L'absurde dans le théâtre
Dada et présurréaliste français

Mariana Kunešová

FILOZOFICKÁ FAKULTA
MASARYKOVA UNIVERZITA
#458

#458

OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

SPISY FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY

muni
PRESS

L'absurde dans le théâtre Dada et présurréaliste français

Mariana Kunešová

FILOZOFICKÁ FAKULTA
MASARYKOVA UNIVERZITA
#458
BRNO 2016

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Kunešová, Mariana
L'absurde dans le théâtre Dada et présurréaliste français / Mariana Kunešová. – Brno : Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016. – 289 stran. – (Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, ISSN 1211-3034 ; 458)
Anglické resumé
ISBN 978-80-210-8461-2

792.036/.038 * 792.036/.038-025.44 * 821.133.1-2 * 82.02"1916/1925" * 82.02"1920/1945" * (44)
- divadelní avantgarda – Francie – 20. století
- absurdní divadlo – Francie – 20. století
- francouzské drama – 20. století
- dadaismus (literatura) – Francie
- surrealismus (literatura) – Francie
- monografie

792 - Divadlo. Divadelní představení [3]

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

© 2016 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-8723-1 (online : pdf)
ISBN 978-80-210-8461-2
ISSN 1211-3034
DOI: 10.5817/
CZ.MUNI.M210-8461-2016

TABLE DES MATIÈRES

1 PARATONNERRE 11
1.1 Où les éléments se déchaînent 13
1.2 L'objet de recherche : l'absurde. Un objet de recherche absurde? 16
1.2.1 La préoccupation par l'absurde dans les premières décennies du XXe siècle 21
1.2.1.1 Philosophie 21
1.2.1.2 Esthétique, théâtre, poésie 22
1.2.2 L'inéquivalence « anti-illusion » / « absurde » 25
1.3 Structure de cet essai 26

2 « LA DÉLICIEUSE LOGIQUE ». VERS L'ABSURDE EN TANT QUE CATÉGORIE DE THÉÂTRE 31
2.1 Définitions lexicographiques et philosophiques 33
2.1.1 Définitions contemporaines 33
2.1.1.1 Lexicographie 33
2.1.1.1.1 La norme entendue au sens positif ou comme ce qui doit être 35
2.1.1.1.2 La norme entendue au sens limitatif ou insatisfaisant 36
2.1.1.1.3 Bilan 37
2.1.1.2 Philosophie 38
2.1.2 Définitions des décennies antérieures à 1930 38
2.1.2.1 Lexicographie 38
2.1.2.2 Philosophie 39

2.2 Conceptions de l'absurde dans la logique, la philosophie et les religions occidentales 40
2.2.1 Logique 40
2.2.2 Théologie chrétienne 42
2.2.3 Condition humaine 43
2.3 L'absurde en tant que catégorie de théâtre 48
2.3.1 Deux types de l'absurde 48
2.3.2 « Culture » et « contre-culture » : alternatives au « modèle » du théâtre européen 52
2.3.3 L'absurde dans le théâtre français postclassique 54
2.3.3.1 Romantisme : sublime grotesque 54
2.3.3.2 Baudelaire : comique absolu, terreur et plaisir 55
2.3.3.3 Symbolisme : au seuil de la mimésis *alternative* 57
2.3.3.4 Maeterlinck : dénudement ouvrant les abîmes de l'être, espace « actif » 59
2.3.3.5 Jarry : comique absolu par identités ambivalentes, mise à nu de la machinerie théâtrale 61
2.3.3.6 Apollinaire : théâtre « surréaliste », carnaval où tout est possible 64
2.3.3.6.1 Structures narratives : univers gaiement intégral 67
2.3.3.6.2 Pouvoirs du dialogue : du comique à la matérialisation des liens invisibles 74
2.4 Bilan 76

3 « LA DISCUSSION DEVIENT UN IMMENSE THÉÂTRE ». *ÉTUDES* 79
3.1 Deux vagues, trois auteurs 81
3.1.1 Dada 81
3.1.2 Surréalisme 82
3.2 De la bouche à l'ébauche d'une dramaturgie. Tzara, *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* 85
3.2.1 Remarques préliminaires 85
3.2.2 Un texte – collage 86
3.2.2.1 Structures discursives : attaques de motivation 87
3.2.2.1.1 Impertinences lexicales 88
3.2.2.1.2 Bilan 96
3.2.2.2 Structures discursives : ruptures thématiques et ouverture contextuelle 98
3.2.2.2.1 Ruptures thématiques 99
3.2.2.2.2 Pluralité contextuelle 102
3.2.2.3 Genres 104
3.2.2.3.1 Genre argumentatif 105

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

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

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

4.1.3.1 Divergences dues à la différence des objectifs 251
4.1.3.2 Moyens attribués à l'absurde direct 252
4.1.3.3 Définition de l'absurde direct 253
4.1.3.4 Point final 254
4.2 Une signification de l'absurde ? Vers les « vastes portiques ». 255

5 BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE 259
1. Œuvres étudiées 261
2. Textes critiques 261

6 SUMMARY
ABSURD IN FRENCH THEATRE OF DADA
AND PRE-SURREALISM 267

7 INDEX 281

1 PARATONNERRE

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

1.1 Où les éléments se déchaînent

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

senté lors de la première soirée du Théâtre Alfred Jarry : *Les Mystères de l'amour* de Vitrac.[11]

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

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

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

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

---

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

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

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

14 *Ibid*, pp. 837–838.

15 *Ibid*, p. 839.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

30 *Ibid*, p. 25.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2.1 La préoccupation par l'absurde dans les premières décennies du XXe siècle

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

1.2.1.1 Philosophie

F. Paulhan, 1911

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

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

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

Fondane (à propos de Chestov), 1919
Et si l'absurde était la voie pour *trouver* ? (« Un philosophe tragique »)

Chestov, 1927
[...] et tu seras convaincu enfin que la vérité ne dépend pas de la logique, qu'il n'y a pas de vérité logique [...]. (*La Philosophie de la tragédie*)

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

1.2.1.2 Esthétique, théâtre, poésie

Jarry, 1903
[...] et la délicieuse logique dans l'absurde ! (*La Chandelle verte*)

Marinetti, 1913
1. Il faut absolument détruire toute logique dans les spectacles du Music-hall, y exagérer singulièrement le luxe, multiplier les contrastes et faire régner en souverains sur la scène l'invraisemblable et l'absurde. [...]
2. Empêcher qu'une sorte de tradition s'établisse dans le Music-hall. [...] Fi de la logique et de la suite dans les idées ! Le Music-hall ne doit pas être un journal amusant.
(*Manifeste du Music hall*)

Tzara, 1916
[...] abolition de la logique, danse des impuissants de la création [...].
(*Sept manifestes Dada*)

Cocteau, 1922
Non l'absurde voulu, organisé, le bon absurde, mais l'absurde tout court.
(*Les Mariés de la Tour Eiffel*)

Goll, 1923
L'alogique sera la forme suprême de l'humour. (préface des *Surdrames*)

Daumal, 1924
L'évidence absurde [...], *la vérité à scandale*. (*L'Évidence absurde*)

Breton, 1924
Poétiquement parlant, ils [les éléments du texte automatique] se recommandent surtout par un très haut degré d'absurdité immédiate, le propre de cette absurdité, à un examen plus approfondi, étant de céder la place à tout ce qu'il y a d'admissible, de légitime au monde [...]. (*Manifeste du surréalisme*)

Éluard, 1939
Désormais tout lui [à la poésie] sert. L'hallucination, la candeur, la fureur [...] le dérèglement de la logique jusqu'à l'absurde, l'usage de l'absurde jusqu'à l'indomptable raison [...]. (*Donner à voir*)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

1.3 Structure de cet essai

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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