

---

## 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, éclaire 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, adverbial; 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.

75 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.

76 Fotiade, Ramona, *op. cit.*, p. 30.

77 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).

78 Fotiade, Ramona, *op. cit.*, p. 30.

79 *Ibid.*, p. 24 ; Barrett, William, *op. cit.*, p. 50.

80 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 provocatrice 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 lourde 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 tuera 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 parlers 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 dissertar : 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.