



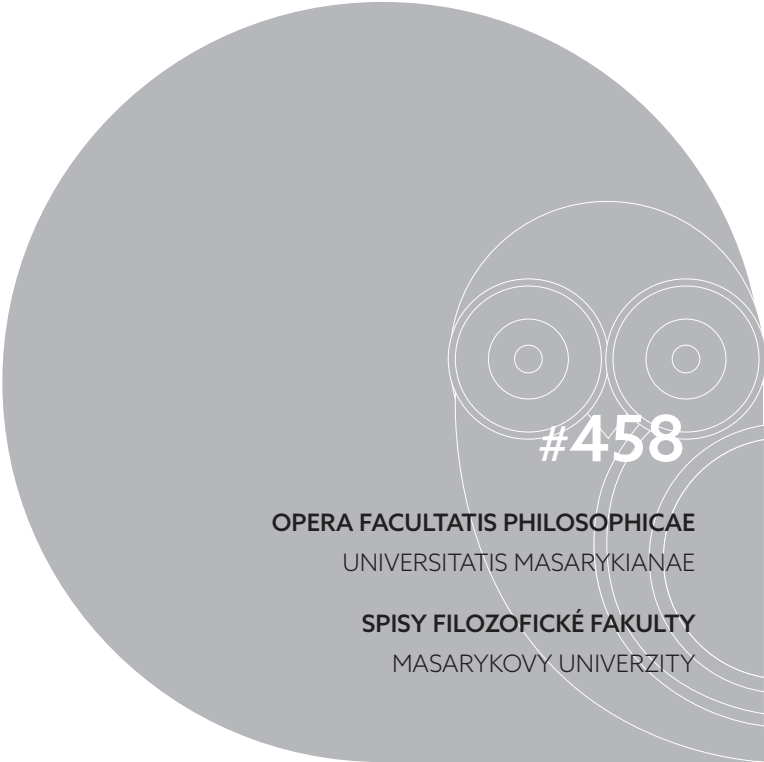
L'absurde dans le théâtre Dada et présurréaliste français

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

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

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

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

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

EN GUISE DE CONCLUSION	233
------------------------------	-----

4.1 Du lien causal : l'absurde au théâtre versus le « théâtre de l'absurde »	235
--	-----

4.1.1 L'absurde au théâtre selon cet essai	235
--	-----

4.1.1.1 Les textes étudiés	238
----------------------------------	-----

4.1.1.1.1 Structures discursives : dramatisation, signification, dialogue	238
---	-----

4.1.1.1.2 Structures narratives : déception d'attentes, scénicité et voies nouvelles de narration	242
---	-----

4.1.1.1.3 Entre le « théâtre de notre esprit » et le théâtre	247
---	-----

4.1.2 L'absurde au théâtre selon M. Esslin	249
--	-----

4.1.3 Confrontation	251
---------------------------	-----

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

1 PARATONNERRE

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

1.1 Où les éléments se déchaînent

En été 1914, nombreux sont ceux qui considèrent les opérations militaires à peine entamées comme un acte Belle-Époque, presque bon-vivant (dont «l'excursion à Paris», imaginée par des soldats allemands¹). 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 XX^e 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 en anglais, dans l'hebdomadaire londonien *Athenæus* no. 4641, le 11 avril 1919). Voir Valéry, Paul, «Variété 1», in *Œuvres I*, Paris, Gallimard 1957, collection La Pléiade, p. 988.

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

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

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

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

ra et Dada entrent royalement à Paris) à 1923 représentent donc une période où, dans le milieu littéraire parisien, Dada et les signes du futur surréalisme coexistent, l'un sous forme ouverte, l'autre intuitif, telles «deux vagues de la même mer», imaginées a posteriori par Breton.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 XX^e 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 innovateur¹⁴ (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 consciousness. » Esslin, Martin, *Theatre of the Absurd*, New York, Penguin Books, 1991, p. 16.

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

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

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

Ensuite, quelques analyses confrontant les moyens des avant-gardes historiques et de celle des années 1950 ont été entreprises à partir des années 1980, notamment par des chercheurs anglo-saxons, souvent en hommage à Martin Esslin. Ces textes ont le mérite de saisir des passages qui préfigurent par exemple le dialogue mondain à non bouclage¹⁹, 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 4^e de couverture du coffret contenant l'enregistrement audio de la pièce et le texte de celle-ci²¹.

Enfin, par rapport au possible rôle de «l'absurde» comme du lien entre les dramaturgies avant-gardistes des années 1910 et 1950, ajoutons qu'au sein des ouvrages concernant les avant-gardes historiques – ou plutôt leurs dissidents – on retrouve également l'affirmation qu'il s'agit d'une caractéristique essentielle de l'art du XX^e 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, 4^e 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 pleinement²⁸). 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 naturalisme²⁹ – 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 Macmilan, 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.