

---

# 4 DU « LIEN CAUSAL » AUX « VASTES PORTIQUES ». EN GUISE DE CONCLUSION

Le « lien causal » est l'enjeu d'un des morceaux faisant partie du *Petit théâtre* de R. Daumal et R. Gilbert-Lecomte : le personnage de ce sketch se déclare prêt à accepter la force du « lien causal » seulement à condition de pouvoir « se pendre au moyen d'icelui » ; il se livre à l'expérience et réussit. Pour les « vastes portiques », voir la citation p. 257.

---



## 4.1 Du lien causal : l'absurde au théâtre versus le « théâtre de l'absurde »

Le présent ouvrage s'est proposé d'interroger l'absurde en tant que catégorie esthétique, de théâtre, et ce en étudiant trois textes à forme dramatique, *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, *S'il vous plaît* et *Les Mystères de l'amour*, qui appartiennent aux années 1916 – 1923, époque où, dans un climat d'une profonde crise de sens, naît d'abord Dada, puis cristallise le futur surréalisme.

Une importante circonstance de départ de cet essai était la polémique concernant la pertinence de la conception du « théâtre de l'absurde » avancée par Martin Esslin, élaborée pour caractériser les avant-gardes surtout des années 1950. Cette polémique a mené chez une bonne part de la critique dramatique, on le sait, à la méfiance par rapport à la validité de la catégorie de l'absurde au théâtre tout court.

Ainsi, la méthode que j'ai adoptée dans cet essai afin de tenter de définir l'absurde au théâtre était de ne pas procéder en reprenant la conception de M. Esslin. J'ai projeté en revanche de confronter les résultats de ma propre recherche à la conception esslinienne une fois mes travaux amenés à leur terme, objectif auquel il convient à présent de satisfaire.

### 4.1.1 L'absurde au théâtre selon cet essai

Rappelons brièvement la définition de l'absurde à laquelle cet essai est parvenu : quel que soit le domaine où l'absurde intervient, celui-ci équivaut à une rupture de la causalité, à une cassure isotopique : en d'autres termes, à la transgression d'une norme, sachant mettre en route la connotation d'une inconvenance jusqu'à spectaculairement violente – d'une « vérité à scandale ».

L'absurde au théâtre peut être de deux types essentiels : d'une part, l'absurde indirect, parallèle de la philosophie des valeurs, consistant dans la réflexion sur un principe scandaleusement inconvenant. D'autre part, l'absurde direct, plus spécifiquement théâtral, qui se passe de « dissenter », et se voit, au contraire, exprimé ; d'où « l'impression d'absence de tout lien logique avec le reste du texte et de la scène » (P. Pavis).<sup>258</sup> Puisqu'entraînant une fracture de sens, cet absurde peut se placer à tous les niveaux qui en sont porteurs : fable, personnage, espace-temps, parole, composition. C'est ce deuxième type de l'absurde, mettant en œuvre les moyens du théâtre à proprement parler, que je me suis proposé d'examiner dans cet essai. Brièvement d'abord, dans la partie finale de la première section : en interrogeant cet absurde dans l'histoire du théâtre français, postclassique surtout

---

258 Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 1.

(dans la pensée théorique ainsi que dans la production dramatique). Puis, l'étape substantielle de cet examen concernait la partie principale de l'ouvrage, c'est-à-dire les trois études consacrées au théâtre Dada et pré-surréaliste français.

Dans l'histoire du théâtre français, m'ont apparu comme les représentants essentiels de l'absurde direct les esthétiques et les auteurs qui suivent. Dans la production préclassique, l'esthétique du carnaval, liée à la figure d'un fou, ou plus généralement à l'idée de la folie, faisant en sorte que les personnages ou les preneurs de parole semblent ne pas être à même de comprendre les faits et les rapports les plus élémentaires. Pour ce qui est de l'époque postclassique, son absurde, d'abord, est de nature comique, représenté par le grotesque romantique et le « comique absolu » baudelairien. Or ce comique sait ouvrir sur une tonalité encore autre. Tel est surtout le cas du comique absolu, se caractérisant, hormis l'absurde, par l'union de ce qui est « terrible et irrésistible » : irrésistiblement plaisant et en même temps cassant avec violence toute bienséance, esthétique ainsi que morale.

La seule tonalité sérieuse, « tragique », se voit proposée à l'absurde par le symbolisme. Maeterlinck notamment s'y engage, en considérant comme à proprement parler tragique le quotidien « après qu'ils furent heureux », où rien ne vient ; et en mettant en place un personnage dont le pouvoir d'agir et de communiquer, et de révéler de la sorte ses sensations et états intérieurs, est fortement restreint : restreint à la prononciation de banalités souvent se répétant ou au silence, aux constats que le protagoniste ne parvient pas à exprimer ce qu'il désire, ou encore aux remarques quant à l'espace référentiel.

Jarry, de son côté, prolonge le comique absolu entre autres en « actualisant » son objet, en créant un fantoche comique combiné au « Double ignoble » de l'humanité. Parallèlement, pour le costume et la scène (et le nombre de personnages sur scène), cet auteur propose une efficace stratégie de « litote », à la limite de l'absurde ou s'en servant directement (masque, personnages collectifs). Quant à Apollinaire, celui-ci, attentif aux esthétiques contemporaines dont le futurisme, mais auteur indépendant surtout, enchaîne sur la veine carnavalesque en considérant le spectacle comme une fête collective, à laquelle tous les moyens sont conviés. Ainsi, il se sert d'éléments introduits par Jarry (acteur collectif), propose une composition basée sur l'hétérogénéité voire l'incohérence (mélange de différents composants « sans lien apparent ») et n'hésite pas à unir l'absurde au merveilleux, par exemple dans le jeu scénique qui accompagne la transformation de Thérèse en homme ou dans les spectaculaires mises au monde des enfants par son mari.

L'intérêt aux principales formes de l'absurde dans le théâtre français postclassique m'a en outre permis de proposer le concept d'une *mimésis alternative* : d'une part la *mimésis relâchée*, consistant dans le fait que la visibilité des rapports de ressemblance se voit considérablement affaiblie (exemple : les gestes à réputation de

tares féminines avec lesquels Thérèse, dans *Les Mamelles*, clôt sa tirade affirmant qu'elle est féministe: « [...] caquetage, après quoi elle imite le bruit du chemin de fer »); d'autre part, la mimésis *paradoxe*, qui consiste dans le fait d'afficher des situations à apparence de « l'absence de tout lien logique » – tout en proposant, néanmoins, des significations absolument opérationnelles au niveau de la structure profonde (exemple: l'acteur collectif proposé par Jarry). J'ai ensuite appliqué ce concept à l'examen de mon corpus, et l'ai exploité en outre en distinguant une métaphore relâchée et paradoxale, ou l'action paradoxale.

Dans cet examen, la définition de l'absurde comme d'une rupture de la causalité m'a permis d'analyser en tant que disposant d'un traitement absurde, les catégories de la composition / fable, de la parole et du personnage.

Il est quasiment une banalité d'ajouter que les textes examinés par le présent essai attestent des parallèles avec la tradition de l'absurde plus et moins ancienne, au bout de laquelle ils se placent.

Concrètement, dans *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* d'abord, se manifeste, à l'instar de Dada tout court, la leçon futuriste, tant sous la forme des mots en liberté que sous celle de l'invective du spectateur; hormis cela, y sont présentes des couches de l'absurde bien plus anciennes: cet énorme bestiaire, affichant une parole débarrassée de la contrainte de signifier, rappelle les pratiques du carnaval. À quoi n'est pas sans concourir la présence des personnages de clowns, renvoyant, de manière plus générale, à la tradition du personnage du fou.

Puis, quant aux *Mystères de l'amour*, l'univers matériel peut être, en une certaine mesure, rapproché des pièces de Maeterlinck s'engageant à rendre compte des états intérieurs des personnages au moyen de leur interaction avec l'espace, ce qui est pour *Les Mystères* une des caractéristiques essentielles. L'interaction personnage / espace sait signifier chez Vitrac, on s'en souvient, par exemple l'angoisse ou un énorme vide intérieur. En même temps, *Les Mystères* paraissent prolonger sur le plan pratique la réflexion de Maeterlinck imaginant l'action scénique déployée par l'espace seul. À ce titre, c'est l'exemple de la séquence purement scénique du Tableau I qui peut être rappelé, où le jeu de l'espace orchestre d'une manière perlocutoirement puissante la signification d'une nuit d'amour.

L'absurde des *Mystères* se caractérise en outre par une importance décisive de la visualité, ce qui rapproche Vitrac d'Apollinaire, comme l'a observé H. Béhar.<sup>259</sup> C'est également dans le fait d'intégrer dans la pièce le merveilleux que Vitrac n'est pas sans rappeler Apollinaire. Et enfin, il ne faut pas oublier, chez Vitrac non plus, la ponctuelle présence du principe clownesque: par exemple dans l'exposition, lorsque les deux personnages principaux découvrent leurs sentiments réciproques, ce qui les rend tantôt hésitants, tantôt trop sûrs, en tout cas à tel point

---

259 Béhar, Henri, *Le Théâtre dada et surréaliste*, op. cit., p. 304.

maladroits ou peu attentifs que, l'espace de quelques instants, ils apparaissent comme des clowns.

Or ces différents moyens connus de la tradition de l'absurde sont, dans leurs formes concrètes, profondément imprégnés des traits propres de Dada et du pré-surréalisme. Rappelons que l'absurde de ces deux esthétiques, de manière générale, découle d'une volonté radicale de mettre fin, souvent brutalement, aux schémas traditionnels, jugés scandaleusement périmés (et se révélant perlocutoirement inintéressants), objectif qui marque les structures narratives ainsi que discursives : déception d'attentes systématique et aiguë, « destruction de la langue », exploration des valeurs jugées à même d'apporter l'authenticité (liberté, amour fou...), texte automatique. Vu ces spécificités, deux questions s'imposent. Ces traits – dont d'une part la déception comme principe organisateur, de l'autre, l'indifférence sinon le mépris quant à l'utilité pratique de la parole, au principe de coopération – peuvent-ils permettre l'existence d'un dialogue viable au théâtre, suffisamment décodable et dramatiquement porteur, mettant en place une fable ? Et l'existence de la scénicité ?

Le présent essai a apporté à ces questions des réponses affirmatives – malgré que les catégories étudiées sachent entraîner d'emblée une apparence de négation pouvant être aiguë.

#### 4.1.1.1 Les textes étudiés

##### 4.1.1.1.1 Structures discursives : dramatisme, signification, dialogue

Les trois textes – nécessitant certes un effort d'interprétation renforcé, plus ou moins intense – mettent en place des significations acceptables bien davantage que l'on ne serait tenté de l'affirmer *a priori*. En effet, les parties à « destruction de la langue » ou « automatiques » ne couvrent jamais l'intégralité des textes ni ne sont tout à fait pures. D'où un climat mixte, faisant coexister des entraves à la signification tout court ou à une signification acceptable, des éléments difficilement décodables, ceux qui le sont aisément et de nombreuses formes intermédiaires. Ce qui a des conséquences substantielles sur le dramatisme et la signification. Car on le sait : une cassure isotopique ou une inacceptabilité de surface n'empêchent pas que le passage concerné dispose d'une signification *paradoxe*, acceptable au niveau de la structure profonde, avec des effets variés. Or la lecture des moyens à « destruction de la langue » et « automatiques » se révèle bien plus aisée si ceux-ci alternent avec des éléments à des difficultés de décodage moindres – telles des « places de sûreté », qui en même temps savent contribuer au décodage des structures difficiles. Ainsi, le climat mixte donne du pouvoir au dialogue : une efficacité dramatique et sémantique élevée, exploitant les spécificités thématiques et compositionnelles.

*La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*

Les court-circuits de signification apportent à ce texte une richesse d'effets, explorant intensivement les possibilités du mot et de la chaîne verbale. Ces effets, souvent se combinant, s'adressent tant à l'intellect (énigme, faillite des valeurs considérées comme garantes de la civilisation contemporaine, faillite de la certitude même de se retrouver dans un terrain connu) qu'à l'intuition (plaisir entraîné par la suggestivité du rythme et de la mélodie, contrebalançant les effets sémantiques ou les diluant tout à fait). En outre, la distribution des attaques de motivation met en valeur la fable du désir de pureté devenant une immense chute apocalyptique, qu'il est possible de distinguer dans le texte : lorsque le désir de pureté se confronte aux rudes constats et sensations d'« amertume » autour d'une pluralité de sujets, se présentent les attaques de motivation découlant des matériaux le plus violemment hétérogènes. Quand ce désir devient une chute apocalyptique, le matériau est homogène ; ce qui attire d'autant plus l'attention sur la fable ; qui se voit investie d'attaques de motivation peu nombreuses, mais les plus déstabilisatrices du texte.

En outre, la majorité de la parole de *La Première aventure* peut être interprétée comme s'engageant dans des formes de dialogue tout à fait susceptibles d'être exploitées par la performance. Davantage, ces dialogues, aux moments compositionnellement les plus sensibles – l'incipit et la clôture – disposent de régimes qui sont avec efficacité transposables scéniquement. Le texte, en effet, possède une exposition commençant par une suggestive adresse à l'interlocuteur, doté du trait de candeur et de la volonté de percer quasiment au prix de sa vie un chemin dangereux, d'initiation. L'exposition en tant que telle est entièrement lisible comme un dialogue à bouclage (5 répliques), faisant échanger plusieurs personnages – dont un intervient plusieurs fois, ce qui renforce l'impression d'une communication véritable. Le manifeste est bâti comme une ingénieuse communication implicite, et dans la clôture, se trouve à nouveau une suggestive adresse à l'interlocuteur, appelé pour sauver : il s'agit d'un être pur, mais à raideur abattante.

*S'il vous plaît*

Le dialogue « automatique » investit dans ce texte, on le sait, deux fables (actes I et III), distinctes quant à la longueur des parties à court-circuits du principe de coopération, à la proportion des éléments automatiques, mais aussi quant au dramatisme du contenu. Ainsi, la fable de l'acte I est dans l'essentiel dramatique ; les deux dialogues « automatiques » s'engagent dans l'exposition et dans le premier développement du nœud : un tête-à-tête amoureux où, suite à un aveu initial et sa mise en cause, alternent la volonté d'un sentiment authentique et les réactions visant souvent à déstabiliser ou à blesser l'interlocuteur – c'est une lutte verbale,

en effet, qui progressivement culmine. En revanche, la partie de l'acte III couverte par le dialogue « automatique » représente la naissance et le développement d'une relation sentimentale.

Dans les deux fables, les moyens « automatiques » s'engagent avec bravoure à développer les situations en place; et ce jusqu'à produire un impact revitalisant sur les schémas employés: du point de vue de la composition, de la thématique sinon du genre (vu que les genres concernés, drame bourgeois et romance, sont souvent jugés périmés ou dramatiquement inintéressants).

Dans l'acte I, l'atmosphère d'émotion alternant avec une tension qui augmente se voit efficacement saisie et développée par la présence conjointe de différents moyens, dont d'intenses ruptures thématiques, le bouclage et la métaphore relâchés (les éléments à proprement parler automatiques sont ici tout à fait minoritaires). Ces moyens autres disposent aussi d'une allure automatique, insolite, et savent donc être fonctionnels dans les répliques traduisant une émotion authentique, ou au contraire, feinte. En outre, puisque plus aisément décodables que les moyens automatiques, ils s'engagent plus directement dans le développement de la situation. Dans ce rôle, leur caractère énigmatique sait entraîner une déstabilisation interprétative momentanée. Et ce parfois en soufflant à l'interlocuteur – ainsi qu'à tout récepteur – une interprétation erronée des intentions de l'autre: par exemple en faisant se confondre l'objectif de blesser et un aveu sentimental (*ruptures-attaques*). Quant aux rares développements automatiques, ceux-ci s'engagent également tant du côté de l'émotion que de celui de la lutte verbale (*esquives-attaques*), en représentant sur ces deux plans les sommets de l'insolite, avec les effets d'énigme les plus intenses.

La spécificité du long « dialogue automatique » de l'acte III découle, hormis la thématique du développement d'un sentiment réciproque, de l'attitude des deux personnages par rapport à ce sujet: les préoccupations et désirs des deux interlocuteurs sont profondément identiques. Ce qui les amène à produire un dialogue dont les formulations, vu surtout le bouclage et globalement la motivation automatique, sont souvent incompatibles, et où ils apparaissent comme sourds quant au contenu concret des répliques de l'autre. Cependant, malgré cela, ces personnages ne cessent de développer, au niveau de la structure profonde, un même sujet. Davantage: ce développement consiste dans plusieurs mouvements, chacun bâti autour d'une ou plusieurs significations essentielles – dont amour, liberté; moi / vous / nous; fruit; fin; chemin de passage. L'ensemble de ces significations, dans l'ordre dans lequel elles apparaissent, crée une sorte de fable: le développement, imaginé certes, d'une relation d'amour. Cette fable se caractérise comme on le voit par une efficacité compositionnelle, mais aussi perlocutoire et dramatique: en mettant en place une chaîne d'images à tel point décrochées de l'univers « utilitaire » qu'elles paraissent constituer un univers à part entière, tout à fait libre des lois du monde habituel. L'intensité perlocutoire des images découle



en une mesure importante tant de leur altérité intrigante que de leur caractère visuel et non rarement dynamique, dont :

MAXIME: Le royaume des cieux est peuplé d'assassins. Il y a plus haut une escarpolette qui vous attend. Ne levez pas la tête encore.

GILDA: Le photographe dit: Ne bougeons plus.

*Les Mystères de l'amour*

Cette pièce ne contient que deux courts dialogues qualifiables de semi-automatiques (à deux personnages, dont l'un réagit aux questions de l'interlocuteur avec des développements automatiques). En revanche, est abondante, à travers le texte de la pièce, la métaphore paradoxale, puis la métaphore relâchée (et nombre d'autres jeux avec les libertés se cachant au sein d'une langue, comme le paradoxe ludique).

Les deux courts dialogues automatisants – l'un décrivant l'intérieur de l'œil de Patrice, l'autre qualifiant des objets ou situations quotidiennes – mettent en place un monde intégral se caractérisant par une liberté illimitée, sur laquelle les lois du monde habituel n'ont aucune prise, et donc par l'atmosphère d'une intense altérité. Dans les deux cas, cet univers finit par entraîner un lourd contraste avec la situation sur laquelle le dialogue se voit rejeté: la relation problématique du couple, marquée par le soupçon concernant la fidélité de Léa. Ces courts dialogues ont donc un impact dramatique important, d'autant plus qu'ils se placent à des endroits compositionnellement sensibles. D'une part au début du Tableau 3, c'est-à-dire à la moitié de la pièce, suite à une partie où la souffrance de Léa au spectacle de la destruction de Patrice semblait l'attacher profondément et définitivement à lui. D'autre part, dans le dernier tableau, peu avant le dénouement, lequel, au lieu d'amener le couple à une évidence quelconque, jette à Patrice brutalement à la figure ses propres doutes.

De son côté, la métaphore paradoxale et relâchée des *Mystères*, bien que permettant un décodage plus aisé, n'en perd pas, en raison de l'étape de l'incertitude d'interprétation avec laquelle son décodage commence, son caractère de coup à la certitude de l'interlocuteur (et du récepteur). De cette manière, à laquelle s'ajoute la vitesse de la métaphore – image ponctuelle qui à peine esquissée, disparaît – elle est souvent employée afin de produire une ironie efficace sinon jusqu'à brutale. À preuve, l'incipit de la pièce, où Patrice évoque le fait de donner des fleurs lesquelles, lorsqu'immédiatement ensuite il passe à l'acte, deviennent des gifles.

On voit donc que similairement à la parole « automatique » de *S'il vous plaît*, l'efficacité de celle des *Mystères* se fonde sur son caractère visuel. Davantage: la visualité est ici mise en valeur avec encore plus d'intensité. Ce qui permet l'interchangeabilité du plan de la parole et de l'action. Les deux plans savent donc se

4 Du « lien causal » aux « vastes portiques ». En guise de conclusion

remplacer, et ce même d'une manière qui semble illimitée, car y compris dans des situations qui paraissent être strictement réservées à un de ces plans et non à son corollaire. Ainsi, une action par excellence physique peut être exprimée uniquement par la parole, comme on l'a vu dans le Tableau 1, où la découverte de l'érotisme et de la sexualité est présentée (sans des didascalies se rapportant à un événement physique) en tant qu'une ouverture et sans doute une consommation d'huîtres.

#### 4.1.1.1.2 Structures narratives : déception d'attentes, scénicité et voies nouvelles de narration

Dans les trois textes, la déception d'attentes engage systématiquement les principales catégories narratives, dont la fable, le personnage et la composition. Lorsque la déception d'attentes représente le principe narratif essentiel, elle régit également les spécificités de la scénicité – c'est le cas des fables basées sur l'action de *S'il vous plaît* (actes II et IV). Tandis que la particularité la plus importante concernant la scénicité des *Mystères de l'amour*, au-delà de la déception d'attentes, est une voie de narration nouvelle; celle du « stupéfiant image » scénique, parallèle de la métaphore et du symbolisme paradoxaux que la pièce met en œuvre au niveau de la parole. Pour ce qui est, enfin, des morceaux à scénicité problématique, *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* et les actes I et III de *S'il vous plaît*, le potentiel scénique y est à mesurer avec soin à partir des indices concernant les « pouvoirs matériels » des personnages et de la parole.

#### *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*

La déception d'attentes sur le plan narratif est étroitement liée à son pendant discursif: la rude déception du principe de coopération entraîne l'impression de l'inexistence d'un dialogue ainsi que d'une fable. Parallèlement, elle semble faire chuter la possibilité que le texte serve de point de départ pour une représentation scénique. À quoi contribuent plusieurs caractéristiques des personnages: ils ne sont dotés d'aucune didascalie, et hormis de rares occurrences ponctuelles, ne font pas mention d'un autre personnage preneur de parole ni ne paraissent s'adresser à leurs homologues.

Cependant, la négativité est moins totale qu'il ne paraît. Malgré les éléments à (apparence de) rupture du principe de relation et du principe de modalité, le texte est interprétable comme disposant d'une fable devenant le manifeste qu'on sait, ainsi que du dialogue, propriétés tout à fait en mesure d'être exploitées par le régime de la performance.

C'est aussi le niveau du personnage qui s'installe bien moins dans la négativité narrative, en proposant un potentiel scénique intéressant. Les personnages

sont en effet interprétables comme appartenant à un cirque allégorique, auquel chacun d'entre eux contribue avec des sèmes découlant de son nom, pour la plupart non seulement expressifs, mais aussi aisément visualisables et singularisant le protagoniste. En interaction avec le symbolisme de ces noms et le contenu des répliques, la distribution de la prise des voix renforce le potentiel scénique des différents rôles; tout ayant un impact dramatique. Ajoutons que le potentiel dramatique des personnages se manifeste aussi dans le fait que l'identité de ceux qui s'engagent le plus dans la prise de parole et dans les situations théâtralement les plus visibles (comme les bouclages) – une identité de clowns – confirme voire permet de rendre plus apparente la fable qu'il est possible de distinguer dans le texte: le désir de pureté qui cependant se réalise en tant qu'une chute grotesque.

Cependant, la position des personnages se voit radicalement réduite dans les mises en scène de Tzara, mettant en place, sans aucun doute pour déstabiliser encore davantage, la déception d'attentes sous la forme de la monotonie (et non du dynamisme ou de la différenciation).

Reste, en tout cas, le niveau auditif, au pouvoir irrésistiblement dépaysant, dû à l'immense collage prosodique qui est un des traits essentiels et les plus immédiatement perceptibles de *La Première aventure*: rythme et sonorités habituels du français tout comme – et surtout – ceux qui ont l'apparence « exotique », d'une matérialité rudimentaire, sensuelle, entraînante, se servent efficacement des spécificités compositionnelles du texte et du contenu des passages concrets. Ajoutons, enfin, qu'à l'efficacité du plan auditif, mais aussi de la fable, du manifeste et du régime du dialogue, contribue en une mesure essentielle une intense spectacularité intérieure dont le texte dispose: des scénarios et images à caractère fortement visuel, s'accaparant inmanquablement l'attention par leur caractère dynamique tout comme par leur absurdité de surface, souvent d'ordre de conflit, de chute ou de dégradation, et mettant en scène nombre de personnages, profondément insolites. Ceux-ci, par les actions dans lesquels ils se retrouvent, prennent de fait le relais des preneurs de parole, réduits à la passivité.

### *S'il vous plaît*

La déception d'attentes, d'une part, caractérise la macro-composition (le texte contient quatre fables sans lien apparent); de l'autre, elle se présente dans les différentes fables au niveau de l'action et du personnage. Ainsi, il peut s'agir d'une caractéristique essentielle, comme c'est le cas de l'acte II et du personnage « immoraliste » de Létoile, dont le comportement se situe systématiquement à contrepied de toute attente. Ou bien ce trait apparaît de manière ponctuelle, néanmoins en investissant, et ce jusque dans les structures minimales, des moments compositionnellement décisifs et en bâtissant le dénouement de tous les actes. À preuve, à la fin de l'acte I, l'assassinat de Valentine et le comportement indifférent de

Paul qui succède, ou, dans la première partie de l'acte III, le brusque tournant de la situation entraînant l'événement principal (à la tentative de Maxime d'attirer l'intérêt de Gilda, paraissant ne pas pouvoir aboutir, se superpose un soudain investissement intense de la part de l'objet de son attention).

Concernant l'intérêt scénique, dans toutes les parties à action, celui-ci est tout à fait évident, et se caractérise par un important souci du contexte matériel de la situation, jusqu'au grand détail. Pratiquement n'importe laquelle des parties concernées, plus ou moins étendue, peut être évoquée en tant qu'exemple : à la fin de l'acte I, la tentative, par Valentine, d'engager une situation érotique, puis les didascalies décrivant sa mort et la réaction de Paul ; ou dans l'acte II, le « jeu de masques » entrepris par Létoile qui, immédiatement avant la réception de chaque nouveau « client », change soigneusement d'identité de surface (jeu pouvant s'étendre jusqu'à l'espace de son bureau).

Pour ce qui est de la scénicité des parties où la parole a l'apparence automatique, dans les actes I et III, celles-ci ne sont pas non plus dépourvues de cette dimension. Ainsi, l'acte I contient d'une part des didascalies dont l'intérêt scénique est évident ; de l'autre, des énoncés littéraux, renvoyant souvent au contexte matériel de la situation et concernant l'interlocuteur. Ceux-ci sont donc scéniquement transposables, et leur intérêt, vu que la majorité de ces énoncés se préoccupe de l'interlocuteur, se double d'une dimension dramatique. Les deux moyens d'ailleurs souvent permettent de décoder les parties automatiques (tout court, ou bien, dans le cas de plusieurs possibilités d'interprétation, de décider de celle qui est la plus opérationnelle). Ils ont donc une importance essentielle pour l'entendement de la situation en tant que telle, ce qui met en valeur leur « visibilité ».

Par rapport à cette stratégie, l'acte III diffère en deux points. D'abord, le dialogue à apparence automatique est considérablement plus long (il occupe quasiment la totalité de l'acte ; seulement une courte exposition et le dénouement n'y appartiennent pas) et les moyens automatiques sont plus nombreux ; l'impression du décrochage du monde « utilitaire » et la difficulté de décodage sont donc de loin plus élevées. Ensuite, les didascalies manquent tout à fait. Sont néanmoins présents des énoncés « automatiques » renvoyant au contexte matériel de la situation (espace du café où la fable se déroule, espace parisien...), et des énoncés, « automatiques » ou non, concernant l'interlocuteur. À nouveau, l'effet de ces énoncés est d'ancrer « l'action » dans la situation référentielle. Littéraux ou automatiquement déchaînés, ils confirment que malgré toute altérité, c'est de cette situation – et surtout des deux personnages présents – qu'il s'agit.

Ainsi, le nombre d'éléments directement transposables sur scène est dans l'acte III fort réduit. En même temps, l'importance de cette possibilité de transposition semble différer par rapport à l'acte observé précédemment. Si dans l'acte I, une présence assez fréquente d'éléments directement transposables sur scène était essentielle, afin de proposer, en dehors du décodage des significations « auto-

matiques », également des indices menant au développement de la dimension théâtrale de l'acte, dans le présent acte il paraît que l'objectif n'est pas de parvenir à une action richement accompagnée d'événements scéniques. Qu'en effet, dans le cas des énoncés « automatiques » cela serait probablement même gênant. Car ceux-ci, déjà, notamment vu leur altérité intrigante due à l'union de leur apparence absurde avec leur nature visuelle et leur fréquent dynamisme, développent une théâtralité à part entière : imaginaire, celle du « théâtre de notre esprit », pour reprendre une expression d'Artaud dont cet essai s'est déjà servi.

Il paraît en somme qu'une théâtralité tout à fait acceptable et porteuse est celle que produisent virtuellement les chaînes des images « automatiques », entrecoupées par un nombre restreint de manifestations matérielles auxquelles invitent le peu de répliques portant directement sur la situation référentielle et sur l'interlocuteur. Ajoutons que certains éléments des chaînes « automatiques » peuvent sans doute également être exploités scéniquement et se voir représentés par des objets ou autres moyens du contexte situationnel, telles des métaphores relâchées.

### *Les Mystères de l'amour*

À l'instar de *S'il vous plaît*, la déception d'attentes possède dans le cas de cette pièce un rôle essentiel au niveau de la composition, qu'il s'agisse de la macrostructure ou de structures inférieures. Ainsi, les cinq tableaux, bien que mettant en scène les mêmes personnages principaux, disposent de contenus indépendants, à ruptures thématiques, sans aucun lien explicite et parfois contradictoires, à tel point qu'ils mettent en cause l'existence même d'une fable unique, progressivement se développant. Quant aux structures inférieures, toujours parallèlement à *S'il vous plaît*, la déception d'attentes orchestre les dénouements de tous les tableaux, de la fable elle-même et œuvre également à l'intérieur de chaque tableau.

L'incompatibilité des contenus des différents tableaux est la plus apparente surtout à leur charnière. Ainsi, par exemple, dans le Tableau 2, Patrice se voit anéanti par son rival Lloyd George, qui semble ainsi définitivement s'assurer sinon les sentiments profonds de Léa (complice, bien que non indifférente, de l'assassinat de Patrice), en tout cas sa compagnie. Au début du Tableau 3 néanmoins, Patrice apparaît dans un tête-à-tête avec Léa, sain et sauf ; un mal quelconque qu'il aurait subi précédemment n'est guère évoqué. Pour ce qui est des dénouements, la déception d'attentes la plus criante concerne le dernier tableau, où la véritable fin de la pièce advient lors de la rencontre que Patrice et Léa font du curieux enfant, se présentant en même temps comme amant et protecteur de Léa : au lieu que la fable parvienne à une évidence quelconque concernant la valeur du couple Patrice / Léa, elle se termine sur le Doute (ou Mystère).

Forcément, la déception d'attentes se manifeste aussi dans la catégorie du personnage, en ayant un impact substantiel notamment sur le parallélisme des

identités paradoxales. Ainsi, d'une part, les identités qui apparaissent à travers plusieurs tableaux en disposant de sèmes d'animalité et / ou de possession voire volonté d'un objet allongé et dur (chiens, boucher cherchant os et hommes en habit épluchant des légumes) sont toutes interprétables comme suggérant le désir de la sexualité, le parallélisme rendant le décodage de ces sèmes et identités plus aisé. D'autre part, dans l'un des derniers tableaux (IV) se présente une identité transformée, Mussolini (rôle joué par Patrice), qui, spontanément, se voit immédiatement interprétée en tant qu'une variante fidèle d'une autre identité apparue précédemment (II), Lloyd George (rôle joué par Dovic), et donc comme disposant des mêmes qualités et pouvoirs : position de force et « actualité » du pouvoir sur Léa. Or Mussolini déçoit lourdement l'attente d'un tel parallélisme. Au lieu de s'assurer du moins l'obéissance de Léa, ce personnage parvient au contraire : dans la plupart des situations, Léa ne lui consacre même pas son attention ; à la fin de l'acte, elle s'en va et Mussolini reste seul, la tête dans les mains.

Quant à la scénicité, la principale particularité des *Mystères*, on le sait, consiste dans le « stupéfiant image » scénique. C'est-à-dire, dans des « corps » insolites, produisant une première impression d'une violente absence de justification, mais se révélant étonnamment justes au niveau des structures profondes, tels les personnages, identités et apparences paradoxaux. En outre, l'interchangeabilité du plan action / parole, permet à la métaphore-corps de remplacer la parole y compris dans des situations paraissant réservées strictement à celle-ci ; dont le performatif iconique, faisant en sorte que la seule apparition d'un panier contenant des chiots a pour Patrice et Léa la valeur d'autorisation des rapports de chair. Ce procédé se sert aussi du merveilleux et de fréquentes expérimentations avec l'espace : jeu de l'espace seul, interactions personnage / espace, scène à mansions. Le résultat est une intense force perlocutoire que les schémas de narration traditionnels ne sauraient rendre, et l'impression d'un monde autre, où littéralement tout peut survenir.

La métaphore paradoxale scénique, on l'a vu, investit intensivement le plan du personnage. D'abord, avec les identités paradoxales, dont les changements d'identité (fluctuations et transformations), et une radicale transformation d'apparence, moyens suggérant la dramatisation des rapports entre les personnages ou de leurs états intérieurs. Ces personnages représentent souvent le point de départ de l'action paradoxale (dont le combat Lloyd George / Patrice dans le costume du lieutenant de dragons, l'assassinat de ce dernier par Lloyd George ou encore la présence des chiens amenant Léa à demander des os et Mussolini à chasser ces chiens avec violence).

Ensuite, la métaphore paradoxale peut consister dans l'interaction personnage / espace, parvenant à visualiser avec une précision étonnante des états intérieurs des personnages ou leurs sentiments, souvent nuancés : cœur serré, énorme vide intérieur, souvenir angoissant. Ces sentiments et états peuvent être contradictoires par rapport au comportement de surface, celui-ci manifestant

souvent l'indifférence, la moquerie ou une cruauté sadique. À preuve, dans le Tableau 2, immédiatement avant le combat fatal entre Patrice et Lloyd George, le comportement de Léa qui montre envers Patrice une indifférence froide faisant comprendre qu'elle est complice de Lloyd George ; mais puis, la même Léa se lance dans la guérite placée au milieu de la scène et pousse des cris déchirants. Il convient aussi de retenir le caractère dynamique, d'action, de ce jeu avec l'espace : celui-ci ne consiste pas dans le fait de se retrouver dans un certain espace, mais dans un emploi dynamique de celui-ci (mouvement brusque, traversée, etc.).

C'est aussi l'action paradoxale qui profite de l'interaction personnage / espace. Ainsi, par exemple, le combat entre Patrice et Lloyd George se déroule de telle sorte que les deux personnages, debout, se regardent fixement pendant quelques instants. Puis, Patrice se glisse dans le lit se trouvant dans la chambre, où gît déjà son enfant morte, sciée au niveau des épaules. À ce titre, il convient de remarquer que l'action paradoxale produit des images ouvertes à tel point qu'il est parfois difficile de d'opter de manière univoque pour la signification la plus acceptable. Ainsi, la séquence évoquée veut-elle dire que Patrice a été assassiné ? Et lorsque, dans le Tableau 4, Léa ensemble avec son enfant se mettent brusquement à courir en cercle, s'agirait-il d'une action signifiant le fait même de vivre, avec les agitations et les tourbillons que ceci représente ?

#### 4.1.1.1.3 Entre le « théâtre de notre esprit » et le théâtre

En somme, les trois textes observés soit lancent des ponts pour une transformation des catégories dramatiques, soit revitalisent eux-mêmes les schémas discursifs et narratifs habituels à efficacité perlocutoire restreinte. Ils sont porteurs théâtralement ou, en vue d'une performance, à quoi ils ne se servent pas rarement d'une intense et insolite théâtralité intérieure – celle des scénarios mis en œuvre par les structures discursives.

*La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* écrase le régime de la parole et du dialogue traditionnels, ainsi que la fable, le personnage et globalement les indices de surface pouvant mener à une représentation viable. D'où une forte déception d'attentes, suggérant souvent le plaisir d'une violente destruction, ou encore d'une sensualité « première », rejetant toute préoccupation par un sens – plaisir richement relayé par l'originalité prosodique, à des formes étonnamment plurielles et efficacement distribuées au sein du texte. Néanmoins, les catégories dramatiques, bien que rasées de la surface, se maintiennent à un niveau souterrain, de structures profondes : sous une forme insolite, sémantiquement et perlocutoirement porteuse. Cet arrière-fond peut devenir un moteur efficace d'une mise en scène ou plutôt en performance, attentive à ces particularités (ce qui n'était pas l'objectif, on le sait, des mises en scène de Tzara), et qui pourrait combiner ces aspects à l'auditivité de surface. Parallèlement, l'expérience de *La*

*Première aventure* peut représenter le point de départ pour une transformation des catégories dramatiques telles quelles, allant moins dans le sens de la destruction que dans celui d'une authenticité inédite.

Dans *S'il vous plaît* et *Les Mystères de l'amour*, la destruction présurréaliste, combinée à la recherche des voies de libération de l'homme, parvient à entraîner une revitalisation des schémas habituels tant au moyen des structures discursives que narratives: en mettant en place des moyens à apparence d'une violente incompatibilité avec leur contexte, mais tout à fait justifiés, au niveau des structures profondes, et fonctionnels dans les situations dramatiques.

Ainsi, d'abord, le « texte automatique » est bien loin d'apparaître comme une expérience intellectuelle ou émotionnelle pour soi. Si employé de manière ponctuelle (dans certaines parties du dialogue de l'acte I de *S'il vous plaît* et dans les métaphores paradoxales des *Mystères de l'amour*), il sait amener des effets pragmatiques perlocutoirement forts: énigme et incertitude, émotion authentique et feinte, attaque, esquive, ces effets pouvant se combiner et se voir, de la sorte, efficacement exploités au sein de toute thématique se servant d'une ironie inattendue et déstabilisatrice; surtout dans celle des couples amoureux confrontés à des soucis (ce qui est précisément le sujet exploité tant par l'acte I de *S'il vous plaît* que par *Les Mystères de l'amour*).

Lors d'un emploi plus étendu (*S'il vous plaît*, acte III, plusieurs dialogues des *Mystères de l'amour*), le « texte automatique » met en place l'impression d'un monde autre, illimité, sur lequel les lois du présent monde n'ont aucune prise. Cette « parole- univers », en raison de son caractère visuel, dynamique et fortement insolite, se caractérise par une théâtralité intérieure qui semble ne pas avoir besoin d'appui dans un jeu scénique. Une théâtralité tout à fait acceptable et porteuse pour une mise en scène, celle-ci pouvant l'entrecouper avec quelques manifestations matérielles auxquelles invitent le peu de répliques portant directement sur la situation référentielle et sur l'interlocuteur. Acceptable d'autant plus aisément que le « dialogue automatique » n'est pas doté d'une longueur importante (33 répliques) et qu'il est encadré par des scènes jouant fortement sur la matérialité scénique, la surprise voire le gag, et la déception d'attentes (au début, l'arrivée de Maxime dans le café, l'attention croissante qu'il porte à Gilda, l'impression de refus, le soudain retournement de la situation dû à l'initiative de Gilda; à la fin, l'arrivée du marchand algérien dont le comportement entraîne la sensation de l'imminence d'un lourd conflit, déception d'attentes: le marchand est invité par le garçon de café à partir et s'exécute; Maxime veut accompagner Gilda chez elle, celle-ci tente de l'en dissuader en expliquant qu'elle a la vérole ce que lui considère comme négligeable, les deux sortent ensemble).<sup>260</sup>

---

260 C'est précisément sur ce contrepoint entre une parole captivante par son insolite et une action dynamique qu'était bâtie la mise en scène de *S'il vous plaît* au Théâtre libéré de Prague, créé en 1928 par Jindřich Honzl - à en juger selon les documents liés à la mise en scène et à sa représentation



On voit donc tout de suite le rôle cardinal qu'ont les structures narratives, dont la déception d'attentes, dans la revitalisation des schémas. Précisons que si dans *S'il vous plaît*, la déception d'attentes représente un moyen produisant « la surprise pour la surprise », et dévoilant en même temps la philosophie d'un au-delà de la morale (Paul et Létoile, mettant en place un déception d'attentes systématique, sont des « immoralistes » à illusions perdues), dans *Les Mystères*, la déception d'attentes est un outil faisant avancer la narration d'une manière inédite, chargée de suspense et perlocutoirement puissante (ayant pour résultat par exemple le caractère incompatible des contenus des différents tableaux ou le dénouement final de la fable).

Ajoutons que la particularité des *Mystères de l'amour* consiste dans le fait de creuser les traits présurréalistes, dont *S'il vous plaît* est imprégné – surtout la visualité, la métaphore paradoxale et la déception d'attentes – jusqu'à leur attribuer une complexité insolite, produisant en elle-même l'impression d'un univers autre, dans lequel tout, littéralement, semble pouvoir survenir. Ainsi, les plans de la parole et de l'action deviennent parallèles et interchangeables, et le « *stupéfiant image* » surréaliste se voit doté du corps scénique – celui d'un personnage ou consistant dans une interaction personnage / espace.

#### 4.1.2 L'absurde au théâtre selon M. Esslin

Soit dit d'emblée que l'objectif initial de l'ouvrage de M. Esslin n'était pas de produire un ouvrage d'histoire du théâtre, ni une réflexion sur l'absurde en tant que catégorie valable pour le théâtre tel quel. La contribution de cet auteur a découlé, comme il s'en confesse en 1980, de la volonté de participer efficacement à l'âpre débat sur une avant-garde « incompréhensible », « *in the give and take of argument* »<sup>261</sup>. *Theatre of the Absurd*, à ce titre, propose une définition prenant en considération, pour ce qui est de la production théâtrale, strictement le contexte des années 1950.<sup>262</sup> L'ouvrage se veut une défense et illustration des dramaturgies contemporaines présentées, but dans lequel il insiste non seulement sur la

---

en possession des héritiers de J. Honzl (le carnet de mise en scène, le livret avec le programme et le compte rendu publié dans la revue *Rozpravy Aventina*; documents non cotés). Ainsi, la première remarque du carnet de mise en scène quant à l'acte II (page intitulée « Akt II », note manuscrite) évoque des « événements entourant un homme très occupé », « des ampoules colorées s'allument [...], les tabourets se déplacent d'eux-mêmes ». Le compte rendu de développer : « [Cette courte pièce] est dotée d'un beau lyrisme de passages se faisant remarquer par le chaos d'une ingénieuse absurdité, et d'un tempo nerveux et agressif d'une charade de rêve. [...] Honzl a mené avec bravoure les courbes de la surprise documentaire et celles des fusées poétiques. » Extrait du compte rendu par Paulík, *Rozpravy Aventina*, 18–19, 1927 / 28, p. 239, ma traduction.

261 Esslin, Martin, *op. cit.*, p. 9.

262 En revanche les analyses des « dramaturgies de l'absurde » que l'ouvrage propose dans les édi-

rupture que celles-ci entraînent et sur la recherche des significations auxquelles s'ouvrent leurs moyens révolutionnaires, mais aussi sur la présence de plusieurs de ces moyens dans la tradition théâtrale.

La définition que M. Esslin apporte d'un absurde au théâtre découle donc étroitement des dramaturgies pressenties et du contexte de son époque, marqué par l'existentialisme. Elle consiste dans deux volets, le premier présentant la radicale transformation des structures narratives et discursives : absence de conflit ; de « subtilité de caractérisation et de motivation » chez les personnages, réduits quasiment à l'état de marionnettes mécaniques ; absence d'une composition disposant d'un conflit clairement exposé, développé et parvenant enfin à un dénouement ; du dialogue au sens traditionnel, la parole égalant « *incoherent babblings* ». À quoi s'ajoute l'absence d'un réalisme qui aurait pour but de dépeindre les « manières » de l'époque (pp. 21–22).

Le deuxième volet équivaut – vu de manière large, comme le précise l'auteur – au sentiment que M. Esslin considère comme le plus caractéristique de son époque : « *metaphysical anguish of man facing the absurdity of his condition* » (pp. 23–24). En d'autres termes, pouvons-nous prolonger, ce théâtre se sert tant de ce que j'ai appelé dans les parties précédentes de cet essai « absurde direct » (l'absurde caractérise ses moyens d'expression), que de l'« absurde indirect » (c'est l'absurde sur le plan idéologique qui représente sa thématique profonde).

Enfin, M. Esslin de relier ces deux volets : à la différence du théâtre existentialiste, le sujet de l'angoisse métaphysique se voit exprimé, dans le « théâtre de l'absurde », au moyen d'un rejet ouvert des moyens rationnels et de la pensée discursive (« *open abandonment of rational devices and discursive thought* » ; p. 24). À preuve surtout le plan de la parole : le « théâtre de l'absurde », à la différence des dramaturgies existentialistes, met en place le spectacle de la fracture de sens non au moyen d'une parole brillante, élégante, rappelant la philosophie des Lumières (et faisant implicitement comprendre que « *logical discourse can offer valid solutions* » (pp. 24–25), mais par une radicale dévaluation de la parole, incapable de servir d'outil de communication. Davantage : ce qui se déroule sur scène souvent dépasse la parole, en la mettant en cause, comme dans *Les Chaises* de Ionesco, le discours du Vieux s'adressant aux chaises vides. D'où, conclut M. Esslin, encore une importante spécificité du « théâtre de l'absurde » – la prédilection de la scène à la parole, bref son caractère antilittéraire (p. 26).

Les possibles formes de l'absurde au théâtre tel quel se voient précisées dans le chapitre s'interrogeant sur les ponts entre l'époque contemporaine et la tradition. Ainsi, dans la première partie du chapitre sont analysés quatre moyens concrets dont le « théâtre de l'absurde » fait selon M. Esslin un usage important

---

tions récentes, concernent jusque les années 1970, en s'intéressant par exemple à l'œuvre des auteurs comme F. Arrabal ou H. Pinter.

et qui sont abondamment présents dans la tradition théâtrale: « théâtre pur »; clowns et fous; *nonsense* verbal; rêve (au sens de la projection matérielle des états intérieurs). Ainsi, la partie consacrée au théâtre pur (pp.328-329) s'intéresse à la force de la matière, jusqu'à métaphysique (M. Esslin s'appuie dans cette question sur Nietzsche), qu'il s'agisse des *trionfi*, des gestes du prêtre pendant la messe ou de l'entrée des toreros dans l'arène. La partie concernant la tradition des clowns et des fous (pp. 330-339) d'abord présente ceux-ci en tant que personnages incapables de comprendre les rapports logiques élémentaires, puis esquisse la « connexion intérieure » entre des formes comiques populaires depuis l'antiquité: le *mimus*, la *commedia dell'arte*, l'« harlequinade » anglaise et le cinéma burlesque. Les derniers genres cités sont en outre accompagnés d'exemples montrant implicitement que cette tradition débouche sur les artistes chez lesquels le comique s'unit au tragique (dont Dan Leno, p.334). La partie sur le *nonsense* (pp. 340-348) fait découvrir la valeur de celui-ci non seulement comme libérateur par rapport au manteau de fer de la logique, mais aussi comme un moyen capable de faire surgir un monde intégral, où tout est possible – à l'instar de la fatrasie ou des créations verbales de Lewis Carroll et Edward Lear. L'auteur ajoute également que le *nonsense* n'est pas dépourvu de l'aspect existentiel, par exemple chez Christian Morgenstern. L'intérêt de la partie sur le rêve, enfin (pp. 349-356), est de présenter celui-ci justement au sens de la projection matérielle des états intérieurs – démarche initiée dans l'histoire du théâtre, rappelle M. Esslin, par Strindberg.

### 4.1.3 Confrontation

#### 4.1.3.1 Divergences dues à la différence des objectifs

En procédant à la confrontation de la conception esslinienne de l'absurde au théâtre et de celle qu'a proposée le présent essai, il est impératif, dans un premier temps, de rappeler la différence de leurs objectifs. À savoir, si le présent essai a tenté de définir l'absurde au théâtre en général, M. Esslin, en revanche, s'est consacré à l'absurde des dramaturgies d'avant-garde des années 1950. D'où, immédiatement, deux différences de taille: quant au rôle du plan indirect de l'absurde et de la littéralité. Posés par M. Esslin comme faisant partie des caractéristiques principales de l'absurde au théâtre (sous la forme de l'angoisse métaphysique parallèle de la pensée existentialiste, et de la prédilection de la scène à la parole, celle-ci étant réduite à l'impossibilité de représenter un outil de communication), ces aspects ont dans une définition qui se veut générale une position bien moindre. D'une part, un absurde au théâtre tel quel découle avant tout des moyens propres du genre, c'est-à-dire du volet direct. Il est certes cardinal de tenir en ligne de compte que ce genre peut être porteur également de l'absurde indirect, idéologique, cependant sans que celui-ci soit une condition indispensable

à la présence de la catégorie de l'absurde au théâtre. D'autre part, la littéralité n'est pas intrinsèque de l'absurde au théâtre tout court non plus. Mon corpus a d'ailleurs témoigné de ces deux faits : l'absurde direct n'y est pas nécessairement accompagné du volet indirect, et deux des textes étudiés sont réputés fort peu scéniques ou littéraires.

Ajoutons que lorsque M. Esslin se penche sur les moyens de l'absurde présents dans la tradition théâtrale, il ne les conditionne guère par la présence d'un niveau indirect quel qu'il soit, ni de la littéralité. Sans être explicite sur la question certes ; ce qui n'en signifie pas moins que concernant le rôle de ces deux aspects au théâtre en général, les deux conceptions ne diffèrent pas.

Ensuite, force est de constater que la définition et l'explication de l'absurde proposées par M. Esslin, tout « resserrées » qu'elles soient, ne peuvent pas éviter des points d'intersection avec l'absurde au théâtre tel quel. Et ce, en évoquant des moyens concrets attribués à l'absurde direct (concernant les avant-gardes des années 1950 ainsi que l'histoire du théâtre occidental), et dans l'explication de la catégorie même de l'absurde direct, aspects que j'observerai à présent. Je partirai des spécificités au niveau du particulier (moyens de l'absurde direct), ce qui pourra illustrer et ainsi contribuer à éclaircir celles qui sont d'ordre général.

#### 4.1.3.2 Moyens attribués à l'absurde direct

Les moyens de l'absurde direct considérés comme substantiels par M. Esslin – qu'ils soient présentés comme propres de l'avant-garde des années 1950 ou, de manière plus générale, de l'histoire du théâtre occidental – se sont révélés comme tels aussi dans le corpus du présent essai.

Ainsi, les trois études menées par cet ouvrage sont consacrées elles aussi à l'absurde au niveau des structures narratives et discursives, signalé par M. Esslin comme spécifique de la production des années 1950 (j'ai interrogé tout particulièrement la composition et la fable, le personnage et la parole). Similairement, ce sont aussi les moyens plus concrets, propres selon M. Esslin de l'histoire de l'absurde dans le théâtre européen, qui possèdent dans mon corpus une position privilégiée :

- la parole à apparence de *nonsense* (interprétable, de manière plus générale, comme à apparence de court-circuits de signification),
- le principe clownesque,
- le théâtre pur et l'objectivation des états intérieurs.

Néanmoins, une forme de l'absurde direct fort présente dans le corpus de cet essai n'est pas nommée par M. Esslin, et ce la fable à déception d'attentes, apparaissant par exemple dans *S'il vous plaît*, où le comportement de Létoile (acte

II), brise systématiquement toute attente. Ce qui n'équivaut ni au principe clownesque (Létoile, maître de son entreprise ainsi que de la situation, est tout à fait conscient de ses actes), ni à une absence de fable. La déception d'attentes est d'ailleurs propre, on l'a vu, de bien d'autres textes de mon corpus (ainsi que de structures qui leurs sont supérieures tout comme inférieures), qu'il s'agisse de *S'il vous plaît* tout court ou des *Mystères de l'amour*.

À première vue, il paraît possible d'expliquer cet espace blanc dans la conception esslinienne comme je l'ai déjà effectué ci-dessus : par le fait que M. Esslin s'est intéressé aux avant-gardes des années 1950 et à la tradition du théâtre, dont la forme de l'absurde évoquée serait absente. Or cette explication ne tient pas tout à fait : l'auteur de *Theatre of the Absurd* s'est confronté à la fable à déception d'attentes par exemple en résumant, dans le chapitre « Tradition of the Absurd », la fable d'*Ubu enchaîné*. Et d'ailleurs, plusieurs passages du théâtre des avant-gardes des années 1950 se proposent également comme exemples, à commencer par *La Cantatrice chauve* et *En attendant Godot* (dont, dans *La Cantatrice*, la scène où suite à l'arrivée du pompier, tous les personnages sont présents ; ce qui, traditionnellement, signifie l'imminence d'un événement décisif, qui entraînera un changement notable de la situation).

Vu ces silences et les questions qui en découlent, il semble indispensable d'examiner la définition même de l'absurde direct.

#### 4.1.3.3 Définition de l'absurde direct

Pour M. Esslin, la catégorie que j'ai appelée l'absurde direct consiste, on l'a vu, dans le « rejet des moyens rationnels et de la pensée discursive »<sup>263</sup> ; le présent essai, en revanche, a défini cet absurde comme une rupture de la causalité, une cassure isotopique. Cette différence soulève la question si le principe esslinien correspond à toutes les occurrences de l'absurde direct, à commencer par les dramaturgies du « théâtre de l'absurde ». Car si « rejet des moyens rationnels » implique celui de « la pensée discursive », quid, par exemple, de la discursivité, affichée comme telle et se voulant impeccablement brillante, du maître de *La Leçon* de Ionesco ? N'est-ce pas plutôt la causalité traditionnelle qui se voit spectaculairement niée, pouvant mener aussi bien à l'action sous la forme d'une série de vignettes sans un lien clairement défini (dont *En attendant Godot* de Beckett) qu'à une violation des lois élémentaires de la logique et des présupposés de base dans les « discours » ou « explications » de certains personnages – que ceux-ci les croient logiques ou non ?

---

263 « *Open abandonment of rational devices and discursive thought* » (p. 24).

Ainsi, c'est justement le terme de la causalité qu'il me paraît, dans la définition de l'absurde, essentiel de souligner.<sup>264</sup> Quant aux caractéristiques de l'absurde que M. Esslin met en valeur dans sa définition et dans le chapitre sur la tradition de l'absurde – dont la profonde transformation des structures narratives et discursives ou, plus concrètement, la littéralité – celles-ci représentent des exemples particuliers de l'absence de la causalité traditionnelle, pouvant être présents dans une pièce de théâtre tous à la fois, ou bien non (il en va de même, forcément, pour la déception d'attentes, observée dans le corpus du présent essai).

#### 4.1.3.4 Point final

Les réserves qui viennent d'être exprimées au sujet de la conception de l'absurde au théâtre par M. Esslin ne changent rien sur le fait qu'il s'agit d'une contribution inspirante, témoignant de beaucoup de sensibilité pour la question. Il convient de rappeler que c'est à l'auteur de *Theatre of the Absurd* que je dois la distinction de deux plans de l'absurde, idéologique et à proprement parler théâtral, tout comme la définition d'un fou ou clown comme d'un personnage pas à même de saisir les rapports logiques les plus élémentaires. En d'autres termes, même si cet essai s'est déterminé à procéder, afin de définir l'absurde, de manière indépendante, il m'a été impossible d'éviter tout à fait cet auteur, qui s'est révélé un interlocuteur de valeur.

Parallèlement, comme l'ont fait voir les lignes précédentes, M. Esslin saisit avec justesse de nombreux moyens substantiels de l'absurde direct, dans les dramaturgies des années 1950 ainsi que dans l'histoire du théâtre occidental. S'il est possible, en observant son texte avec plus de détail, d'apercevoir une méthode discutabile<sup>265</sup>, des disproportions (par exemple dans l'espace accordé au développement concernant les différents moyens de l'absurde dans la tradition théâtrale), voire quelques méprises, il est essentiel de tenir en ligne de compte, d'une part, la distance temporelle de plus de cinquante ans qui se place entre la naissance

---

264 Le chapitre « Introduction » de l'ouvrage n'est pas sans se servir de ce terme. Cependant, cet usage est ponctuel (un seul emploi) et n'a pas pour but de signifier une caractéristique essentielle de l'absurde. La définition, en effet, emploie ce terme en observant chez le personnage du théâtre de l'absurde une « *absence of subtlety of characterization and motivation* » (p. 21)

L'idée du rejet de la causalité [classique] (« *deliberate rejection of motivation* ») apparaît aussi dans la deuxième moitié du chapitre « Tradition... », en accompagnant une des brèves analyses des premières pièces de Brecht. Sa possibilité de remplir le rôle d'une caractéristique du « théâtre de l'absurde » est cependant rendue fort difficile, vu son emplacement (deuxième moitié de l'ouvrage) et usage concrets (remarque plutôt complémentaire), qui, en outre, ne renvoie à un absurde au théâtre que de manière fort implicite (dans le chapitre « Tradition... », le terme de l'absurde est tout à fait absent).

265 Par exemple, aucun lien n'apparaît entre la partie « Introduction » et le chapitre « Tradition of the Absurd » : ce chapitre, on l'a vu, présente des moyens de l'absurde différents de ceux de l'« Introduction » – et sans que le rapport de ces différents moyens soit précisé (le terme même de l'absurde n'est pas présent non plus dans ce chapitre).

de cette contribution et l'époque contemporaine. D'autre part, le fait que cet ouvrage est le premier à attirer l'attention sur certains faits ou à proposer ceux-ci à un public de lecteur plus généralisé. Ainsi, *Theatre of the Absurd* est l'un des premiers textes qui évoque la profonde connexion intérieure entre le mimus de l'antiquité, la commedia dell'arte et les clowns de Shakespeare.<sup>266</sup> Et d'ailleurs, le fait même de proposer, au cœur de la conception des avant-gardes des années 1950 (et d'une certaine tradition théâtrale), la catégorie esthétique de l'absurde, est une nouveauté témoignant d'une justesse de regard. Avec cette proposition, M. Esslin prolonge la sensibilité à l'absurde esthétique du tournant du XX<sup>e</sup> siècle, en enchaînant ainsi sur les auteurs évoqués dans les premières pages de cet essai, comme Jarry, Marinetti, Tzara, Goll, Cocteau, Breton ou Éluard.

## 4.2 Une signification de l'absurde ? Vers les « vastes portiques ».

Après l'examen de la conception esslinienne de l'absurde au théâtre, laquelle insiste en une mesure importante sur la signification de cette catégorie au-delà d'un rôle strictement théâtral – sur une *valeur* dont l'absurde serait porteur – la même question se pose par rapport aux textes que cet ouvrage a interrogés : l'absurde, dans ces cas, que signifie-t-il à propos de l'homme, du monde et du climat lié au fait d'être là ?

Selon M. Esslin, l'absurde concernant les dramaturgies des années 1950 exprime, on l'a vu, surtout l'angoisse métaphysique, découlant de l'absurdité de la condition humaine. En revanche, les textes appartenant à mon corpus, de 1916–1923, malgré le traumatisme de la guerre, malgré la volonté de « tout détruire », me paraissent chercher avec urgence, en accord avec les esthétiques dont elles découlent, des valeurs : la liberté et l'authenticité notamment, et paraissent même être convaincues de leur existence. D'où, si l'on s'essayait à une confrontation de ce corpus avec les avant-gardes des années 1950, de fortes différences thématiques et surtout de climat. Si les pièces de Beckett, Ionesco et Adamov de la moitié du siècle mettent en place un spectacle de faillite, ou pour le moins ont la forme d'un cercle dont il semble impossible de trouver une issue, les textes de l'époque des avant-gardes historiques que cet essai a étudiés sont thématiquement bien plus diversifiés et moins pessimistes.

À ce titre, *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* est certes une apocalypse, mais dont transparait l'appel à l'innocence, à la spontanéité, à la joie enfantine et au jeu. Dans *S'il vous plaît*, trois fables sur quatre sont, il est vrai, basées sur une déception d'attentes parfois fort cruelle, et dont la raison se voit

---

266 Sur la base des travaux de Herrmann Reich, à qui M. Esslin renvoie explicitement, en se référant à son ouvrage *Der Mimus*, vol. I., Berlin, 1903.

dans un cas nommée : la perte des illusions (actes I et II surtout). Cependant, cette déception, quand bien même motivée par un pessimisme aigu, n'est pas dépourvue du caractère de jeu, auquel son initiateur prend un plaisir authentique (le jeu de masques que Létoile, dans l'acte II, entreprend avec ses clients). En outre, l'une des fables de *S'il vous plaît*, orchestrant une utopie sociale (un jeune homme soigné tombe fou amoureux d'une grue qui dit vieillir) et morale (ode à la libération au moyen d'une passion vraie et pure) est par excellence optimiste. Enfin, *Les Mystères de l'amour* portent sur des situations qui, bien qu'amenant souvent souffrance, sont les seules permettant de parvenir à un monde plus authentique que le monde habituel et sont source de la vie qu'il faut vivre.

À ces spécificités thématiques et de climat se joignent les moyens verbaux et scéniques. Ainsi, donc, si la langue de la civilisation contemporaine est anéantie chez Tzara, elle n'invite qu'avec d'autant plus d'urgence à une innocence : au moyen de la parole-jeu consistant dans des rythmes et sonorités à apparence « exotique », et de l'oubli de tout sens, qui se dilue dans une entraînante prosodie et dans d'audacieuses constructions alogiques. De leur côté, les deux textes pré-sur-réalistes observés ont certes, dans de nombreux passages, l'apparence d'une cassure du principe de coopération ; cependant sur le plan de la structure profonde, ils sont tout à fait décodables. Davantage : la parole qu'ils mettent en circulation n'exprime guère l'impuissance de communiquer, ni ne renonce au fait de se prononcer sur la situation référentielle ; tant s'en faut. Cette parole sait être pragmatiquement juste et efficace, et faire évoluer des situations tout à fait concrètes ; et à part cela, mettre en place un monde autre, décroché du monde habituel, entièrement libre. La même liberté, le même univers autre caractérisent aussi les « corps » et l'action des *Mystères de l'amour*, produisant l'impression que dans cet espace, littéralement tout peut survenir.

En effet, c'est justement la volonté (et la pratique) d'une liberté illimitée, ayant pour but un monde et une manière de vivre intégraux, sur lesquels les habitudes de l'univers « utilitaire » n'auront aucune prise, qui m'apparaît comme le message essentiel des textes que cet essai a interrogés. Une volonté, simplement, d'être : authentiquement. C'est-à-dire sans une réduction quelconque, y compris celle à la sphère du rationnel ; d'où l'absurde, en tant que thématique, ainsi qu'en tant que moyen d'expression.

Par rapport à ce sujet d'un monde autre, Benjamin Fondane, observateur et « esthéticien » attentif des avant-gardes historiques, ne dit pas « volonté », mais « vérité », « contemporaine de notre vérité rationnelle ».<sup>267</sup> Ce monde autre, donc, ne relève pas du domaine d'un souhait, mais est – ce qui pourrait sans doute être aussi le message des textes que cet essai a étudiés :

---

267 Fondane, Benjamin, *Faux traité de esthétique*, Paris, Méditerranée, 1998, p. 130.



4 Du « lien causal » aux « vastes portiques ». En guise de conclusion

Chaque fois que nous disons : pain, devoir, travail, progrès, horreurs légitimes et saintes de l'existence, la voix du poète – voyant ou ange – nous apporte par les soupiraux ouverts le vieux refrain : j'ai longtemps habité sous de vastes portiques.<sup>268</sup>

---

268 *Ibid*, p. 130. Le « voyant ou ange » qui prend la parole est Baudelaire ; il s'agit du premier vers du sonnet « *La vie antérieure* ».

