettent de décoder les parties automatiques (tout court, ou bien, dans le cas de plusieurs possibilités d'interprétation, de décider de celle qui est la plus opérationnelle). Ils ont donc une importance essentielle pour l'entendement de la situation en tant que telle, ce qui met en valeur leur « visibilité ».

Par rapport à cette stratégie, l'acte III diffère en deux points. D'abord, le dialogue à apparence automatique est considérablement plus long (il occupe quasiment la totalité de l'acte ; seulement une courte exposition et le dénouement n'y appartiennent pas) et les moyens automatiques sont plus nombreux ; l'impression du décrochage du monde « utilitaire » et la difficulté de décodage sont donc de loin plus élevées. Ensuite, les didascalies manquent tout à fait. Sont néanmoins présents des énoncés « automatiques » renvoyant au contexte matériel de la situation (espace du café où la fable se déroule, espace parisien...), et des énoncés, « automatiques » ou non, concernant l'interlocuteur. À nouveau, l'effet de ces énoncés est d'ancrer « l'action » dans la situation référentielle. Littéraux ou automatiquement déchaînés, ils confirment que malgré toute altérité, c'est de cette situation – et surtout des deux personnages présents – qu'il s'agit.

Ainsi, le nombre d'éléments directement transposables sur scène est dans l'acte III fort réduit. En même temps, l'importance de cette possibilité de transposition semble différer par rapport à l'acte observé précédemment. Si dans l'acte I, une présence assez fréquente d'éléments directement transposables sur scène était essentielle, afin de proposer, en dehors du décodage des significations « auto-

matiques », également des indices menant au développement de la dimension théâtrale de l'acte, dans le présent acte il paraît que l'objectif n'est pas de parvenir à une action richement accompagnée d'événements scéniques. Qu'en effet, dans le cas des énoncés « automatiques » cela serait probablement même gênant. Car ceux-ci, déjà, notamment vu leur altérité intrigante due à l'union de leur apparence absurde avec leur nature visuelle et leur fréquent dynamisme, développent une théâtralité à part entière : imaginaire, celle du « théâtre de notre esprit », pour reprendre une expression d'Artaud dont cet essai s'est déjà servi.

Il paraît en somme qu'une théâtralité tout à fait acceptable et porteuse est celle que produisent virtuellement les chaînes des images « automatiques », entrecoupées par un nombre restreint de manifestations matérielles auxquelles invitent le peu de répliques portant directement sur la situation référentielle et sur l'interlocuteur. Ajoutons que certains éléments des chaînes « automatiques » peuvent sans doute également être exploités scéniquement et se voir représentés par des objets ou autres moyens du contexte situationnel, telles des métaphores relâchées.

### *Les Mystères de l'amour*

À l'instar de *S'il vous plaît*, la déception d'attentes possède dans le cas de cette pièce un rôle essentiel au niveau de la composition, qu'il s'agisse de la macrostructure ou de structures inférieures. Ainsi, les cinq tableaux, bien que mettant en scène les mêmes personnages principaux, disposent de contenus indépendants, à ruptures thématiques, sans aucun lien explicite et parfois contradictoires, à tel point qu'ils mettent en cause l'existence même d'une fable unique, progressivement se développant. Quant aux structures inférieures, toujours parallèlement à *S'il vous plaît*, la déception d'attentes orchestre les dénouements de tous les tableaux, de la fable elle-même et œuvre également à l'intérieur de chaque tableau.

L'incompatibilité des contenus des différents tableaux est la plus apparente surtout à leur charnière. Ainsi, par exemple, dans le Tableau 2, Patrice se voit anéanti par son rival Lloyd George, qui semble ainsi définitivement s'assurer sinon les sentiments profonds de Léa (complice, bien que non indifférente, de l'assassinat de Patrice), en tout cas sa compagnie. Au début du Tableau 3 néanmoins, Patrice apparaît dans un tête-à-tête avec Léa, sain et sauf ; un mal quelconque qu'il aurait subi précédemment n'est guère évoqué. Pour ce qui est des dénouements, la déception d'attentes la plus criante concerne le dernier tableau, où la véritable fin de la pièce advient lors de la rencontre que Patrice et Léa font du curieux enfant, se présentant en même temps comme amant et protecteur de Léa : au lieu que la fable parvienne à une évidence quelconque concernant la valeur du couple Patrice / Léa, elle se termine sur le Doute (ou Mystère).

Forcément, la déception d'attentes se manifeste aussi dans la catégorie du personnage, en ayant un impact substantiel notamment sur le parallélisme des

identités paradoxales. Ainsi, d'une part, les identités qui apparaissent à travers plusieurs tableaux en disposant de sèmes d'animalité et / ou de possession voire volonté d'un objet allongé et dur (chiens, boucher cherchant os et hommes en habit épluchant des légumes) sont toutes interprétables comme suggérant le désir de la sexualité, le parallélisme rendant le décodage de ces sèmes et identités plus aisé. D'autre part, dans l'un des derniers tableaux (IV) se présente une identité transformée, Mussolini (rôle joué par Patrice), qui, spontanément, se voit immédiatement interprétée en tant qu'une variante fidèle d'une autre identité apparue précédemment (II), Lloyd George (rôle joué par Dovic), et donc comme disposant des mêmes qualités et pouvoirs : position de force et « actualité » du pouvoir sur Léa. Or Mussolini déçoit lourdement l'attente d'un tel parallélisme. Au lieu de s'assurer du moins l'obéissance de Léa, ce personnage parvient au contraire : dans la plupart des situations, Léa ne lui consacre même pas son attention ; à la fin de l'acte, elle s'en va et Mussolini reste seul, la tête dans les mains.

Quant à la scénicité, la principale particularité des *Mystères*, on le sait, consiste dans le « stupéfiant image » scénique. C'est-à-dire, dans des « corps » insolites, produisant une première impression d'une violente absence de justification, mais se révélant étonnamment justes au niveau des structures profondes, tels les personnages, identités et apparences paradoxaux. En outre, l'interchangeabilité du plan action / parole, permet à la métaphore-corps de remplacer la parole y compris dans des situations paraissant réservées strictement à celle-ci ; dont le performatif iconique, faisant en sorte que la seule apparition d'un panier contenant des chiots a pour Patrice et Léa la valeur d'autorisation des rapports de chair. Ce procédé se sert aussi du merveilleux et de fréquentes expérimentations avec l'espace : jeu de l'espace seul, interactions personnage / espace, scène à mansions. Le résultat est une intense force perlocutoire que les schémas de narration traditionnels ne sauraient rendre, et l'impression d'un monde autre, où littéralement tout peut survenir.

La métaphore paradoxale scénique, on l'a vu, investit intensivement le plan du personnage. D'abord, avec les identités paradoxales, dont les changements d'identité (fluctuations et transformations), et une radicale transformation d'apparence, moyens suggérant la dramatisation des rapports entre les personnages ou de leurs états intérieurs. Ces personnages représentent souvent le point de départ de l'action paradoxale (dont le combat Lloyd George / Patrice dans le costume du lieutenant de dragons, l'assassinat de ce dernier par Lloyd George ou encore la présence des chiens amenant Léa à demander des os et Mussolini à chasser ces chiens avec violence).

Ensuite, la métaphore paradoxale peut consister dans l'interaction personnage / espace, parvenant à visualiser avec une précision étonnante des états intérieurs des personnages ou leurs sentiments, souvent nuancés : cœur serré, énorme vide intérieur, souvenir angoissant. Ces sentiments et états peuvent être contradictoires par rapport au comportement de surface, celui-ci manifestant

souvent l'indifférence, la moquerie ou une cruauté sadique. À preuve, dans le Tableau 2, immédiatement avant le combat fatal entre Patrice et Lloyd George, le comportement de Léa qui montre envers Patrice une indifférence froide faisant comprendre qu'elle est complice de Lloyd George ; mais puis, la même Léa se lance dans la guérite placée au milieu de la scène et pousse des cris déchirants. Il convient aussi de retenir le caractère dynamique, d'action, de ce jeu avec l'espace : celui-ci ne consiste pas dans le fait de se retrouver dans un certain espace, mais dans un emploi dynamique de celui-ci (mouvement brusque, traversée, etc.).

C'est aussi l'action paradoxale qui profite de l'interaction personnage / espace. Ainsi, par exemple, le combat entre Patrice et Lloyd George se déroule de telle sorte que les deux personnages, debout, se regardent fixement pendant quelques instants. Puis, Patrice se glisse dans le lit se trouvant dans la chambre, où gît déjà son enfant morte, sciée au niveau des épaules. À ce titre, il convient de remarquer que l'action paradoxale produit des images ouvertes à tel point qu'il est parfois difficile de d'opter de manière univoque pour la signification la plus acceptable. Ainsi, la séquence évoquée veut-elle dire que Patrice a été assassiné ? Et lorsque, dans le Tableau 4, Léa ensemble avec son enfant se mettent brusquement à courir en cercle, s'agirait-il d'une action signifiant le fait même de vivre, avec les agitations et les tourbillons que ceci représente ?

#### 4.1.1.1.3 Entre le « théâtre de notre esprit » et le théâtre

En somme, les trois textes observés soit lancent des ponts pour une transformation des catégories dramatiques, soit revitalisent eux-mêmes les schémas discursifs et narratifs habituels à efficacité perlocutoire restreinte. Ils sont porteurs théâtralement ou, en vue d'une performance, à quoi ils ne se servent pas rarement d'une intense et insolite théâtralité intérieure – celle des scénarios mis en œuvre par les structures discursives.

*La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* écrase le régime de la parole et du dialogue traditionnels, ainsi que la fable, le personnage et globalement les indices de surface pouvant mener à une représentation viable. D'où une forte déception d'attentes, suggérant souvent le plaisir d'une violente destruction, ou encore d'une sensualité « première », rejetant toute préoccupation par un sens – plaisir richement relayé par l'originalité prosodique, à des formes étonnamment plurielles et efficacement distribuées au sein du texte. Néanmoins, les catégories dramatiques, bien que rasées de la surface, se maintiennent à un niveau souterrain, de structures profondes : sous une forme insolite, sémantiquement et perlocutoirement porteuse. Cet arrière-fond peut devenir un moteur efficace d'une mise en scène ou plutôt en performance, attentive à ces particularités (ce qui n'était pas l'objectif, on le sait, des mises en scène de Tzara), et qui pourrait combiner ces aspects à l'auditivité de surface. Parallèlement, l'expérience de *La*

*Première aventure* peut représenter le point de départ pour une transformation des catégories dramatiques telles quelles, allant moins dans le sens de la destruction que dans celui d'une authenticité inédite.

Dans *S'il vous plaît* et *Les Mystères de l'amour*, la destruction présurréaliste, combinée à la recherche des voies de libération de l'homme, parvient à entraîner une revitalisation des schémas habituels tant au moyen des structures discursives que narratives: en mettant en place des moyens à apparence d'une violente incompatibilité avec leur contexte, mais tout à fait justifiés, au niveau des structures profondes, et fonctionnels dans les situations dramatiques.

Ainsi, d'abord, le « texte automatique » est bien loin d'apparaître comme une expérience intellectuelle ou émotionnelle pour soi. Si employé de manière ponctuelle (dans certaines parties du dialogue de l'acte I de *S'il vous plaît* et dans les métaphores paradoxales des *Mystères de l'amour*), il sait amener des effets pragmatiques perlocutoirement forts: énigme et incertitude, émotion authentique et feinte, attaque, esquive, ces effets pouvant se combiner et se voir, de la sorte, efficacement exploités au sein de toute thématique se servant d'une ironie inattendue et déstabilisatrice; surtout dans celle des couples amoureux confrontés à des soucis (ce qui est précisément le sujet exploité tant par l'acte I de *S'il vous plaît* que par *Les Mystères de l'amour*).

Lors d'un emploi plus étendu (*S'il vous plaît*, acte III, plusieurs dialogues des *Mystères de l'amour*), le « texte automatique » met en place l'impression d'un monde autre, illimité, sur lequel les lois du présent monde n'ont aucune prise. Cette « parole- univers », en raison de son caractère visuel, dynamique et fortement insolite, se caractérise par une théâtralité intérieure qui semble ne pas avoir besoin d'appui dans un jeu scénique. Une théâtralité tout à fait acceptable et porteuse pour une mise en scène, celle-ci pouvant l'entrecouper avec quelques manifestations matérielles auxquelles invitent le peu de répliques portant directement sur la situation référentielle et sur l'interlocuteur. Acceptable d'autant plus aisément que le « dialogue automatique » n'est pas doté d'une longueur importante (33 répliques) et qu'il est encadré par des scènes jouant fortement sur la matérialité scénique, la surprise voire le gag, et la déception d'attentes (au début, l'arrivée de Maxime dans le café, l'attention croissante qu'il porte à Gilda, l'impression de refus, le soudain retournement de la situation dû à l'initiative de Gilda; à la fin, l'arrivée du marchand algérien dont le comportement entraîne la sensation de l'imminence d'un lourd conflit, déception d'attentes: le marchand est invité par le garçon de café à partir et s'exécute; Maxime veut accompagner Gilda chez elle, celle-ci tente de l'en dissuader en expliquant qu'elle a la vérole ce que lui considère comme négligeable, les deux sortent ensemble).<sup>260</sup>

260 C'est précisément sur ce contrepoint entre une parole captivante par son insolite et une action dynamique qu'était bâtie la mise en scène de *S'il vous plaît* au Théâtre libéré de Prague, créé en 1928 par Jindřich Honzl – à en juger selon les documents liés à la mise en scène et à sa représentation

On voit donc tout de suite le rôle cardinal qu'ont les structures narratives, dont la déception d'attentes, dans la revitalisation des schémas. Précisons que si dans *S'il vous plaît*, la déception d'attentes représente un moyen produisant « la surprise pour la surprise », et dévoilant en même temps la philosophie d'un au-delà de la morale (Paul et Létoile, mettant en place un déception d'attentes systématique, sont des « immoralistes » à illusions perdues), dans *Les Mystères*, la déception d'attentes est un outil faisant avancer la narration d'une manière inédite, chargée de suspense et perlocutoirement puissante (ayant pour résultat par exemple le caractère incompatible des contenus des différents tableaux ou le dénouement final de la fable).

Ajoutons que la particularité des *Mystères de l'amour* consiste dans le fait de creuser les traits présurréalistes, dont *S'il vous plaît* est imprégné – surtout la visualité, la métaphore paradoxale et la déception d'attentes – jusqu'à leur attribuer une complexité insolite, produisant en elle-même l'impression d'un univers autre, dans lequel tout, littéralement, semble pouvoir survenir. Ainsi, les plans de la parole et de l'action deviennent parallèles et interchangeables, et le « *stupéfiant image* » surréaliste se voit doté du corps scénique – celui d'un personnage ou consistant dans une interaction personnage / espace.

#### 4.1.2 L'absurde au théâtre selon M. Esslin

Soit dit d'emblée que l'objectif initial de l'ouvrage de M. Esslin n'était pas de produire un ouvrage d'histoire du théâtre, ni une réflexion sur l'absurde en tant que catégorie valable pour le théâtre tel quel. La contribution de cet auteur a découlé, comme il s'en confesse en 1980, de la volonté de participer efficacement à l'âpre débat sur une avant-garde « incompréhensible », « *in the give and take of argument* »<sup>261</sup>. *Theatre of the Absurd*, à ce titre, propose une définition prenant en considération, pour ce qui est de la production théâtrale, strictement le contexte des années 1950.<sup>262</sup> L'ouvrage se veut une défense et illustration des dramaturgies contemporaines présentées, but dans lequel il insiste non seulement sur la

---

en possession des héritiers de J. Honzl (le carnet de mise en scène, le livret avec le programme et le compte rendu publié dans la revue *Rozpravy Aventina*; documents non cotés). Ainsi, la première remarque du carnet de mise en scène quant à l'acte II (page intitulée « Akt II », note manuscrite) évoque des « événements entourant un homme très occupé », « des ampoules colorées s'allument [...], les tabourets se déplacent d'eux-mêmes ». Le compte rendu de développer : « [Cette courte pièce] est dotée d'un beau lyrisme de passages se faisant remarquer par le chaos d'une ingénieuse absurdité, et d'un tempo nerveux et agressif d'une charade de rêve. [...] Honzl a mené avec bravoure les courbes de la surprise documentaire et celles des fusées poétiques. » Extrait du compte rendu par Paulík, *Rozpravy Aventina*, 18-19, 1927 / 28, p. 239, ma traduction.

261 Esslin, Martin, *op. cit.*, p. 9.

262 En revanche les analyses des « dramaturgies de l'absurde » que l'ouvrage propose dans les édi-

rupture que celles-ci entraînent et sur la recherche des significations auxquelles s'ouvrent leurs moyens révolutionnaires, mais aussi sur la présence de plusieurs de ces moyens dans la tradition théâtrale.

La définition que M. Esslin apporte d'un absurde au théâtre découle donc étroitement des dramaturgies pressenties et du contexte de son époque, marqué par l'existentialisme. Elle consiste dans deux volets, le premier présentant la radicale transformation des structures narratives et discursives : absence de conflit ; de « subtilité de caractérisation et de motivation » chez les personnages, réduits quasiment à l'état de marionnettes mécaniques ; absence d'une composition disposant d'un conflit clairement exposé, développé et parvenant enfin à un dénouement ; du dialogue au sens traditionnel, la parole égalant « *incoherent babblings* ». À quoi s'ajoute l'absence d'un réalisme qui aurait pour but de dépeindre les « manières » de l'époque (pp. 21–22).

Le deuxième volet équivaut – vu de manière large, comme le précise l'auteur – au sentiment que M. Esslin considère comme le plus caractéristique de son époque : « *metaphysical anguish of man facing the absurdity of his condition* » (pp. 23–24). En d'autres termes, pouvons-nous prolonger, ce théâtre se sert tant de ce que j'ai appelé dans les parties précédentes de cet essai « absurde direct » (l'absurde caractérise ses moyens d'expression), que de l'« absurde indirect » (c'est l'absurde sur le plan idéologique qui représente sa thématique profonde).

Enfin, M. Esslin de relier ces deux volets : à la différence du théâtre existentialiste, le sujet de l'angoisse métaphysique se voit exprimé, dans le « théâtre de l'absurde », au moyen d'un rejet ouvert des moyens rationnels et de la pensée discursive (« *open abandonment of rational devices and discursive thought* » ; p. 24). À preuve surtout le plan de la parole : le « théâtre de l'absurde », à la différence des dramaturgies existentialistes, met en place le spectacle de la fracture de sens non au moyen d'une parole brillante, élégante, rappelant la philosophie des Lumières (et faisant implicitement comprendre que « *logical discourse can offer valid solutions* » (pp. 24–25), mais par une radicale dévaluation de la parole, incapable de servir d'outil de communication. Davantage : ce qui se déroule sur scène souvent dépasse la parole, en la mettant en cause, comme dans *Les Chaises* de Ionesco, le discours du Vieux s'adressant aux chaises vides. D'où, conclut M. Esslin, encore une importante spécificité du « théâtre de l'absurde » – la prédilection de la scène à la parole, bref son caractère antilittéraire (p. 26).

Les possibles formes de l'absurde au théâtre tel quel se voient précisées dans le chapitre s'interrogeant sur les ponts entre l'époque contemporaine et la tradition. Ainsi, dans la première partie du chapitre sont analysés quatre moyens concrets dont le « théâtre de l'absurde » fait selon M. Esslin un usage important

---

tions récentes, concernent jusque les années 1970, en s'intéressant par exemple à l'œuvre des auteurs comme F. Arrabal ou H. Pinter.

et qui sont abondamment présents dans la tradition théâtrale: « théâtre pur »; clowns et fous; *nonsense* verbal; rêve (au sens de la projection matérielle des états intérieurs). Ainsi, la partie consacrée au théâtre pur (pp.328-329) s'intéresse à la force de la matière, jusqu'à métaphysique (M. Esslin s'appuie dans cette question sur Nietzsche), qu'il s'agisse des *trionfi*, des gestes du prêtre pendant la messe ou de l'entrée des toreros dans l'arène. La partie concernant la tradition des clowns et des fous (pp. 330-339) d'abord présente ceux-ci en tant que personnages incapables de comprendre les rapports logiques élémentaires, puis esquisse la « connexion intérieure » entre des formes comiques populaires depuis l'antiquité: le *mimus*, la *commedia dell'arte*, l'« harlequinade » anglaise et le cinéma burlesque. Les derniers genres cités sont en outre accompagnés d'exemples montrant implicitement que cette tradition débouche sur les artistes chez lesquels le comique s'unit au tragique (dont Dan Leno, p.334). La partie sur le *nonsense* (pp. 340-348) fait découvrir la valeur de celui-ci non seulement comme libérateur par rapport au manteau de fer de la logique, mais aussi comme un moyen capable de faire surgir un monde intégral, où tout est possible – à l'instar de la fatrasie ou des créations verbales de Lewis Carroll et Edward Lear. L'auteur ajoute également que le *nonsense* n'est pas dépourvu de l'aspect existentiel, par exemple chez Christian Morgenstern. L'intérêt de la partie sur le rêve, enfin (pp. 349-356), est de présenter celui-ci justement au sens de la projection matérielle des états intérieurs – démarche initiée dans l'histoire du théâtre, rappelle M. Esslin, par Strindberg.

### 4.1.3 Confrontation

#### 4.1.3.1 Divergences dues à la différence des objectifs

En procédant à la confrontation de la conception esslinienne de l'absurde au théâtre et de celle qu'a proposée le présent essai, il est impératif, dans un premier temps, de rappeler la différence de leurs objectifs. À savoir, si le présent essai a tenté de définir l'absurde au théâtre en général, M. Esslin, en revanche, s'est consacré à l'absurde des dramaturgies d'avant-garde des années 1950. D'où, immédiatement, deux différences de taille: quant au rôle du plan indirect de l'absurde et de la littéralité. Posés par M. Esslin comme faisant partie des caractéristiques principales de l'absurde au théâtre (sous la forme de l'angoisse métaphysique parallèle de la pensée existentialiste, et de la prédilection de la scène à la parole, celle-ci étant réduite à l'impossibilité de représenter un outil de communication), ces aspects ont dans une définition qui se veut générale une position bien moindre. D'une part, un absurde au théâtre tel quel découle avant tout des moyens propres du genre, c'est-à-dire du volet direct. Il est certes cardinal de tenir en ligne de compte que ce genre peut être porteur également de l'absurde indirect, idéologique, cependant sans que celui-ci soit une condition indispensable

à la présence de la catégorie de l'absurde au théâtre. D'autre part, la littéralité n'est pas intrinsèque de l'absurde au théâtre tout court non plus. Mon corpus a d'ailleurs témoigné de ces deux faits : l'absurde direct n'y est pas nécessairement accompagné du volet indirect, et deux des textes étudiés sont réputés fort peu scéniques ou littéraires.

Ajoutons que lorsque M. Esslin se penche sur les moyens de l'absurde présents dans la tradition théâtrale, il ne les conditionne guère par la présence d'un niveau indirect quel qu'il soit, ni de la littéralité. Sans être explicite sur la question certes ; ce qui n'en signifie pas moins que concernant le rôle de ces deux aspects au théâtre en général, les deux conceptions ne diffèrent pas.

Ensuite, force est de constater que la définition et l'explication de l'absurde proposées par M. Esslin, tout « resserrées » qu'elles soient, ne peuvent pas éviter des points d'intersection avec l'absurde au théâtre tel quel. Et ce, en évoquant des moyens concrets attribués à l'absurde direct (concernant les avant-gardes des années 1950 ainsi que l'histoire du théâtre occidental), et dans l'explication de la catégorie même de l'absurde direct, aspects que j'observerai à présent. Je partirai des spécificités au niveau du particulier (moyens de l'absurde direct), ce qui pourra illustrer et ainsi contribuer à éclaircir celles qui sont d'ordre général.

#### 4.1.3.2 Moyens attribués à l'absurde direct

Les moyens de l'absurde direct considérés comme substantiels par M. Esslin – qu'ils soient présentés comme propres de l'avant-garde des années 1950 ou, de manière plus générale, de l'histoire du théâtre occidental – se sont révélés comme tels aussi dans le corpus du présent essai.

Ainsi, les trois études menées par cet ouvrage sont consacrées elles aussi à l'absurde au niveau des structures narratives et discursives, signalé par M. Esslin comme spécifique de la production des années 1950 (j'ai interrogé tout particulièrement la composition et la fable, le personnage et la parole). Similairement, ce sont aussi les moyens plus concrets, propres selon M. Esslin de l'histoire de l'absurde dans le théâtre européen, qui possèdent dans mon corpus une position privilégiée :

- la parole à apparence de *nonsense* (interprétable, de manière plus générale, comme à apparence de court-circuits de signification),
- le principe clownesque,
- le théâtre pur et l'objectivation des états intérieurs.

Néanmoins, une forme de l'absurde direct fort présente dans le corpus de cet essai n'est pas nommée par M. Esslin, et ce la fable à déception d'attentes, apparaissant par exemple dans *S'il vous plaît*, où le comportement de Létoile (acte

II), brise systématiquement toute attente. Ce qui n'équivaut ni au principe clownesque (Létoile, maître de son entreprise ainsi que de la situation, est tout à fait conscient de ses actes), ni à une absence de fable. La déception d'attentes est d'ailleurs propre, on l'a vu, de bien d'autres textes de mon corpus (ainsi que de structures qui leurs sont supérieures tout comme inférieures), qu'il s'agisse de *S'il vous plaît* tout court ou des *Mystères de l'amour*.

À première vue, il paraît possible d'expliquer cet espace blanc dans la conception esslinienne comme je l'ai déjà effectué ci-dessus : par le fait que M. Esslin s'est intéressé aux avant-gardes des années 1950 et à la tradition du théâtre, dont la forme de l'absurde évoquée serait absente. Or cette explication ne tient pas tout à fait : l'auteur de *Theatre of the Absurd* s'est confronté à la fable à déception d'attentes par exemple en résumant, dans le chapitre « Tradition of the Absurd », la fable d'*Ubu enchaîné*. Et d'ailleurs, plusieurs passages du théâtre des avant-gardes des années 1950 se proposent également comme exemples, à commencer par *La Cantatrice chauve* et *En attendant Godot* (dont, dans *La Cantatrice*, la scène où suite à l'arrivée du pompier, tous les personnages sont présents ; ce qui, traditionnellement, signifie l'imminence d'un événement décisif, qui entraînera un changement notable de la situation).

Vu ces silences et les questions qui en découlent, il semble indispensable d'examiner la définition même de l'absurde direct.

#### 4.1.3.3 Définition de l'absurde direct

Pour M. Esslin, la catégorie que j'ai appelée l'absurde direct consiste, on l'a vu, dans le « rejet des moyens rationnels et de la pensée discursive »<sup>263</sup> ; le présent essai, en revanche, a défini cet absurde comme une rupture de la causalité, une cassure isotopique. Cette différence soulève la question si le principe esslinien correspond à toutes les occurrences de l'absurde direct, à commencer par les dramaturgies du « théâtre de l'absurde ». Car si « rejet des moyens rationnels » implique celui de « la pensée discursive », quid, par exemple, de la discursivité, affichée comme telle et se voulant impeccablement brillante, du maître de *La Leçon* de Ionesco ? N'est-ce pas plutôt la causalité traditionnelle qui se voit spectaculairement niée, pouvant mener aussi bien à l'action sous la forme d'une série de vignettes sans un lien clairement défini (dont *En attendant Godot* de Beckett) qu'à une violation des lois élémentaires de la logique et des présupposés de base dans les « discours » ou « explications » de certains personnages – que ceux-ci les croient logiques ou non ?

---

263 « *Open abandonment of rational devices and discursive thought* » (p. 24).

Ainsi, c'est justement le terme de la causalité qu'il me paraît, dans la définition de l'absurde, essentiel de souligner.<sup>264</sup> Quant aux caractéristiques de l'absurde que M. Esslin met en valeur dans sa définition et dans le chapitre sur la tradition de l'absurde – dont la profonde transformation des structures narratives et discursives ou, plus concrètement, la littéralité – celles-ci représentent des exemples particuliers de l'absence de la causalité traditionnelle, pouvant être présents dans une pièce de théâtre tous à la fois, ou bien non (il en va de même, forcément, pour la déception d'attentes, observée dans le corpus du présent essai).

#### 4.1.3.4 Point final

Les réserves qui viennent d'être exprimées au sujet de la conception de l'absurde au théâtre par M. Esslin ne changent rien sur le fait qu'il s'agit d'une contribution inspirante, témoignant de beaucoup de sensibilité pour la question. Il convient de rappeler que c'est à l'auteur de *Theatre of the Absurd* que je dois la distinction de deux plans de l'absurde, idéologique et à proprement parler théâtral, tout comme la définition d'un fou ou clown comme d'un personnage pas à même de saisir les rapports logiques les plus élémentaires. En d'autres termes, même si cet essai s'est déterminé à procéder, afin de définir l'absurde, de manière indépendante, il m'a été impossible d'éviter tout à fait cet auteur, qui s'est révélé un interlocuteur de valeur.

Parallèlement, comme l'ont fait voir les lignes précédentes, M. Esslin saisit avec justesse de nombreux moyens substantiels de l'absurde direct, dans les dramaturgies des années 1950 ainsi que dans l'histoire du théâtre occidental. S'il est possible, en observant son texte avec plus de détail, d'apercevoir une méthode discutabile<sup>265</sup>, des disproportions (par exemple dans l'espace accordé au développement concernant les différents moyens de l'absurde dans la tradition théâtrale), voire quelques méprises, il est essentiel de tenir en ligne de compte, d'une part, la distance temporelle de plus de cinquante ans qui se place entre la naissance

---

264 Le chapitre « Introduction » de l'ouvrage n'est pas sans se servir de ce terme. Cependant, cet usage est ponctuel (un seul emploi) et n'a pas pour but de signifier une caractéristique essentielle de l'absurde. La définition, en effet, emploie ce terme en observant chez le personnage du théâtre de l'absurde une « *absence of subtlety of characterization and motivation* » (p. 21)

L'idée du rejet de la causalité [classique] (« *deliberate rejection of motivation* ») apparaît aussi dans la deuxième moitié du chapitre « Tradition... », en accompagnant une des brèves analyses des premières pièces de Brecht. Sa possibilité de remplir le rôle d'une caractéristique du « théâtre de l'absurde » est cependant rendue fort difficile, vu son emplacement (deuxième moitié de l'ouvrage) et usage concrets (remarque plutôt complémentaire), qui, en outre, ne renvoie à un absurde au théâtre que de manière fort implicite (dans le chapitre « Tradition... », le terme de l'absurde est tout à fait absent).

265 Par exemple, aucun lien n'apparaît entre la partie « Introduction » et le chapitre « Tradition of the Absurd » : ce chapitre, on l'a vu, présente des moyens de l'absurde différents de ceux de l'« Introduction » – et sans que le rapport de ces différents moyens soit précisé (le terme même de l'absurde n'est pas présent non plus dans ce chapitre).

de cette contribution et l'époque contemporaine. D'autre part, le fait que cet ouvrage est le premier à attirer l'attention sur certains faits ou à proposer ceux-ci à un public de lecteur plus généralisé. Ainsi, *Theatre of the Absurd* est l'un des premiers textes qui évoque la profonde connexion intérieure entre le mimus de l'antiquité, la commedia dell'arte et les clowns de Shakespeare.<sup>266</sup> Et d'ailleurs, le fait même de proposer, au cœur de la conception des avant-gardes des années 1950 (et d'une certaine tradition théâtrale), la catégorie esthétique de l'absurde, est une nouveauté témoignant d'une justesse de regard. Avec cette proposition, M. Esslin prolonge la sensibilité à l'absurde esthétique du tournant du XX<sup>e</sup> siècle, en enchaînant ainsi sur les auteurs évoqués dans les premières pages de cet essai, comme Jarry, Marinetti, Tzara, Goll, Cocteau, Breton ou Éluard.

## 4.2 Une signification de l'absurde ? Vers les « vastes portiques ».

Après l'examen de la conception esslinienne de l'absurde au théâtre, laquelle insiste en une mesure importante sur la signification de cette catégorie au-delà d'un rôle strictement théâtral – sur une *valeur* dont l'absurde serait porteur – la même question se pose par rapport aux textes que cet ouvrage a interrogés : l'absurde, dans ces cas, que signifie-t-il à propos de l'homme, du monde et du climat lié au fait d'être là ?

Selon M. Esslin, l'absurde concernant les dramaturgies des années 1950 exprime, on l'a vu, surtout l'angoisse métaphysique, découlant de l'absurdité de la condition humaine. En revanche, les textes appartenant à mon corpus, de 1916–1923, malgré le traumatisme de la guerre, malgré la volonté de « tout détruire », me paraissent chercher avec urgence, en accord avec les esthétiques dont elles découlent, des valeurs : la liberté et l'authenticité notamment, et paraissent même être convaincues de leur existence. D'où, si l'on s'essayait à une confrontation de ce corpus avec les avant-gardes des années 1950, de fortes différences thématiques et surtout de climat. Si les pièces de Beckett, Ionesco et Adamov de la moitié du siècle mettent en place un spectacle de faillite, ou pour le moins ont la forme d'un cercle dont il semble impossible de trouver une issue, les textes de l'époque des avant-gardes historiques que cet essai a étudiés sont thématiquement bien plus diversifiés et moins pessimistes.

À ce titre, *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* est certes une apocalypse, mais dont transparait l'appel à l'innocence, à la spontanéité, à la joie infantine et au jeu. Dans *S'il vous plaît*, trois fables sur quatre sont, il est vrai, basées sur une déception d'attentes parfois fort cruelle, et dont la raison se voit

---

266 Sur la base des travaux de Herrmann Reich, à qui M. Esslin renvoie explicitement, en se référant à son ouvrage *Der Mimus*, vol. I., Berlin, 1903.

dans un cas nommée : la perte des illusions (actes I et II surtout). Cependant, cette déception, quand bien même motivée par un pessimisme aigu, n'est pas dépourvue du caractère de jeu, auquel son initiateur prend un plaisir authentique (le jeu de masques que Létoile, dans l'acte II, entreprend avec ses clients). En outre, l'une des fables de *S'il vous plaît*, orchestrant une utopie sociale (un jeune homme soigné tombe fou amoureux d'une grue qui dit vieillir) et morale (ode à la libération au moyen d'une passion vraie et pure) est par excellence optimiste. Enfin, *Les Mystères de l'amour* portent sur des situations qui, bien qu'amenant souvent souffrance, sont les seules permettant de parvenir à un monde plus authentique que le monde habituel et sont source de la vie qu'il faut vivre.

À ces spécificités thématiques et de climat se joignent les moyens verbaux et scéniques. Ainsi, donc, si la langue de la civilisation contemporaine est anéantie chez Tzara, elle n'invite qu'avec d'autant plus d'urgence à une innocence : au moyen de la parole-jeu consistant dans des rythmes et sonorités à apparence « exotique », et de l'oubli de tout sens, qui se dilue dans une entraînante prosodie et dans d'audacieuses constructions alogiques. De leur côté, les deux textes pré-sur-réalistes observés ont certes, dans de nombreux passages, l'apparence d'une cassure du principe de coopération ; cependant sur le plan de la structure profonde, ils sont tout à fait décodables. Davantage : la parole qu'ils mettent en circulation n'exprime guère l'impuissance de communiquer, ni ne renonce au fait de se prononcer sur la situation référentielle ; tant s'en faut. Cette parole sait être pragmatiquement juste et efficace, et faire évoluer des situations tout à fait concrètes ; et à part cela, mettre en place un monde autre, décroché du monde habituel, entièrement libre. La même liberté, le même univers autre caractérisent aussi les « corps » et l'action des *Mystères de l'amour*, produisant l'impression que dans cet espace, littéralement tout peut survenir.

En effet, c'est justement la volonté (et la pratique) d'une liberté illimitée, ayant pour but un monde et une manière de vivre intégraux, sur lesquels les habitudes de l'univers « utilitaire » n'auront aucune prise, qui m'apparaît comme le message essentiel des textes que cet essai a interrogés. Une volonté, simplement, d'être : authentiquement. C'est-à-dire sans une réduction quelconque, y compris celle à la sphère du rationnel ; d'où l'absurde, en tant que thématique, ainsi qu'en tant que moyen d'expression.

Par rapport à ce sujet d'un monde autre, Benjamin Fondane, observateur et « esthéticien » attentif des avant-gardes historiques, ne dit pas « volonté », mais « vérité », « contemporaine de notre vérité rationnelle ».<sup>267</sup> Ce monde autre, donc, ne relève pas du domaine d'un souhait, mais est – ce qui pourrait sans doute être aussi le message des textes que cet essai a étudiés :

---

267 Fondane, Benjamin, *Faux traité de esthétique*, Paris, Méditerranée, 1998, p. 130.

4 Du « lien causal » aux « vastes portiques ». En guise de conclusion

Chaque fois que nous disons : pain, devoir, travail, progrès, horreurs légitimes et saintes de l'existence, la voix du poète – voyant ou ange – nous apporte par les soupiraux ouverts le vieux refrain : j'ai longtemps habité sous de vastes portiques.<sup>268</sup>

---

268 *Ibid*, p. 130. Le « voyant ou ange » qui prend la parole est Baudelaire ; il s'agit du premier vers du sonnet « *La vie antérieure* ».



---

## 5 BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

---



## 1. Œuvres étudiées

### a) Textes du corpus

TZARA, Tristan, «*La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*», in *Dada est tatou, tout est Dada*, Paris, Garnier- Flammarion, 1996, pp. 29–37

BRETON, André- SOUPAULT, Philippe, «*S'il vous plaît*», in *Les Champs magnétiques*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 127–161

VITRAC, Roger, «*Les Mystères de l'amour*», in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1946, pp. 60–271

### b) Autres textes

TZARA, Tristan, *Œuvres complètes I-V*, Paris, Flammarion, 1975–1982

BRETON, André, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988 -1999

VITRAC, Roger, *Théâtre II-IV*, Paris, Gallimard, 1946–1964

APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 2008

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1976

HUGO, Victor, *Théâtre complet I, II*, Paris, Gallimard, 1964

JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972–1988

MAETERLINCK, Maurice, *Œuvres II*, Bruxelles, Arlfb – André Versaille, 2010

ID., *Le Trésor des humbles*, Paris, Société du Mercure de France, 1908

## 2. Textes critiques

### a) Sur les auteurs du corpus

BÉHAR, Henri, *Tristan Tzara*, Paris, Oxus, 2005

PAPACHRISTOS, Katherine, *L'Inscription de l'oral et de l'écrit dans le théâtre de Tristan Tzara*, Montréal, Peter Lang, 1999

BÉHAR, Henri, *André Breton le grand indésirable*, Paris, Calmann-Lévy, 1990

ANTLE, Martine, *Théâtre et poésie surréalistes. Vitrac et la scène virtuelle*, Birmingham, Ala, Summa Publications, Inc., 1988

BÉHAR, Henri, *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Paris, Nizet, 1966

ID., *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, Bruxelles – Paris, Labor – Nathan, 1981

### b) Sur les autres auteurs étudiés

BÉHAR, Henri, *Les Cultures de Jarry*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988

ID., *Jarry dramaturge*, Paris, Nizet, 1980

ID., *La Dramaturgie d'Alfred Jarry*, Paris, Honoré Champion, 2003

WORTH, Katharine, «Maeterlinck and the Light of the Absurd», in BRATER, Enoch – COHN, Ruby (dirs.), *Around the Absurd*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992, pp. 19–31

**c) Sur les avant-gardes historiques: théâtre, littérature, art**

BÉHAR, Henri, *Littéruptures*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988

ID., *Le Théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979

LEBON, Laurent, *Dada, catalogue de l'exposition présentée au centre Pompidou du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006*, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 2005

LISTA, Giovanni, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973

ID., *La Scène futuriste*, Paris, Éditions du CNRS, 1989

ID., *Théâtre futuriste italien I, II*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976

NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1970

PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992

SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, Paris, Éditions du CNRS, 2005

SHATTUCK, Roger, *Les Primitifs de l'avant-garde*, Paris, Flammarion, 1974

*La Révolution surréaliste*, collection complète, Paris, Jean-Michel Place, 1975

CORVIN, Michel, «Le théâtre Dada existe-t-il? Tzara et Ribemont-Dessaignes ou la problématique d'un théâtre dada», *Revue d'histoire du théâtre*, 79, 1971, pp. 219 – 320

ÉTIEMBLE, René, «Breton? Un beau classique», *N.R.F.*, 172, 1967, pp. 845–846

JENNY Laurent, «La surréalité et ses signes narratifs», *Poétique*, 16, 1973, pp. 499–513

RIFFATERRE, Michaël, «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», *Langue française*, 3, 1969, pp. 46–60. DOI: 10.3406/lfr.1969.5433

**d) Sur l'absurde**

BRATER, Enoch – COHN, Ruby (dirs.), *Around the Absurd*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992

ESSLIN, Martin, *Theatre of the Absurd*, New York, Penguin Books, 1991

FOTIADE, Ramona, *Conceptions of the Absurd*, Oxford, Legenda, 2004

FRANÇOIS, Carlo, *La Notion de l'absurde dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1973

JACQUART, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1998

PRUNER, Michel, *Théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin, 2005

CHRISTOV, Petr, «Předmluva» [Préface], in BECKETT, Samuel, *Čekání na Godota*, Brno, Větrné mlýny, 2005, pp. 8– 20

SIDER, Robert D., «Credo quia absurdum?», *Classical world*, 73, 1980, pp. 417–419.  
DOI: 10.2307/4349233

HYART, Charles, «Théâtre de l'absurde et de l'oppression». Programme. Bruxelles, Théâtre libre, 1965

**e) Sur l'histoire du théâtre**

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994

BROCKETT, Oscar G., *Dějiny divadla*, Prague, Dilia, 1999

CORVIN, Michel, *Théâtre nouveau en France*, Paris, P.U.F., 1969

DEÁK, František, *Symbolistické divadlo*, Bratislava, Tália Press, 1996

HOŘÍNEK, Zdeněk, *Cesty moderního dramatu* [Chemins des dramaturgies modernes], Prague, Studio Ypsilon, 1995

HUBERT, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris, Librairie José Corti, 1987

IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966

JOMARON, Jacqueline de (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Collin, 1992

JUST, Vladimír, *Divadlo v totalitním systému* [Le Théâtre dans le régime totalitaire], Prague, Academia, 2010

SERREAU, Geneviève, *Histoire du nouveau théâtre*, Paris, Gallimard, 1966

**f) Analyse et critique du théâtre**

PAVIS, Patrice, *Le Théâtre contemporain. Analyse de textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Armand Colin, 2004

RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2005

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I-III*, Paris, Belin, 1996

VERNOIS, Paul, *L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Paris, Klincksieck, 1974

VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques*, Paris, Actes Sud, 1993

**g) Histoire de la littérature, analyse et critique littéraire**

ADAM, Jean-Michel, *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Larousse, 1976

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982

## 5 Bibliographie sélective

- BRIOLET, Daniel, *Le Langage poétique. De la linguistique à la logique du poème*, Paris, Nathan, 1984
- JENNY, Laurent, *La Fin de l'intériorité*, Paris, P.U.F., 2002
- RIFFATERRE, Michaël, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979
- ID., *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983
- ID., «Paradoxe et présupposition», in LANDHEER, Ronald – SMITH, Paul J., *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996
- RIFFATERRE, Michaël, «Fonctions du cliché dans la prose littéraire», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 82–95, 1964
- h) Esthétique, philosophie, sciences humaines**
- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996
- BARRETT, William, *Irrational Man*, New York, Heinemann, 1961
- BLECHA, Jan, *Fenomenologie a existencialismus*, Olomouc, Univerzita Palackého, 1994
- CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942
- CHESTOV, Léon, *La Philosophie de la tragédie. Sur les confins de la vie*, trad. et préface par Boris de Schloezer, Paris, Flammarion, 1966
- ID., *Athènes et Jérusalem. Un essai de philosophie religieuse*, trad. de Boris de Schloezer, Paris, Flammarion, 1967
- ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset – Fasquelle, 1992
- ELIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Flammarion, 1996
- ID., *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1990
- FONDANE, Benjamin, *Faux traité de esthétique*, Paris, Méditerranée, 1998
- FOUCAULT, Michel, *Le Rêve et l'imagination*, Paris, Seuil, 1989
- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres textes*, Paris, Gallimard, 2001
- ID., *L'Interprétation des rêves*, Paris, Actes Sud, 1991
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Actes Sud, 1991
- MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette supérieur, 1992
- OSOLSOBĚ, Ivo, *OstENZE, hra, jazyk*, Brno, Host, 2004
- HEERS, Jacques, *Fêtes de fous et carnivals*, Paris, Hachette, 2007
- KERN, Edith, *Absolute Comic*, Columbia University Press, 1980
- NOSEK, Jiří – STACHOVÁ, Jiřina (dirs.), *Myslení v paradoxu, paradox v myšlení*, Prague, FILOSOFIA-ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, 1998
- RODARI, Florian, *Le Collage. Papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés*, Genève, Skira, 1988

SAINSBURY, R. M., *Paradoxes*, Cambridge – New York – Melbourne, Cambridge University Press, 1995

STÖRIG, Hans Joachim, *Malé dějiny filozofie*, Prague, Zvon, 1992

ZUMTHOR, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975

FONDANE, Benjamin, «Un philosophe tragique», *Europe*, 1, 1929, pp. 10–11

**i) Dictionnaires et autres ressources**

BLAY, Michel (dir.), *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 2003

CLUTE, John – GRANT, John, *Encyclopedia of Fantasy*, London, Orbit Books, 1997

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse – Bordas, 1998

DAVY, Marie-Madeleine, *L'Encyclopédie des mystiques*, Paris, Payot, 1996

DEMOUGIN, Jacques, *Dictionnaire des littératures française et étrangères*, Paris, Larousse, 1992

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris: PUF, 1997

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 2006



---

## 6 SUMMARY

---



# Absurd in French theatre of Dada and Pre-Surrealism

## Objectives and structure of the publication

This book deals with the absurd as an aesthetic category in the theatre of French avant-gardes between 1916 and 1923. The reason for this time frame is the exceptional richness and variety of theatrical during the eight years mentioned, springing either from different aesthetic premises or from specific individual contributions to these aesthetics. In this epoch we find the most successful theatrical synthesis of the currents created before World War I, such as Futurism (G. Apollinaire: *The Breasts of Tiresias*), as well as independent creations foreshadowing Dada (G. Ribemont-Dessaignes: *Emperor of China*), Dada itself (T. Tzara: *The First Celestial Adventure of Mr. Antipyrine*, Ribemont-Dessaignes: *The Mute Canary*, etc.), experiences on the frontier between Dada and Surrealism (A. Breton – P. Soupault: *If You Please*, etc.) and finally Surrealism, introducing itself with a text considered as the best of surrealist drama (R. Vitrac: *The Mysteries of Love*).<sup>1</sup>

Such varied creative output, invites research into following in the footsteps of works which have been dedicated to the topic: *Le théâtre Dada et surréaliste* by Henri Béhar (Paris, Gallimard, 1979), presenting the basic panorama of the history of theatre in Dada and Surrealism, and *L'Acteur en effigie* by Didier Plassard, focusing on the figure of the “artificial man” in theatre of historical avant-gardes (Lausanne, L'âge d'homme, 1992). The justification for a study dedicated to dramatic creativity of the chosen epoch seems the more appropriate inasmuch that in relation to this theatre, in spite of the high reputation of the monographs mentioned, quite prejudiced judgements can be found. Thus, a publication considered as the

---

1 All of the plays of which English titles are mentioned in this summary exist in English translation.

essential opus of history of French theatre and drama<sup>2</sup> assesses without any explanation the work of G. Apollinaire and P. Albert-Birot as “jokes unworthy of study”<sup>3</sup> (p. 825), considers G. Ribemont-Dessaignes as in no way innovative (pp. 837-838), which is debatable in spite of the author’s inspiration in Shakespeare, and judges the sketches by the duo A. Breton- P. Soupault to contain “the most literary language” (p. 840). These formulations lead to a more essential question: does the given period represent for theatre history only a negligible parenthesis? Moreover, various terms currently used in studies dedicated to this theatre do not seem convincing, for example, the often-mentioned “dream-like” character or “onirism” in Vitrac’s work. It is in fact the case that the first of these terms was used by Vitrac himself to comment his play *The Mysteries of Love*. However, the question remains whether “dream” or “onirism” are terms relevant for theatre analysis.

The choice of the aesthetic category studied by this book – the absurd – was motivated by the intense crisis of sense, caused within the chosen period by World War I. With this aesthetic focus, the author could formulate the objective of the book as an examination of anti-illusive dramatic proceedings on the levels of composition, character, plot and language, of which historical avant-gardes make a strong use. And especially, as a study of the scenical potential of such proceedings.

As to the choice of the method, an important circumstance has been the polemic concerning the pertinence of the concept of the “Theatre of the Absurd”, coined in an eponymous book, in 1961, by the British theatre critic Martin Esslin.<sup>4</sup> The concept has both created very positive echoes and received condemnation, as it has been considered imprecise if not vague, and led a considerable number of theatre critics to a lack of confidence as to the validity of the category of the absurd in theatre in general. Hence, the author of this book, in order to define the absurd, decided to proceed independently, maintaining however a dialogue with M. Esslin and the *Dictionnaire de théâtre* by Patrice Pavis.<sup>5</sup>

The book contains three main chapters. The first one, “*La délicieuse logique*”: *vers l’absurde en tant que catégorie de théâtre* (“The delicious logic”<sup>6</sup>: towards the absurd as a theatre category) first examines the lexicographical, logical and philo-

2 Jomaron, J. de (ed.), *Le Théâtre en France*, Paris, Gallimard, 1992.

3 My translation. If not explicitly noted, all of the following citations and titles (with the exception of the plays’ titles) will be translated into English by the author of this book.

4 Esslin, M., *Theatre of the Absurd*, New York, Penguin Books, 1991.

5 Pavis, P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 2006.

6 The citation is from Jarry, and comes from a review, published in 1902, of an opera buffa with lyrics by his contemporary Franc-Nohain. This publication wishes to pay a tribute to the personalities who, although unstudied in the book, represent milestones of any research dedicated to the avant-gardes. On one hand, the writers and dramatists concerned are A. Jarry, A. Artaud and the Grand Jeu ; on the other, the aesthetician B. Fondane, whose writings seem to this author as having in particular revealed the dreams, choices and rejections as well as the weak points of the avant-gardes. Thus, the book cites these personalities in the titles of the three main chapters.

sophical definitions of the term, and uses the results of this analysis as tools with which the author approaches the domain of theatre in order to suggest a definition of the absurd in this field. This chapter is not synchronic but diachronic, for it departs from the opposition of the conceptions of European theatre based on one hand on “logic” and “clarity” of surface, culminating with the aesthetics of French Classicism, and on the other hand the conceptions using principles alternative to the first ones. Thus, after a short outline of features interpretable as absurd in the preclassic period, the chapter questions the role of the absurd in innovating reflection and practice related to theatre existing in France since the „rupture“ practised by Romanticism: Victor Hugo’s conception of the “grotesque”, the “absolute comic” coined by Charles Baudelaire, the conceptions of Naturalism, and Symbolism, and finally the contributions of three authors, Maeterlinck, Jarry and Apollinaire.

The composition of main chapter, *La discussion devient un immense théâtre* (The discussion becomes an immense theatre<sup>7</sup>) was based on the following needs: first, texts and an approach taking into account already existing studies and the “white spaces” of research. Second, to avoid unnecessary extension which might impede in-depth examination, as well as a “microscopic” method unable to lead to veritable conclusions synthesis. Therefore, and as the first section contains already an important analytical part,<sup>8</sup> the main chapter is not built on a huge number of short analyses, but on three longer studies. These studies examine the first Dada text, *The First Celestial Adventure of Mr. Antipyrine* by T. Tzara, then one of the first surrealist texts, *If You Please*, by the duo A. Breton – P. Soupault, and finally *The Mysteries of Love*, by the author generally considered as the only genuine surrealist dramatist, R. Vitrac. In other words, this choice covers the very first steps, the most intuitive and the most free, of two aesthetics aesthetics compared by Breton to “two waves from the same sea”.<sup>9</sup> Each of these texts has its specific characteristics, which in the case of the two first ones referred to, brought a doubt as to their scenical viability. By contrast, the play by Vitrac is generally judged as probably the most authentic masterpiece of surrealist theatre.<sup>10</sup>

The author considers these apparent differences of theatrical qualities as a challenge, for they put out the following questions: In the “problematic” texts, do not their “faults” enlarge the possibilities of theatre? What is the role of thea-

7 Sentence coming from *Paul the Birds or the Place of Love*, text written in 1923 (published in 1925) by Artaud – a “play in the mind” according to his own words, in the form of a brief scenario.

8 This analytical part concerns chiefly a pantomime which inspired in Baudelaire the concept of absolute comic, and then *The Breasts of Tiresias* by Apollinaire.

9 Breton, A., *Entretiens*, Paris, NRF, 1952.

10 In fact, the other well known play by Vitrac, *Victor or the Power to the Children*, is of a much more traditional character.

trality in the first periods of Dada and Surrealism? And finally, to what extent are the features of the three texts similar?

The author is convinced that to examine these questions in texts where the two aesthetics find themselves in an emerging state, texts which thus employ more freedom than those written in later periods, is preferable to trying to embrace, with the risk of repetivity, the whole corpus of avant-garde theatre texts from within the chosen period of “the crisis of sense” . This choice was also motivated by the fact that certain other texts have already been studied extensively (i. e. Tzara’s *The Gas Heart*) ; others which seem able to be part of the corpus belong less to the “crisis of the sense” than could be expected (Yvan Goll’s theatre<sup>11</sup>). On the contrary, the three texts which the has author selected have hardly been studied : as such (*If You Please*), or from the point of view of theatricity (*The First Celestial Adventure*, *The Mysteries of Love*).

The accent on the research of the scenical potential of the three plays is reflected in the titles of the three studies: *De la bouche aux fondements d’une dramaturgie* (From the mouth towards the basements of playwrighting; Tzara), *D’un music hall Dada à l’élargissement des possibilités du dialogue* (From a Dada music hall to an enlargement of dialogue possibilities; Breton – Soupault), *Rêver : le stupéfiant image* (Dreaming: the stupefying image; Vitrac).

It is worth adding that the three studies do not contain an analysis of staging of the texts. This is due to the fact these stagings were very rare, which means that existing information on the stagings is sometimes (almost) completely missing (*S’il vous plaît*). However, the texts themselves carry scenical possibilities, which orientated the author’s analyses.

The final part of this book, *Du “lien causal” aux “vastes portiques”* (From the “causal connection” towards the “vast porticoes”<sup>12</sup>) has among others the purpose of confronting the means of the absurd revealed in the studies of the main section with those used by the avant-garde of the 1950’s. Moreover, it attempts to evaluate Esslin’s contribution to the research of the absurd in theatre.

One more remark should be added, related to the presence, in a book intending to study French theatre, of the Rumanian Tzara. The author does not consider this circumstance as conflictual at all. On the contrary, it confirms the international dimension of historical avant-gardes, reminding us of the decisive

---

11 Goll’s theatre, in spite of his adventurous manifestoes, is of much more traditional nature, and marked namely by Expressionism. By the way, his most innovating play, *Mathusalem ou l’éternel bourgeois*, was first written and played in German.

12 The first citation comes from *Petit théâtre*, a collection of the earliest texts by R. Daumal and R.G. Gilbert-Lecomte, written around 1924 (the book was first published in 1957). In one of the sketches from this book, a character states he is not ready to believe in the strength of the causal connection unless he can be strung up on it, which happens and the character dies. The second one is from Baudelaire’s sonnet *Past life*, used by B. Fondane in his *Faux traité d’esthétique* (False treatise of aesthetics, 1938).

role of Dada in France. As many have already stated (i.e. Michel Sanouillet : *Dada à Paris*,<sup>13</sup> and Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, op. cit.), without Dada, put in the world by Tzara and his texts written essentially in French, played and published since 1920 directly in Paris where he had moved, French art, with its “horror of chaos” (Apollinaire)<sup>14</sup> would have never reached the dimension of destruction, which had a decisive impact also on Surrealism. To banish Tzara from a study on French avant-gardes would be as equally unjustified as to proceed so with Apollinaire, a stranger of uncertain origin, who obtained French nationality only after jointing up the French army during the War of 1914.

### Definition of the absurd

The definition of the absurd in this book suggests is the following one: no matter what the precise context is, the absurd consists in a rupture of causality – that is, in a transgression of a norm, connoting an absence of convenience, often felt as violent, if not scandalous. Then, in dialogue with M. Esslin, the author distinguishes two main types of the absurd. The first one is named the *indirect absurd*<sup>15</sup>. It is a parallel of the absurd observed by the philosophy of values, and consists in a reflection on a situation, state or principle understood as containing a scandalous lack of convenience. By contrast, the second type, the *direct absurd*, uses means specific for theatre: it does not reflect, but directly expresses the absurd. Which brings as a consequence “the impression of the absence of the least logical connection with the rest of the text and of the scene.”<sup>16</sup> Thus, it provokes an uncertainty of meaning, a feature which can make the absurd appear at any of the levels generating the meaning, such as: character, plot, space and time, language, composition. Many well known examples can be immediately suggested : in Beckett’s *Happy Days*, Winnie’s repliques compared to her physical situation, the character being half buried in the soil; in Ionesco’s *The Bald Prima Donna*, the profoundly alogical anecdotes the characters recount one to another ; or, towards the end of the same play, the question concerning an eponymous character (who, until then, has not appeared nor has been spoken of), producing the impression that a decisive situation will follow, which however does not happen at all.

13 Sanouillet, M., *Dada à Paris*, CNRS Éditions, 2005.

14 Expression from *The New Spirit and the Poets* (1918), quoted in Nicholls, P., *Modernisms: A Literary Guide*, Second Edition, Palgrave Macmilan, 2008, p.265.

15 The author owes the distinction of the two types of absurd to M. Esslin, who states it in a more implicit way, without using names for these different types. Cf. “The Theatre of the Absurd has renounced arguing about the absurdity of the human condition, it merely presents it in its being – that is, in terms of concrete stage images.” Esslin, M., *op. cit.*, p. 25.

16 Pavis, P., *op. cit.*, p. 1. My translation.

The book is dedicated to the direct absurd. This form of absurd is first studied in the latest part of the theoretical chapter, focused on history of the absurd in theatre and drama, in France after the period of classicism. Further on, the direct absurd is the object of the three analyses contained in the main chapter.

The reflection on the absurd in the history of French theatre after Classicism makes possible, among other things, to suggest the concept of the *alternative mimesis*, which can manifest itself as *weakened mimesis*, consisting in the fact that the relationships of similarity between the representing and the represented are much less evident than in traditional mimesis. Example: in Apollinaire's *The Breasts of Tiresias*, the female defaults are depicted, among others, as: "Sneeze cackle, after which she imitates the sound of the train."<sup>17</sup> The second type is *paradoxical mimesis*: what is represented seems on the surface alogical, absurd, but is absolutely explicable on the level of deep structure.<sup>18</sup> For example: the "collective actor" Jarry wished to use in crowd scenes; for instance in the parade of the Polish army in the first part of *Ubu the King*, the army had to be represented by one soldier.

In the main chapter of this book, the conception of alternative mimesis was used in the analysis of the the corpus, among others in order to distinguish between *weakened* or *paradoxical motivation* of a replique, a *weakened* or *paradoxical* metaphor or to state *paradoxical* action.

### Concrete manifestations of the absurd in the studied texts

The concrete form of the absurd in the analysed texts is greatly influenced by the characteristic features of the aesthetics they belong to – Dada and Presurrealism. The use of the absurd in these aesthetics is motivated by the aim to finish radically, on all levels, with the traditional patterns considered as not functioning, and, above all, as radically inauthentic. This influences the narrative and discursive structures considerably. Thus, the subversion of basic categories is used systematically and intensively; in language, the maxims of relation and manner are violated, if not the the very principle of cooperation (by the so-called "destruction of language"<sup>19</sup> and automatic writing), and the themes able to bring interior freedom and authenticity are explored, such as an apocalyptic end of civilization, charac-

17 Apollinaire, G., *The Breasts of Tiresias*, translated by Louis Simpson, in *Modern French Theatre*, E.P. Dutton & CO. 1966, p. 69.

18 The concept of *deep structure*, derived from generative grammar, is often used in theatre analysis for example by Patrice Pavis, in the sense of a meaning beyond the immediate one. See Pavis, P., *Le Théâtre contemporain. Analyse de textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Armand Colin, 2004.

19 This phenomenon, stated by H. Béhar, concerns Dada, known for its goal of "abolition of logic", and consists in structures not respecting the speech acts to the point they seem to destroy the very possibility of presence of acceptable significations. The author of this book suggests labelling these rebel structures *motivation attacks*.

ters disregarding common morality, “mad love”<sup>20</sup> and so on. Such characteristics provoke two main questions:

1. Do the above exposed features – namely the subversion and the indifference, if not disregard, of the practical use of language – make possible the existence of theatrical dialogue? That is, a dialogue which is sufficiently decodable, of dramatic interest and creates the plot (or contributes to it)?
2. Do these features make possible an efficient scenicity ?

Although a surface reading of the corpus produces the impression that positive answers to these questions are hardly possible, if not excluded, the analyses brought opposite results. Thus, *The First Celestial Adventure of Mr. Antipyrine* destroys the traditional conception of theatrical language, dialogue, plot and character, and globally, the surface characteristics making possible direct staging. The result is a strong “deception of expectations”, but also, often, connotations of an aggressive joy of destruction, or “ebriation” with sound and rhythm in which all preoccupation with a possible meaning goes off. This is due to prosodic originality using a plurality of forms, mixing and ingeniously distributing expressions which seem to come from indigenous languages, with an effect of enigma and sensuality, chains of surprising interjections, both existing and invented, and “ordinary” French lexical material. The dramatic categories, although chased from the surface, are maintained at the level of deep structure<sup>21</sup>, with semantic as well as perlocutory strength.

Semantic and perlocutory efficiency concern as well, on the one hand, the plot. The text can actually be read as a story of the wish for purity or innocence, which is realized as a grotesque and apocalyptic fall. On the other hand, the same characteristics are present in the dialogue. In spite of the current comments that have been made, pointing out, in *The First Celestial Adventure*, the lack of dialogue, the text in the exposition contains a chain of repliques interconnected with relationships of motivation. The perlocutory power of these repliques is due in the first part of the text (in verses) to their dynamicity, to the alternance of easily docadable significations and those of enigmatic character, and to the fact that the first replique draws into an exchange all possible receptors, including the reader/the public. The interest of the central part of the text (Dada manifesto, prose and verses) lies in an ingenious implicit communication with the receptor, and in the final part (verses), in a suggestive address to an absent character, holding the power of rescue from the apocalyptic fall which seems imminent, and characterized at the same time as pure and marked by an agonizing rigidity.

---

20 *Mad love* is the title of a collection of poems by A. Breton, first published in 1937.

21 See note no. 18.

The characters as such are also powerful on the level of deep structure – although no scenic indication accompanies their presence and, with two exceptions, they do not make an explicit reference one to each other, being reduced to the state of simple voices participating in the dialogue. However, their names suggest roles and qualities entirely functional dramatically, individualizing the different characters, and transposable to the stage. Moreover, the distribution of the text of the “play” among the characters makes more palpable the possibility of interpreting it as a story of the aspiration to purity ending with a grotesque fall: the most important voices are those of two clowns.

Thus, the text of *The First Celestial Adventure* is an operational base for stage representation or a performance, both being able to combine the operational significations of deep structures with the prosodic effects of the surface.

In *If You Please* and *The Mysteries of Love*, the surrealist destruction interconnected with the effort to find a way of liberation of man brings as result an intensive revitalization of narrative and discursive patterns. The plays use means creating the impression of rude incompatibility with their context, which however on the level of deep structures show themselves as entirely justifiable, and are functional in dramatic situations

Hence, the automatic text contained in the two plays does not produce the sensation of an intellectual or emotional game for itself. In the parts where its use is intermittent (in *If You Please*, several parts of the dialogue in II; in *The Mysteries of Love*, the paradoxical metaphors), it results in effects strong from the pragmatic point of view: enigma and uncertainty, authentic as well as pretended emotions, attack and eschew. These effects combine themselves and are efficiently used in situations characterized by an irony wishing to be as surprising as possible. They concern before all the topic of relationship problems, which is precisely the theme of Act I in *If You Please* (each of the acts equals an independent short play) as well as the one of *The Mysteries of Love*.

When the automatic text is longer (in *If You Please*, most of the dialogue in III; in *The Mysteries of Love*, two shorter dialogues), it produces the impression of a different world, unlimited in its alterity and freedom, and at which the rules and laws of “our world” do not have any impact. This special language making arise a different world is characterized by important visuality and theatricality. Thus, the dialogue holds the dimension of an *inner theatricality*, of which it seems that it does not need to be completed by theatrical action. This inner theatricality seems completely acceptable and efficient also as to stage transposition. Moreover, this transposition can stress, as a contrapunct, several of the repliques which concern the referential situation and the other character participating in the dialogue. This possibility seems theatrically efficient the more that the “automatic dialogue” concerned is not considerably long (33 repliques), and it is framed by contrastive situations which use scenical materiality and psychologically interesting narrative

moments: surprise, gag, deception of expectations. Thus, in the beginning of the act, one of the two main characters, Maxime, arrives in a café and pays more and more attention to Gilda, who seems indifferent to his behaviour. Suddenly, Gilda unexpectedly engages herself in the dialogue, and the situation turns into a two-voice “automatic” confession. At the end, the café is entered by an Arab merchant, whose behaviour produces the impression that an imminent conflict threatens, which however leads to another deception of expectations: the waiter asks the merchant to leave, and he obeys. In the last scene, Maxime wants to accompany Gilda to her place, but she refuses, confessing she is syphilitic. Maxime reacts saying that it doesn’t matter and both leave together.

Let us add that the deception of expectations, in *If You Please*, serves above all to create “surprise for surprise”. At the same time however, it reveals the philosophy going beyond the common morality (cf. the characters of the “immoralists” Paul – Act I and Létoile – Act II). In *The Mysteries of Love*, the deception is above all a tool with dramatic power which richly uses the uncertainty of interpretation, composes the action, or makes it move forward. In this sense, *The Mysteries* work for example with macrocomposition: in the different tableaux, the same characters appear. However, they take part in actions which are at the frontier of logical compatibility or behind it. Another strong tool is a narrative use of a character with fluctuating identity at the end of the play. That is, the main characters, the lovers Patrice and Léa, meet a curious young boy, who behaves alternatively as Léa’s child, protector and lover. It is precisely this encounter, more than the very final sequence of the play (theatre within theatre) which brings the denouement of the play. That is to say, the protagonists, instead of receiving an answer at the question as to whether their absolute yet destructive passion has sense, they are thrown back all of their doubts by the child-protector-lover.

It should be added that the uniqueness of *The Mysteries of Love* lies in a complex deepening of presurrealist features that have already been observed in *If You Please* – namely of visuality, paradoxical metaphor and deception of suppositions. To such an extent that this deepening makes arise a different world, in which it seems that absolutely anything can happen. The levels of the language and the action are parallel and interchangeable, and the surrealist image, characterized by L. Aragon as “the stupefying image”, becomes flesh: it has the form either of a specific character, or of an interaction character / space.

### **Absurd in the conception of M. Esslin and the conception of this book**

It should be stated at the outset that it was not the aim of the book by M. Esslin, published in 1961, to deal with the absurd in theatre as such, nor to publish a book about theatre history. As he himself argued in 1980, his wish was to con-

tribute efficiently, “in the give and take of argument” (p. 9), to the debate about avant-garde theatre of the 1950’s, judged at the moments of its apparition as “incomprehensible”.

Thus, M. Esslin’s definition takes into account strictly the theatre production of the 1950’s and the cultural context of the period, marked by existentialism. It consists of two parts. The first one describes a radical transformation of narrative and discursive structures- this is to say, the features of the *direct absurd* characteristic of the given plays: absence of plot; of “subtlety of characterization and motivation” in the characters; absence of a composition consisting of a neatly exposed conflict, its development and solution; absence of dialogue in traditional sense; substituted by “incoherent babblings”. To these characteristics belongs according to M. Esslin also the absence of realism, which would with traditional means depict the features typical of the given epoch (pp. 21-22).

The second characteristics of the avant-gardes of the 1950’s has, according to Esslin, an ideological nature – it is the type of absurd that this book has labelled *indirect* absurd. Esslin argues that avant-gardes of the 1950’s express as a block the feeling that he considers as essential of their time: “metaphysical anguish of man facing the absurdity of his condition” (pp. 23-24).

Finally, Esslin interconnects both types of the absurd: the avant-gardes of the 1950’s express the indirect absurd in a specific way which can be qualified as “open abandonment of rational devices and discursive thought” (p. 24).

If we leave away Esslin’s stressing of the indirect absurd, which this author’s concept does not consider as indispensable for the existence of absurd in theatre, another difference between his concept of the absurd and the one of this book lies in the principle making spring the direct absurd. For Esslin, this principle is the “open abandonment of rational devices and discursive thought”; this book, however, defines the direct absurd as the absence of causality, as isotopic rupture.

Esslin’s principle seems to this author debatable, for it brings up the following question: if the throwing away of the rational tools implicates the absence of discursive thought, how can it be possible to integrate to such a pattern, for example, the language of the teacher from Ionesco’s *The Lesson*, which the character considers as faultless and perfect? How to integrate there the plots based on the deception of expectations, so frequent in the corpus of this book? Would not the principle of the direct absurd rather be the negation of traditional causality? Which can have narrative consequences, such as leading to deception of expectations as well as to a plot consisting of sequences without a clear connecting point (like in Beckett’s *Waiting for Godot*), as well as discursive consequence, like the violation of basic logical principles and presuppositions in the language of certain characters (whether these consider themselves as logical or not), decomposition of dialogue and so on?

The reservations expressed as to Esslin’s conception of the absurd do not inform at all its inspiring character, proving an important sensibility for the ques-

tion. It is to the author of *Theatre of the Absurd* that this book owes the distinction of two plans of the absurd, ideological and exclusively theatrical, as well as the definition of a fool or a clown as a character unable to understand the most elementary logical relationships. In other words, even if this work had decided, in order to define the absurd, to proceed independently, it would have been impossible to avoid Esslin, who revealed himself as an interlocutor of quality.

It should be also stressed that Esslin shows with precision many of the substantial means of the direct absurd, in the avant-gardes of the 1950's as well as in history of occidental drama. It is of course possible, when studying his book into detail, to observe a debatable method, several distortions as well as a few errors. However, the temporal distance of more than fifty years dividing the birth of his, as he termed it, "working hypothesis" from the contemporary epoch should be taken into account. Let us add his book was the first to draw attention to certain facts or to suggest them more to the general public (like the profound inner connection among part of comic theatre of Antiquity, medieval carnival theatre and the Commedia dell'Arte). And finally, the fact he suggested that one should place the category of the absurd in the centre of the debate about the avant-gardes of the 1950's (and about a certain theatrical tradition) is a novelty proving the acuity of his point of view. With this suggestion, Esslin follows up with the sensibility of the aesthetic absurd characteristic of the first decades of the 20<sup>th</sup> century, and with the authors studied in this book.

### **A meaning of the absurd? Towards the "vast porticoes"**

After examining Esslin's concept, insisting on the meaning of the absurd beyond its specifically theatrical role – this is to say, on a *value* of the absurd – this book puts out the same question regarding the texts it analyses. In these texts, what does the absurd say about man, the world and the climate related to "being-in-the-world"?

The absurd of the avant-gardes of the 1950's expresses, as Esslin states, mostly metaphysical anguish, linked to the absurdity of human condition. On the contrary, the texts of this book's corpus, from 1916-1923, despite the trauma of the Great War and the will to "destroy everything", urgently seek values, and seem convinced of their existence. Thus, *The First Celestial Adventure of Mr. Antipyrine* is an apocalypse, but contains an invitation to innocence, spontaneity, childlike joy and to play. In *If You Please*, one of the plots is a social and moral utopia (a young and rich man falls in love with a streetgirl who confesses to be aging; the text is an ode to liberation by the means of love, authentic and pure). Finally, *The Mysteries of Love* concerns situations which, although they bring suffering, are the only ones making it possible to reach a world worth living in, one that is more authentic than the common one. These thematic specificities are joined by verbal and theat-

## Summary

rical means. Thus, language does not at all express the impotence of communication, nor refuses to pronounce itself on the context of utterance. This language can be precise and efficient, and can make completely concrete situations develop.

The essential message of the texts examined in this book is according to the author the will (and the practice) of an unlimited freedom, with the goal of an integral way of life on which the common customs have no impact. The will to be, simply, in an authentic way. A will which Benjamin Fondane, contemporary of French historical avant-gardes and their fine observer, symbolized with the image from a verse by Baudelaire, of the “vast porticoes”.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Fondane, B., *Faux traité d'esthétique*, Paris, Méditerranée, 1998, p. 130. For information on the poem used and its translation in English, see note 12.

---

# 7 INDEX

---



**A**

absence de justification 36  
absurde 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,  
25, 26, 27, 28, 31, 33, 34, 35, 36,  
37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46,  
47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 57,  
58, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 70, 73,  
74, 76, 77, 78, 81, 82, 83, 86, 87, 91,  
107, 110, 137, 139, 141, 142, 143,  
144, 146, 147, 152, 155, 168, 169,  
170, 172, 180, 181, 184, 185, 186,  
195, 207, 209, 211, 213, 222, 230,  
231, 235, 236, 237, 238, 245, 249,  
250, 251, 252, 253, 254, 255, 256,  
268  
absurde direct 51, 77, 235, 236, 250, 252,  
253, 254  
absurde indirect 49, 77, 235, 250, 251  
acception 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 48,  
51, 77, 180  
action 21, 51, 52, 57, 58, 59, 60, 62, 67,  
73, 78, 112, 114, 119, 139, 141, 142,  
144, 145, 146, 149, 150, 151, 159,  
187, 188, 189, 190, 192, 194, 195,  
196, 197, 198, 206, 208, 210, 211,  
215, 217, 218, 219, 220, 222, 223,  
224, 227, 228, 230, 237, 241, 242,  
243, 244, 245, 246, 247, 248, 249,  
253, 256  
Adamov, A. 16, 255  
Albert-Birot, P. 15  
aliénation 48  
allégorie 50, 95, 107, 109, 110, 113, 116,  
122, 124, 125, 131, 165, 221  
alogique 21, 23, 48, 153, 155  
alogisme 23, 24, 41, 51, 57, 63  
anecdotes 39, 51  
angoisse 36, 37, 45, 48, 59, 122, 124, 219,  
237, 250, 251, 255  
années 1950 16, 17, 19, 20, 21, 25, 26, 28,  
43, 47, 207, 235, 249, 251, 252, 253,  
254, 255  
antiquité 25, 43, 251, 255  
Apollinaire, G. 14, 15, 26, 27, 28, 64, 65,  
66, 67, 78, 183, 236, 237, 269, 271  
Arioste, L'. 54  
Aristophane 53  
Aristote 21, 41, 43, 52, 53

Arrabal, F. 18, 250  
Artaud 268  
Artaud, A. 16, 18, 26, 84, 136, 245  
attaques de motivation 87, 95, 96, 98, 99,  
100, 102, 103, 104, 106, 108, 111,  
114, 117, 120, 121, 122, 136, 239  
Augustin saint 44  
authenticité 109, 110, 169, 181, 184, 196,  
223, 224, 238, 248, 255  
authentique 19, 27, 48, 54, 82, 109, 119,  
184, 195, 196, 207, 223, 239, 240,  
248, 256  
autoreprésentation 187, 188, 194  
avant-garde 13, 16, 18, 19, 21, 23, 28, 47,  
64, 86, 207, 249, 251, 252  
avant-gardes 13, 15, 16, 17, 23, 24, 26, 27,  
28, 46, 77, 81, 183, 185, 235, 252,  
253, 255, 256, 268

**B**

baroques 53  
Barrett, W. 42, 44, 45, 48, 49, 50  
Baudelaire, Ch. 26, 27, 37, 55, 56, 62, 78,  
257, 269  
Beaubourg, M. 58  
Beckett, S. 16, 18, 51, 207, 253, 255  
Béhar, H. 13, 14, 15, 28, 81, 82, 83, 84,  
85, 86, 115, 130, 131, 139, 141, 183,  
187, 237, 271  
bienséance 57, 101, 107, 108, 124, 129,  
130, 236  
bizarre 36  
Blin, R. 16  
bon sens 28, 36, 37, 39, 53  
bouclage 17, 28, 112, 113, 115, 123, 153,  
154, 156, 157, 158, 161, 165, 166,  
168, 170, 171, 172, 174, 175, 179,  
181, 182, 209, 230, 239, 240, 270  
boulevard théâtre du 13, 53, 58  
Breton, A. 11, 13, 14, 15, 17, 23, 24, 27,  
28, 81, 83, 84, 91, 139, 141, 152,  
255, 267, 269, 270  
burlesque 36, 65, 69, 70, 71, 75, 107, 137,  
191, 192, 207, 223, 251

**C**

Calderón, de la Barca P. 38

Camus, A. 18, 20, 21, 34, 40, 47, 48, 77  
 carnaval 53, 64, 236, 237  
 Carroll, L. 251  
 causalité 25, 49, 51, 52, 53, 77, 143, 145,  
 235, 237, 253, 254  
 Cervantes, M. de 54  
*Chaises Les* 250  
*Champs magnétiques Les* 13, 14, 139  
 Chestov, L. 22, 43, 46, 47, 77  
 christianisme 42  
 cinéma 64, 251  
 classicisme 26, 53, 78  
 Claudel, P. 58  
 clown 254  
 Cocteau, J. 23, 255  
*Cœur à gaz Le* 17, 27, 270  
 collage 86, 87, 98, 102, 109, 243  
 comédie 52, 55  
 comique 23, 24, 26, 27, 35, 36, 37, 49, 53,  
 55, 56, 57, 61, 62, 66, 67, 71, 73, 74,  
 76, 78, 92, 97, 101, 105, 106, 113,  
 119, 120, 121, 122, 124, 125, 130,  
 131, 132, 137, 138, 145, 146, 149,  
 150, 191, 195, 196, 207, 208, 209,  
 216, 217, 219, 220, 236, 251  
 comique absolu 56, 62, 78, 236  
 commedia dell'arte 53, 54, 57, 251, 255  
 communication 24, 60, 81, 82, 86, 112,  
 113, 116, 117, 118, 119, 120, 128,  
 187, 239, 250, 251  
 communication métathéâtrale 187  
 composition 16, 27, 51, 53, 65, 77, 87, 92,  
 109, 110, 112, 115, 121, 122, 131,  
 139, 142, 179, 182, 185, 186, 191,  
 235, 236, 237, 240, 242, 243, 245,  
 250, 252  
 condition humaine 33, 37, 45, 77, 255  
 conflit 28, 34, 37, 44, 50, 94, 96, 97, 123,  
 144, 145, 146, 149, 150, 156, 160,  
 162, 214, 215, 243, 248, 250  
 connaissance 16, 41, 43, 44, 45, 46, 47,  
 48, 49, 85  
 connotations 58, 94, 95, 96, 97, 114, 116,  
 118, 130, 131, 137, 145, 149, 166,  
 168, 169, 170, 171, 172, 175, 176,  
 178, 180, 181, 184, 186, 194, 207,  
 209, 211, 214, 215, 222, 223  
 contradiction 21, 22, 34, 40, 41, 64, 71,  
 73, 76, 108, 184, 192

contradictoire 21, 35, 39, 40, 41, 44, 74,  
 78, 193, 207, 230  
 contrepoint 111, 112, 113, 141, 142, 144,  
 146, 149, 177, 182, 196, 210, 248  
 Corvin, M. 27, 53, 82, 84, 85, 129, 139,  
 262, 263, 265  
 Cousin, V. 34, 37  
 Cravan, A. 83  
 critères musicaux 142

## D

Dada 13, 14, 15, 18, 20, 22, 23, 24, 27, 28,  
 47, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 90, 91, 92,  
 96, 97, 106, 107, 108, 109, 110, 118,  
 120, 121, 122, 124, 129, 131, 132,  
 134, 136, 137, 139, 141, 142, 144,  
 146, 183, 235, 236, 237, 238, 270  
 Daumal, R. 18, 23, 24, 28, 233, 270  
 déception d'attentes 132, 135, 141, 142,  
 144, 145, 146, 148, 149, 150, 214,  
 238, 242, 243, 245, 247, 248, 249,  
 252, 253, 254, 255  
*De l'essence du rire et plus généralement du  
 comique dans les arts  
 plastiques* 55  
*De l'inutilité de la mise en scène  
 exacte* 58  
 démonstration par l'absurde 38  
 Desnos, R. 17  
 déstabilisateur 36, 76, 98, 101, 108, 145,  
 225  
 destruction 14, 28, 46, 81, 85, 86, 87, 95,  
 97, 121, 122, 127, 210, 238, 241,  
 247, 248  
 destruction de la langue 86, 238  
 dialogue 17, 28, 60, 74, 75, 83, 85, 87,  
 105, 112, 113, 115, 119, 120, 128,  
 129, 139, 148, 149, 153, 154, 155,  
 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165,  
 166, 167, 168, 169, 173, 174, 178,  
 181, 182, 184, 188, 189, 191, 195,  
 197, 209, 210, 211, 212, 224, 225,  
 228, 229, 230, 238, 239, 240, 241,  
 242, 243, 244, 247, 248, 250, 263,  
 270  
 Dujardin, E. 58

**E**

effet d'identification 186  
 Eliade, M. 184, 185  
 Éluard, P. 23, 24, 83, 255  
 empirisme 43  
*En attendant Godot* 253  
 encyclopédique 53, 66, 82, 84, 139, 185,  
 187, 189, 191, 195, 207, 215, 217,  
 230  
 espace 14, 19, 52, 53, 55, 59, 60, 65, 66,  
 73, 78, 100, 126, 150, 158, 163, 172,  
 174, 180, 199, 208, 211, 218, 219,  
 224, 235, 236, 237, 238, 244, 246,  
 247, 249, 253, 254, 256  
 Esslin, M. 16, 17, 18, 19, 20, 25, 28, 47,  
 49, 50, 53, 207, 235, 249, 250, 251,  
 252, 253, 254, 255  
 esthétique 16, 23, 26, 33, 34, 37, 52, 53,  
 82, 92, 178, 207, 235, 236, 255  
 éthique 33, 34, 38, 39, 45, 77, 151  
 existence 17, 19, 38, 44, 45, 48, 49, 60, 82,  
 87, 96, 123, 188, 238, 245, 255, 257  
 existentialisme 43, 47, 48, 77, 250  
 existentialismes 22, 34, 37  
 existentialiste 34, 37, 39, 250, 251  
 existentiel 44, 50, 251

**F**

fable 16, 27, 51, 52, 53, 59, 66, 77, 123,  
 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137,  
 139, 146, 149, 151, 160, 187, 188,  
 191, 192, 193, 209, 235, 237, 238,  
 239, 240, 242, 243, 244, 245, 247,  
 249, 252, 253  
 farce 53, 92, 97, 105, 122, 123, 131, 134,  
 196  
 fatalité 34, 35, 59, 95, 166  
 fatrasie 251  
 faux 35, 39, 40  
 Flaubert, G. 37  
 fluctuation d'identité 188, 194, 195, 196,  
 197, 218  
 foi 42, 45, 75, 77  
 folie de la croix 42, 43  
 folie de la sagesse 42  
 Fondane 268  
 Fondane, B. 18, 22, 26, 46, 47, 77, 256

Fort, P. 58

Fotiade, R. 13, 18, 43, 44, 45, 46, 47, 48  
 fou 25, 52, 74, 139, 236, 237, 238, 254,  
 256

Foucault, M. 184

fracture de sens 25, 36, 235, 250

Freud, S. 184, 185, 210, 217

futurisme 15, 23, 24, 67, 81, 236

futuriste 14, 109, 144, 237

**G**

genre 52, 55, 82, 83, 84, 85, 104, 111, 112,  
 139, 158, 159, 165, 169, 172, 175,  
 177, 240, 251

Gödel, K. 40, 41

Goldmann, L. 50

Goll, I. 17, 23, 27, 255, 270

gradation 56, 102, 110, 125, 126, 127, 142,  
 143, 144, 180, 182

Grande Guerre 13, 23, 91, 108

Grand jeu Le 24

grotesque 26, 36, 37, 49, 54, 55, 66, 76,  
 78, 109, 126, 133, 137, 197, 236,  
 243, 269

**H**

harlequinade 251

Havel, V. 25

Heidegger, M. 47

hétérogénéité 83, 87, 100, 103, 104, 106,  
 107, 121, 124, 132, 137, 141, 236

Hiroshima 20

histoire 15, 26, 27, 41, 44, 49, 50, 51, 52,  
 54, 77, 78, 85, 128, 179, 187, 188,  
 192, 221, 235, 236, 251, 252, 262,  
 263

histoire du théâtre 15, 249, 254

Honzl, J. 140, 248

humour 11, 23, 90, 91, 92, 97, 128, 146,  
 156, 191, 196

**I**

identification 46, 52, 181, 186, 213

idéologique 49, 50, 136, 250, 251, 254

illusion 20, 21, 25, 52, 63, 64, 66, 69, 70,  
 93, 106, 118, 145, 149, 150

- illusionniste 16, 25, 149, 186
- image 14, 28, 36, 69, 75, 101, 102, 103, 104, 127, 130, 137, 155, 156, 166, 171, 176, 178, 183, 196, 209, 211, 212, 218, 219, 220, 221, 222, 230, 231, 241, 242, 246, 249, 270
- imaginaire 78, 127, 137, 152, 159, 160, 161, 164, 165, 168, 179, 183, 185, 197, 226, 245
- impossible 33, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 48, 100, 154, 155, 180, 185, 192, 197, 198, 214, 254, 255
- incomplétion 38, 41, 100, 122
- inconcevable 37, 44
- inconvenances pragmatiques 153, 163
- indécidabilité 40, 41, 82
- innocence 45, 120, 141, 166, 176, 181, 255, 256
- insolite 96, 148, 149, 153, 155, 156, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 167, 169, 180, 181, 185, 186, 198, 211, 219, 220, 222, 223, 225, 240, 247, 248, 249
- interprétation 23, 34, 35, 42, 43, 52, 69, 70, 87, 93, 94, 95, 98, 106, 110, 111, 112, 115, 118, 125, 127, 130, 131, 133, 141, 151, 152, 155, 156, 160, 163, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 183, 184, 185, 186, 187, 207, 208, 209, 210, 214, 215, 216, 220, 222, 224, 226, 230, 231, 238, 240, 241, 244
- invraisemblable 22, 184, 196
- Ionesco, E. 16, 17, 18, 20, 207, 250, 253, 255
- ironie 90, 91, 108, 109, 118, 120, 161, 163, 193, 220, 241, 248
- isotopique 49, 51, 76, 77, 88, 89, 90, 91, 93, 95, 97, 98, 101, 103, 120, 121, 153, 154, 156, 168, 169, 174, 235, 238, 253
- J**
- Jankélévitch, V. 34
- Jarry, A. 15, 22, 23, 26, 31, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 78, 221, 236, 237, 255, 268, 269
- Jaspers, K. 47
- jeu 44, 53, 55, 58, 61, 67, 69, 71, 73, 75, 82, 96, 109, 129, 131, 136, 141, 147, 149, 156, 157, 158, 159, 166, 172, 188, 190, 192, 208, 209, 210, 213, 214, 215, 227, 228, 236, 237, 244, 246, 247, 248, 255, 256
- judaïsme 42
- Jung, C. G. 185
- K**
- Kafka, F. 16, 38
- Kant, I. 44
- Kierkegaard, S. 44, 45
- L**
- La Cantatrice chauve* 51, 253
- Lalande, A. 39, 40
- La Leçon* 253
- langue courante 33, 34, 35, 37, 38, 49
- La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* 14, 27, 235, 237, 242, 247, 255, 269
- Lear 50, 251
- Leno, D. 251
- Lévi-Strauss, C. 184
- liberté 15, 20, 27, 81, 107, 108, 110, 120, 139, 143, 152, 166, 170, 171, 172, 224, 225, 227, 237, 238, 240, 241, 255, 256
- Lista, G. 23, 24, 81, 102, 109
- littéralité 156, 160, 251, 252, 254
- L'Œuvre Théâtre de 59
- logique 22, 23, 24, 26, 31, 33, 34, 38, 39, 40, 42, 44, 48, 49, 51, 52, 53, 55, 61, 73, 75, 76, 77, 81, 82, 83, 86, 94, 95, 97, 99, 100, 106, 107, 108, 109, 114, 116, 144, 153, 156, 159, 166, 168, 173, 185, 186, 192, 207, 210, 221, 235, 237, 251, 253
- logique aristotélicienne 38, 40, 41, 42, 48, 77
- logiques affaiblies 40
- Lugné-Poe, A.-M. 58
- Lumières 250

**M**

macrostructure 87, 121, 193, 245  
 Maeterlinck 269  
 Maeterlinck, M. 26, 59, 60, 78, 236, 237  
 Mallarmé, S. 58  
*Mamelles de Tirésias Les* 14, 27, 78  
*Manifeste du surréalisme* 23  
 Marinetti, F. T. 22, 23, 81, 102, 255  
 marionnettes 58, 62, 250  
*Mathusalem, l'éternel bourgeois* 17  
 métaphore 50, 63, 88, 114, 116, 118, 137, 144, 153, 155, 175, 185, 208, 211, 215, 216, 220, 221, 222, 223, 237, 240, 241, 242, 246, 249  
 métaphysique 34, 50, 58, 250, 251, 255  
 microstructures 87  
 mimésis alternative 57, 58, 63, 65, 66, 67, 69, 71, 74, 78, 236  
 mimésis paradoxale 58, 65, 67, 78, 184, 237  
 mimésis relâchée 58, 68, 74, 75, 236  
 mimus 251, 255  
 modalité 118, 184  
 Montaigne, M. de 39, 44, 141  
 Morgenstern, C. 251  
 motifs récurrents 186, 188  
 mots en liberté 102, 103  
 music hall 28, 139, 270  
*Mystères de lamour Les* 15, 27, 183, 235, 237, 242, 245, 248, 249, 253, 256  
 mystique 43, 207, 210  
*Mythe de Sisyphe Le* 20

**N**

nabi 58, 64  
 naturalisme 19, 20, 25  
 naturaliste 26, 269  
 néant 13, 45, 59  
 Nietzsche, F. 13, 44, 45, 251  
 nihilisme 45  
 noétique 34, 43, 44, 46  
 non-sens 34, 39, 40, 74, 222, 228  
 nonsense 88, 251, 252  
 norme 33, 35, 36, 37, 40, 48, 49, 51, 52, 53, 76, 77, 78, 235

**O**

*Oh! les beaux jours* 51  
 onirisme 15  
 ontologie 34  
 oralité 86  
 ordre du monde 49, 50  
 ouverture de signification 98, 153, 185, 186, 190

**P**

Papachristos, K. 85, 86, 115, 261  
 paradoxal 155, 172, 184, 185, 186, 194, 197  
 paradoxe 33, 37, 41, 42, 44, 48, 51, 77, 83, 185, 230, 241  
 parole 15, 16, 27, 51, 52, 53, 58, 59, 60, 61, 65, 74, 75, 77, 78, 81, 82, 83, 91, 92, 106, 131, 132, 134, 135, 136, 139, 142, 143, 147, 148, 149, 150, 152, 159, 160, 162, 169, 179, 183, 192, 196, 197, 208, 214, 218, 219, 220, 222, 223, 225, 227, 230, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 256, 257  
 Pascal, B. 43, 44, 50  
 Paulhan, F. 21, 22  
 Pavis, P. 21, 36, 51, 53, 96, 186, 235  
*Pelléas et Mélisande* 59, 60  
 perlocutoire 34, 39, 51, 62, 67, 83, 92, 96, 97, 100, 105, 110, 111, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 128, 131, 136, 153, 155, 161, 165, 166, 167, 168, 171, 172, 181, 182, 185, 192, 195, 198, 208, 214, 218, 219, 230, 240, 246, 247  
 personnage 16, 25, 27, 51, 52, 53, 56, 58, 59, 61, 62, 63, 67, 72, 75, 77, 78, 82, 92, 114, 115, 116, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 141, 147, 149, 150, 152, 154, 159, 162, 163, 171, 173, 183, 186, 188, 190, 192, 193, 197, 198, 206, 207, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 221, 223, 228, 230, 233, 235, 236, 237, 242, 243, 245, 246, 247, 249, 252, 254  
 phénoménologie 47

*Piège de Méduse Le* 17

Plassard, D. 14, 15, 23, 24, 59, 63, 64, 87,  
141

Platon 44

Plaute 53

Préface de *Cromwell* 54, 55, 66

présupposés 52, 253

principe de modalité 119, 184, 242

principe de qualité 184

principe de relation 184, 242

## Q

Quillard, P. 58

## R

Rabelais, F. 54, 62

Rachilde, M. Eymery dite 58

Racine, J. 50, 53

raison 20, 23, 24, 33, 34, 35, 36, 42, 43,  
60, 66, 70, 71, 73, 77, 88, 91, 92,  
97, 103, 110, 113, 117, 121, 143,  
154, 159, 184, 185, 190, 198, 209,  
211, 215, 218, 228, 241, 248,  
255

rationaliste 22, 43, 44, 77

réalisme 57, 162, 187, 250

relation 240

rêve 15, 36, 83, 151, 164, 165, 167, 180,  
183, 184, 185, 186, 187, 194, 210,  
217, 249, 251

Ribemont-Dessaignes, G. 14, 27, 47, 85

ridicule 35, 55, 61, 119

Riffaterre, M. 88, 152, 185, 186, 194, 228

romantique 26, 57, 78, 236, 269

romantisme 26, 54

## S

Sartre, J.-P. 18, 21, 34, 40, 47, 48, 77

Satie, E. 17

scandale 23, 24, 34, 37, 44, 48, 235

Schopenhauer, A. 45

Shakespeare, W. 38, 50, 53, 54, 255

Shoah 20

silence 60, 78, 148, 162, 178, 236

*S'il vous plaît* 14, 15, 27, 28, 139, 140, 141,  
148, 152, 153, 166, 185, 235, 239,

241, 242, 243, 245, 248, 249, 252,  
255, 269, 270

souffrance 36, 43, 45, 48, 95, 101, 180,  
188, 216, 241, 256

Soupault, P. 13, 14, 15, 17, 27, 28, 139,  
267, 269, 270

Spinoza, B. 44

spontanéité 13, 85, 255

Strindberg, A. 251

structure profonde 96, 97, 109, 111, 166,  
170, 172, 173, 175, 186, 187, 209,  
219, 237, 238, 240, 272

structures discursives 86, 146, 148, 152,  
162, 163, 164, 230, 247, 248

structures narratives 28, 74, 139, 146, 189,  
230, 238, 249, 250, 252, 254

subversion 81, 86, 132, 139

surnaturel 36

surréalisme 13, 14, 15, 17, 18, 20, 23, 24,  
29, 47, 65, 81, 82, 83, 84, 139, 153,  
166, 170, 171, 183, 184, 185, 230,  
235, 238

surréaliste 13, 14, 15, 27, 28, 64, 81, 82,  
83, 84, 85, 88, 139, 141, 166, 183,  
236, 237, 249, 271

symbolisme 15, 57, 58, 78, 89, 113, 130,  
132, 133, 135, 153, 155, 156, 157,  
158, 159, 160, 162, 179, 182, 185,  
208, 210, 216, 217, 219, 225, 236,  
242, 243

symboliste 26, 58, 59, 269

## T

terrifiant 36, 215

texte automatique 13, 23, 133, 139, 238, 248

Théâtre Alfred Jarry 208

théâtre de l'absurde 18, 26, 38, 235, 250,  
253, 254

Théâtre libéré 140, 248

Theatre of the Absurd 16, 17, 18, 19, 25,  
50, 249, 253, 254, 255

théâtre pur 251, 252

tonalité 36, 63, 66, 67, 78, 101, 139, 142,  
174, 191, 236

tradition 17, 22, 38, 43, 57, 210, 211, 230,  
237, 238, 250, 252, 253, 254

tragique 22, 36, 37, 46, 47, 58, 60, 66, 101,  
146, 150, 236, 251

*Tragique quotidien Le* 60

transcendant 45, 157

trionfi 251

Tzara, T. 13, 14, 17, 22, 23, 27, 28, 47, 84,  
85, 90, 109, 129, 130, 131, 132, 135,  
136, 243, 247, 255, 256, 267, 269,  
270

## U

Ubu 61, 62, 63, 64

*Ubu enchaîné* 61, 253

utopie 256

## V

valeurs 33, 34, 38, 39, 41, 78, 94, 139,

166, 179, 218, 220, 222, 235, 238,  
239, 255

*Victor ou les enfants au pouvoir* 25, 27

Vitrac 270

Vitrac, R. 15, 27, 28, 84, 183, 184, 185,  
187, 199, 237

*Vous m'oublierez* 14

vraisemblance 185

vraisemblance 52, 53, 58, 130, 160

## W

Wyzewa, T. de 58



---

## COMITÉ ÉDITORIAL DE L'UNIVERSITÉ MASARYK

prof. MUDr. Martin Bareš, Ph.D. (président)  
Ing. Radmila Droběnová, Ph.D.  
Mgr. Michaela Hanousková  
doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.  
doc. PhDr. Mgr. Tomáš Janík, Ph.D.  
doc. JUDr. Josef Kotásek, Ph.D.  
Mgr. et Mgr. Oldřich Krpec, Ph.D.  
prof. PhDr. Petr Macek, CSc.  
PhDr. Alena Mizerová (secrétaire)

doc. Ing. Petr Pirožek, Ph.D.  
doc. RNDr. Lubomír Popelínský, Ph.D.  
Mgr. David Povolný  
Mgr. Kateřina Sedláčková, Ph.D.  
prof. RNDr. David Trunec, CSc.  
prof. MUDr. Anna Vašků, CSc.  
Mgr. Iva Zlatušková (vice-présidente)  
doc. Mgr. Martin Zvonař, Ph.D.

## COMITÉ ÉDITORIAL DE LA FACULTÉ DE LETTRES DE L'UNIVERSITÉ MASARYK

prof. Mgr. Lukáš Fasora, Ph.D.  
prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.  
doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D. (présidente)  
doc. PhDr. Jana Chamonikolasová, Ph.D.  
prof. Mgr. Libor Jan, Ph.D.  
prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.

prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.  
prof. Mgr. Jiří Macháček, Ph.D.  
doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.  
(secrétaire)  
prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.  
prof. PhDr. BcA. Jiří Raclavský, Ph.D.

---

---

# L'absurde dans le théâtre Dada et présurréaliste français

Mariana Kunešová

---

Achévé d'imprimer à l'Université Masaryk  
collection **Opera Facultatis philosophicae Universitatis Masarykianae**  
(**Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity**) / no 458

**Directrice** / doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

**Secrétaire** / doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.

**Typographie, graphisme et couverture** / Pavel Křepela

**Mise en page** / Dan Šlosar

**Première édition**

**Dépôt légal** / 2016

**Tirage** / 200 nombre d'exemplaires

**Impression** / Reprocentrum, a.s., Bezručova 29, 678 01 Blansko

ISBN 978-80-210-8461-2

ISSN 1211-3034

DOI: 10.5817/CZ.MUNI.M210-8461-2016



#458