

Théâtre de l'absurde : nouvelle fiction ou nouveau réalisme

Introduction

Ce travail a pour objectif de développer les recherches des théoriciens de littérature tels que Thomas Pavel, Gérard Genette, Paul Ricoeur, Wayne C. Booth, Eric Auerbach, sur la question de fiction et de représentation. En étudiant les théories en question, il paraît nécessaire de les préciser ou de les approfondir en fonction de différents genres littéraires. En effet, les différentes manières de représentation entraînent inévitablement les différents degrés de fictionalité, notamment du point de vue de la réception. En d'autres termes, on essaiera de caractériser la fictionalité dans les trois genres littéraires : la poésie, le roman et le théâtre.

Quant à la poésie, sa fictionalité est perçue par sa représentation du point de vue sémantique, syntaxique et pragmatique¹. Le travail de Michael Riffaterre, *L'illusion référentielle*², nous montre deux phases de lecture, la première heuristique, la seconde herméneutique. Ces deux processus de lecture montrent le caractère surdéterminé de la poésie. L'effet des mots dans les textes ordinaires n'est pas le même que celui de textes poétiques : les premiers produisent de la signification, les seconds de la signifiante³. La fictionalité du genre poétique, on la définit ici par la production dynamique du sens. Il faut la créativité de l'acte de lecture pour accomplir cette fictionalité.

En ce qui concerne le roman, sa fictionalité se trouve, en dehors des matériaux tels que le temps, les lieux, les personnages, l'histoire, notamment dans son «acte de diction», la façon de raconter. Gérard Genette la classe en plusieurs critères, dont le mode et la voix narrative. Dans le cas du premier, il s'agit de divers points de vue du narrateur, y compris la « focalisation interne, externe et zéro ». Chaque mode a sa propre fonction et son propre effet. Pour ce qui est de la voix narrative, c'est l'ambiguïté du sujet parlant (se situant entre auteur, narrateur et personnage) qui est en jeu. Le livre de Wayne C. Booth, *The Rhetoric of fiction*, est entièrement destiné à démontrer les diverses techniques de narration. On peut constater que les exemples traités par l'auteur proviennent uniquement de romans. Et ce qui concerne leurs

¹ «La pragmatique se présenterait ainsi donc comme l'étude non des phrases *types*, hors contexte, mais des *occurrences* des phrases, de cet événement singulier qu'est chaque acte d'énonciation. », in *Pragmatique pour le discours littéraire*, Dominique Maingueneau, Bordas, 1990, p.4.

² R. Barthes, L. Bersani, Ph. Haman, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, p.91-118.

³ « La représentation littéraire de la réalité, la mimésis, n'est que l'arrière-plan qui rend perceptible le caractère indirect de la signification. Cette perception est une réaction au déplacement, à l'altération ou la création du sens... C'est ce nouveau sens que nous appelons signifiante. », *Ibid*, p.91, 94.

différentes techniques de représentation, l'auteur fait d'abord une distinction significative entre « telling » et « showing ». Ce dernier a évidemment plus de valeur ; notamment l'avantage d'être réaliste et surtout objectif. L'auteur consacre également une grande partie de son livre à «la narration impersonnelle ».

La question de la fiction et de la représentation est moins étudiée dans le genre dramatique que dans la poésie et dans le roman. Bien évidemment, ces trois genres ont beaucoup de points communs en ce qui concerne leurs fictionalités. Néanmoins, on peut montrer, ainsi que l'on a fait dans les deux autres genres littéraires, la spécificité de la fictionalité du genre dramatique à la lumière de sa manière de représenter les choses. C'est précisément sa forme dialogique qui nous permettra d'établir son rapport avec la question de fiction. Notre champs de recherche concernera tout spécialement le théâtre de l'absurde. On s'efforcera de montrer la spécificité de la question de fiction et de représentation dans ce courant particulier du genre dramatique, apparu au milieu du vingtième siècle.

1. le mélange des éléments factuels et fictionnels

Dans son livre, *Mimésis*, Eric Auerbach se réfère relativement rarement aux exemples de textes dramatiques (seulement dans deux chapitres, «Adam and Eve » et « The Weary Prince »). Néanmoins, il montre bien le caractère moins fictif du théâtre qui doit résulter de l'immédiateté et de la vivacité de la présence de l'événement. Pourtant, à part l'acte d'énonciation (forme dialogique), il est peut-être nécessaire de souligner une autre caractéristique du théâtre contemporain : celle de son langage qui est imitation de la réalité. Cela est surtout vrai dans le théâtre contemporain où les dialogues sont empruntés directement aux langages quotidiens. De ce point de vue, le décalage entre les discours littéraires et les discours ordinaires est réduit *presque* à zéro. C'est-à-dire, le caractère naturel et vraisemblable du langage dramatique dans le théâtre de l'absurde peut faire disparaître sa fictionalité.

Par rapport au langage poétique, celui du théâtre de l'absurde est plutôt indifférent à la question esthétique et plus objectif (on démontrera plus tard que le style peut être considéré comme une sorte de fictionalité). Pourtant, si on peut considérer ce langage comme une sorte de matière brute sans façonnage artificiel, cela n'est vrai que dans un sens très limité. En effet la forme du langage dramatique, c'est-à-dire la structure dialogique, l'enchaînement des répliques subit également des contraintes sémantiques et pragmatiques, et ne serait-ce qu'à cause de cela, on peut y déceler un degré d'artifice. Ce caractère artificiel résulte aussi du travail d'imagination.

Néanmoins, dans le cas d'une pièce théâtrale, « la suspension de l'incrédibilité » pour le public ne fonctionne pas de la même façon que pour un lecteur devant une

fiction strictement textuelle. Le fait est que la superposition du temps de l'événement et du spectacle peut atténuer ou faire disparaître l'incrédulité du public au moins provisoirement. Le spectateur n'a pas besoin de faire semblant de croire aux événements qui se déroulent devant ses yeux. La représentation théâtrale peut contribuer à faire naître l'adhésion du spectateur également grâce à sa présentation artificielle (au sens de la technique théâtrale). C'est l'effet illusoire du théâtre. Ainsi la fiction théâtrale joue moins dans le texte dramatique (par rapport aux deux autres genres littéraires) que dans les contextes structuraux (la forme dialogique et la représentation théâtrale). La fiction théâtrale doit être ainsi analysée respectivement dans le texte et dans sa représentation réelle.

Ainsi, on trouve dans le théâtre contemporain un mélange d'éléments factuels (l'actualité du langage quotidien, instantanéité de la représentation théâtrale) et d'éléments fictifs (l'aménagement imaginaire de dialogues selon un certain ordre et une certaine vitesse). Et cela peut caractériser sa propre fictionalité en tant que genre dramatique. Pourtant l'exemple du théâtre de l'absurde va nous montrer non seulement l'amalgame de ces éléments hétérogènes, mais aussi sa tentative de subversion, qui renversera, voire renouvellera, peut-être la valeur de la fiction et de la représentation théâtrale.

2. la mise en question de la représentativité de la représentation

Il est admis qu'une des valeurs essentielles de la représentation consiste dans sa représentativité. (Le terme représentativité signifie ici le caractère de l'oeuvre littéraire qui a la qualité de la parole humaine, car dans l'idée de Représentation, il y a celle de « représentant ». C'est aussi une autre façon de souligner la légitimité de l'oeuvre littéraire). Les oeuvres littéraires même fictives manifestent cette ambition par leur universalité. Pourtant, dans le cas du théâtre de l'absurde, son rôle de représentant peut être contesté. On peut illustrer cette polémique par deux aspects : personnage et langage

2-1. la nomination du personnage

D'abord, c'est la nomination du personnage qui est controversée. A la différence de l'oeuvre traditionnelle dans laquelle le personnage porte un nom propre, dans le théâtre de l'absurde, certains personnages sont désignés par un nom commun. C'est le cas surtout des personnages adamoviens⁴. Par exemple, dans *La parodie*, on rencontre des personnages comme L'Employé, Le Journaliste, La Pauvre Prostituée, Le Chef de réception ; dans *L'invasion*, La Mère, le Premier Venu ; dans *Les Retrouvailles*, La Plus Heureuse des Femmes, etc. Le nom commun illustre la perte d'identité

⁴ Arthur Adamov est l'un des précurseurs du nouveau théâtre en France.

personnelle. La fictionalité de ce genre de personnage est perçue immédiatement. Pourtant sa représentativité n'est pas moins importante que celle d'un personnage ayant un nom propre. Elle se situe seulement aux différents niveaux. En général, dans les oeuvres littéraires, un personnage singulier, par son nom et son comportement, doit représenter sa généralité pour que l'oeuvre soit universelle, tandis qu'un personnage nommé par un nom commun présente immédiatement une généralité, et son but à lui est également l'universalité.⁵

En effet, l'emploi par Adamov du nom commun pour ces personnages doit être compris comme une représentation métaphysique, comme une préoccupation d'ordre ontologique. Au lieu de créer un personnage prototype (référence fictive) comme Oedipe, Hamlet qui n'est pas fictif principalement par son nom mais par son histoire, par son comportement, le personnage dans le théâtre de l'absurde n'est pas une créature de l'auteur (au sens de la création fictive). S'il est fictif, irréel, de par le nom qu'il porte, il représente une fictionalité plus transparente, puisqu'il n'invite pas le lecteur ou le spectateur à feindre la croyance en son histoire et son existence réelle. Ainsi, techniquement, le nom commun d'un personnage relève plus de la représentativité que de la fictionalité, tandis que les personnages aux noms propres témoignent d'un statut inverse.

2-2. le langage quotidien

En ce qui concerne l'aspect langagier, le langage du théâtre de l'absurde imite fidèlement le langage oral quotidien. Ce genre de représentation démontre la plénitude de la représentativité. Pourtant, si cette plénitude de représentativité n'a pas atténué la fictionalité du théâtre de l'absurde, c'est parce que dans ce théâtre, le langage quotidien est souvent disloqué (désarticulé) ou désorienté jusqu'au non-sens⁶. On peut prendre un exemple dans *La Candatrice chauve* d'Ionesco. C'est une scène de querelle entre Mme. Smith et M. Smith.

Mme. Smith : On se disputait parce que mon mari disait que lorsqu'on entend sonner à la porte, il y a toujours quelqu'un.

M. Martin : La chose est plausible.

Mme. Smith : Et moi, je disais que chaque fois où l'on sonne, c'est qu'il n'y a personne.

⁵ Mais il faut préciser que l'usage du nom commun pour le personnage dans le théâtre de l'absurde a de multiples fonctions. Par exemple, il a aussi pour but de montrer l'interchangeabilité et l'inauthenticité du personnage.

⁶ « Il existe d'autres moyens de théâtraliser la parole : en la portant à son paroxysme, pour donner au théâtre sa vraie mesure, qui est dans la démesure ; le verbe lui-même doit être tendu jusqu'à ses limites, le langage doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir les significations. », E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, p.63.

Mme. Martin : La chose peut paraître étrange.

Mme. Smith : Mais elle est prouvée, non point par des démonstrations théoriques, mais par des faits.

M. Smith : C'est faux, puisque le pompier est là. Il a sonné, j'ai ouvert, il était là.

Mme. Martin : Quand ?

M. Smith : Tout de suite.

Mme. Smith : Oui, mais ce n'est qu'après avoir entendu sonner une quatrième fois que l'on a trouvé quelqu'un. Et la quatrième fois ne compte pas.

Mme. Martin : Toujours. Il n'y a que les premières qui comptent.⁷

La représentativité de ce dialogue peut être perçue comme insignifiante, si on ne cherche pas leurs sens dissimulés, et si on polarise simplement sur l'anomalie apparente de ces conversations. Ce n'est pas parce que les personnages sont hors du commun ou invraisemblables. Au contraire, ce sont des gens ordinaires qui utilisent un langage le plus quotidien possible. Ce qui provoque la fictionalité de cette scène consiste dans son contenu du point de vue sémantique, et de la pragmatique contextuelle, étant donné qu'elle est impraticable dans la vie réelle. C'est une fiction manquant de « fiction logique » ou de « fiction culturelle ». Contrairement à la fonction « suspense d'incrédulité » de la fiction conventionnelle, ce genre de fiction peut faire suspendre la crédulité du spectateur ou du lecteur. Étant donné que la possibilité d'un monde réel ou possible est éliminée.

Si le théâtre de l'absurde représente un monde impossible dans un monde possible (c'est pourquoi il est absurde), on peut se poser la question : où se trouve sa représentativité du point de vue langagier ? Un examen plus précis peut éclaircir cette interrogation. Dans le passage ci-dessus, on remarque une constatation ironique de l'auteur concernant la pathologie du langage humain. D'abord, c'est sa fonction communicative qui est mise en question. Lorsque chaque personnage suit sa propre logique, le croisement de leur langage ne produit que de la désapprobation. Précisément, le conflit entre Mme Smith et M. Smith provient du décalage entre une logique théorique et une logique purement empirique. Le raisonnement de M. Smith est plausible, bâti sur une logique évidente, mais il contredit ce qui se passe dans la réalité (même si cette réalité est invraisemblable). Tandis que la théorie de Mme Smith résulte de l'observation de l'expérience réelle. Pourtant, elle paraît illogique pour le monde extérieur. Ainsi on peut se demander qui est plus raisonnable : celui qui croit à la réalité extérieure (le monde hors de la fiction) ou celui qui croit à la réalité

⁷ E. Ionesco, *La cantatrice chauve*, Gallimard, 1954, p.45-46.

intérieure (un monde dans la fiction). Et qui représente mieux le monde réel ou possible ?

Evidemment, l'importance de ce passage ne consiste pas à s'interroger sur la possibilité de la fausseté du langage dépendant purement de la logique, bien qu'elle soit tellement évidente. Cela implique que notre perception de la réalité dominée souvent par la théorie reçue doit être interrogée. La même situation est arrivée à Mme Smith. En rejetant la logique défaillante de son mari, elle n'accepte pas non plus l'exception de sa théorie (*la quatrième fois ne compte pas*). Cela prouve un mécanisme rigide de la perception humaine. Une fois la théorie (*chaque fois que l'on sonne, c'est qu'il n'y a personne*) est construite, on ne s'interroge plus sur sa validité permanente.

La représentativité de ce passage ne consiste ni dans l'anecdote de la vie quotidienne, ni dans une histoire personnelle. Le fait est que la « fictionalisation » de ce genre de contexte vient aussi d'une considération ontologique afin de représenter l'essence discutable du langage humain. Paradoxalement, si cette représentation est moins possible, sa représentativité n'est pas moins importante pour autant.

3. la fictionalité contre les mécanismes référentiels de la littérature (fiction logique, fiction culturelle, fiction esthétique)

En s'inspirant du livre de Gérard Genette, *Fiction et diction*, on peut qualifier schématiquement la fiction à l'aide de trois termes : fiction logique, fiction culturelle, et fiction esthétique. Pourtant, si on propose d'autres explications de ces trois termes et si on développe leurs sens liés à la fiction, ceci a pour but de mettre en lumière la fictionalité du théâtre de l'absurde selon ces trois critères distincts.

3-1. la fiction logique

Même si on ne peut pas dire que la logique est un élément préalable de la fiction, dans la plupart des exemples, la fiction suit une logique contextuelle(interne), qui est jugée par une logique externe, pour que la fiction soit au moins compréhensible malgré le personnage, le lieu ou l'histoire invraisemblables. L'exemple typique est la fable. On peut introduire un animal dans l'histoire et le traiter comme un personnage, à condition qu'il parle, se comporte comme un être humain afin que le lecteur puisse faire semblant de croire ce qu'il raconte. Peu importe que ce dont il parle soit vrai ou non, il faut que cela suive la logique de la cause et de l'effet de la fable. En fait, la fiction a besoin d'une ou de plusieurs histoires pour développer sa logique et maintenir sa cohérence (du point de vue idéologique) et garantir sa crédibilité. Les deux éléments sont complémentaires.

Pourtant, une des caractéristiques du théâtre de l'absurde est le manque

d'intrigue. Sinon, c'est une définition de l'intrigue qui est complètement renversée. Une pièce de théâtre de l'absurde se construit souvent avec des petits événements ou des happenings éphémères. On peut extraire un exemple dans *Fin de partie* de Beckett qui montre bien le caractère spontané et imprévu de l'intrigue dans le théâtre de l'absurde.

Hamm : Va chercher la burette. Clov : Pour quoi faire ? Hamm : Pour graisser les roulettes. Clov : Je les ai grassées hier. Hamm : Hier ! Qu'est-ce que ça veut dire. Hier ! Clov : (*avec violence*) ça veut dire il y a un foutu bout de misère. J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire. (*Un temps.*) Hamm : J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. Il faisait de la peinture. J'aimais bien. J'allais le voir, à l'asile. Je le prenais par la main et le traînais devant la fenêtre. Mais regarde ! Là ! Tout ce blé qui lève ! Et là ! Regarde ! Les voiles des sardinières ! Toute cette beauté ! (*Un temps*) Il m'arrachait sa main et retournait dans son coin. Epouvanté. Il n'avait vu que des cendres. (*Un temps*) Oublié. (*Un temps*) Il paraît que le cas n'est... n'était pas si... si rare. Hamm : Un fou ? Quand cela ? Hamm : Oh c'est loin, loin. Tu n'étais pas encore de ce monde. Clov : La belle époque ! (*Un temps. Hamm soulève sa calotte.*) Hamm : Je l'aimais bien. (*Un temps. Il remet sa calotte. Un temps.*) Il faisait de la peinture. Clov : Il y a tant de choses terribles. Hamm : Non non, il n'y en a plus tellement. (*Un temps.*) Clov. Clov : Oui. Hamm : Tu ne penses pas que ça a assez duré ? Clov : Si (*Un temps*) Quoi ? Hamm : Ce... cette... chose. Clov : Je l'ai toujours pensé. (*Un temps*) Pas toi ? Hamm (*morne*) : Alors c'est une journée comme les autres. Clov : Tant qu'elle dure. (*Un temps.*) Toute la vie les mêmes inepties.⁸

Dans ce passage, on trouve la même caractéristique concernant le sujet de conversation dans le théâtre de l'absurde : sa "futilité". Pourtant, dans ces conversations, il n'y a pas de logique explicite à suivre. Elles sont plutôt aléatoires et désinvoltes. De l'histoire de roulette à celle d'un fou, aucun lien explicite ne se présente. Ce genre d'enchaînement brutal du dialogue est assez fréquent dans le théâtre de l'absurde. Du reste, au lieu d'avoir une intrigue dense et compacte, qui est en général la loi du dialogue du théâtre (un rythme accéléré des dialogues peut

⁸ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Minuit, 1957, p.62-64.

faciliter la concentration du public), les répliques de ces personnages s'enchaînent, l'une après l'autre, souvent, difficilement. Beaucoup de temps mort pendant la durée de la conversation comme si les personnages cherchaient de quoi parler. Dans ce passage, il n'y a pas que la rupture entre les répliques qui puisse déranger la logique de l'histoire en train de se dérouler. La rupture se trouve également *dans* la réplique même, comme si le personnage ne savait pas comment développer sa phrase et ainsi comme s'il était obligé de faire une digression.

Une autre caractéristique concernant le manque de fiction logique dans le théâtre de l'absurde réside dans l'inexistence du temps. Cela élimine le décalage entre le temps de fiction et le temps réel de lecture ou de spectacle. La disparition du temps fictionnel dans le théâtre de l'absurde peut en effet augmenter paradoxalement sa fictionalité ou créer une fictionalité altérée, parce que le public perd la référence temporelle. A part l'absence de la fiction logique temporelle et la fiction logique historique (au sens de l'intrigue), la fiction logique spatiale est absente également. Tout au long de cette pièce, la scène ne change pas. La seule indication sur le lieu se trouve dans les didascalies : *Intérieur sans meubles, lumière grisâtre. Au murs de droite et de gauche, vers le fond, deux petites fenêtres haut perchées, rideaux fermés.* C'est un lieu sans identité, un lieu anonyme (no man's land), un lieu sans référence concrète. S'écartant de la logique de spatialité de la fiction, qui est un élément accessoire mais souvent décisif pour le destin du personnage, le théâtre de l'absurde réduit sa fonction, sinon la rend symbolique. Si cela prive le spectateur d'imagination (et atténue ainsi la fictionalité ?), c'est pour dégager son caractère souvent déroutant (les informations accessoires deviennent souvent des références préjugées).

En se débarrassant des éléments temporels, historiques et spatiaux, le théâtre de l'absurde s'éloigne ainsi de la fiction logique. Au lieu de demander au lecteur de projeter un moi fictionnel (pour faire semblant de croire), on demande au spectateur de ce théâtre d'être un moi réel avec plus de conscience autonome. Ceci est contraire au comportement de la lecture (de la fiction) habituelle, qui est un acte d'imagination immanent et permanent. Le moi réel n'existe pas, car il est dans l'histoire fictive.

3-2. la fiction culturelle

A la différence de la fiction logique (on peut l'appeler la référentialité interne), la fiction culturelle (au sens plus large) désigne son rapport avec le monde, donc la référentialité externe. Ces deux conditions sont nécessaires pour l'intelligibilité du monde fictif. Et selon Thomas Pavel, ces deux éléments manifestent la « bienveillance du texte », parce qu'ils « aident volontiers leurs lecteurs à ajuster leurs moi fictionnels au niveaux monde »⁹. La fiction culturelle correspond aussi à la notion de la

⁹ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Seuil, 1988, P.118.

bibliothèque. Elle demande toute sorte de connaissance humaine pour que le lecteur puisse pénétrer dans son monde plus facilement. Pourtant, pour ce qui est du théâtre de l'absurde, il demande beaucoup moins ce genre de savoir à son public. Par contre, il conteste la « fiction de la culture ». Un exemple tiré de *Rhinocéros* d'Ionesco nous aidera à le comprendre. La scène se déroule entre les disputes des personnages de la pièce sur l'espèce de rhinocéros.

Bérenger, à Jean, *continuant* : Un pédant, qui n'est pas sûr de ses connaissances, car, d'abord, c'est le rhinocéros d'Asie qui a une corne sur le nez, le rhinocéros d'Afrique, lui, en a deux... Jean, à Bérenger : Vous vous trompez, c'est le contraire ! La Ménagère : Il était si mignon ! Bérenger : Voulez-vous parier ? La Serveuse : Ils veulent parier ! Daisy, à Bérenger : Ne vous énervez pas, monsieur Bérenger. Jean, à Bérenger : Je ne parie pas avec vous. Les deux cornes, c'est vous qui les avez ! Espèce d'Asiatique !... Le Vieux Monsieur : Voyons... Quelle espèce de rhinocéros n'a qu'une corne sur le nez ? (*A l'Epicier*) Vous qui êtes commerçant, vous devez savoir ! L'Epicière, *de la fenêtre*, à L'Epicier : tu devrais savoir ! Bérenger : Je n'ai pas de corne. Je n'en porterai jamais ! L'Epicier, *au Vieux Monsieur* : Les commerçants ne peuvent pas tout savoir !... Le Vieux Monsieur, à Bérenger : Je pense que vous avez raison. Le rhinocéros d'Asie a deux cornes, le rhinocéros d'Afrique en a une... L'Epicier : Monsieur soutient le contraire. Daisy, à Bérenger : Vous avez tort tous les deux ! Le Vieux Monsieur : Vous avez tout de même raison.¹⁰

Jusqu'à la fin de cette scène, personne ne peut connaître la vraie réponse. L' "éclairage" apporté par le logicien brouille encore plus la situation. Sa conclusion est : « ... Or, cela n'est pas possible en bonne logique, une même créature ne pouvant être née en deux lieux à la fois... »¹¹ Bien que, pour le lecteur, il ne soit pas difficile de trouver la vraie réponse à la question en consultant un autre support, pour le spectateur, qui n'est ni un spécialiste ni un amateur de rhinocéros, la vraie réponse reste incertaine, ainsi fictionnelle à cause de diverses opinions contradictoires. Cette mise en scène d'une vérité a évidemment une fonction parodique concernant le savoir humain : l'homme apprend des choses, mais il les méconnaît aussitôt. La culture orale reste toujours une grande source de vérité, mais elle est en même temps une des

¹⁰ E. Ionesco, *Rhinocéros*, Gallimad, 1959, P.70-75.

¹¹ *Ibid.*, P.86.

sources importantes de fiction. L'auteur de cette pièce parodie la connaissance humaine et met ainsi le public en garde contre notre savoir culturel, car c'est peut-être lui qui invente le plus de fiction.

3-3. la fiction esthétique (lecture et oeuvre)

En parlant de la fiction esthétique, on peut diviser ce sujet en deux dimensions : la réception et le style de l'oeuvre. Dans son livre, *Fiction et diction*, Gérard Genette explique : une oeuvre de fiction est presque inévitablement reçue comme littérature, indépendamment de tout jugement de valeur, peut-être parce que l'attitude de lecture qu'elle postule (la fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité ») est une attitude esthétique, au sens kantien, de « désintéressement » relatif à l'égard du monde réel. On peut qualifier cela d'effet esthétique de la lecture de la fiction. Par ailleurs, la question d'esthétique est aussi essentielle en ce qui concerne l'oeuvre fictive elle-même. Parmi les divers éléments esthétiques dans l'oeuvre littéraire, c'est notamment le style qui représente une fonction fictive. Comme Thomas Pavel signale, « le style de l'oeuvre contribue(ra) de manière indépendante à augmenter ou à diminuer la distance perçue »¹². Et cette nuance de la distance entre le lecteur et l'oeuvre par le choix des mots, la voix et le mode narratif de l'auteur va décider inévitablement de l'intensité de sa fictionalité.

Il s'agit de la fiction dénotative et connotative du style. Comme pour le cinéma, où les différentes profondeurs de perspective du caméra présentent le style du réalisateur et jouent à la fois un rôle décisif de la réception esthétique et de l'intention (subjective ou objective) implicite de son auteur. Le travail de Gérard Genette nous démontre une relation étroite entre le style et la signification. Ainsi, on peut peut-être qualifier le style de fiction dans la fiction, et diviser la question de la fiction en deux : la fictionalité du contenu et celle de la forme de l'oeuvre fictive. Pour ce qui est de la réception esthétique de la lecture, liée certainement à la subjectivité, on peut la considérer comme l'élément inconditionnel de la fiction. Tandis que le style, lui, est élément constitutif ou intrinsèque de la fiction. Pour le théâtre de l'absurde— en tant qu'un genre dramatique, sa fictionalité dépend moins de la voix et du monde du narrateur— sa fictionalité peut être déployée surtout autour de la dimension stylistique et sous l'aspect sémantique. Par exemple, dans *En attendant Godot*,

Vladimir : Alors, quoi faire ? Estragon : Ne faisons rien. C'est plus prudent. Vladimir : Attendons voir ce qu'il va nous dire. Estragon : Qui ? Vladimir : Godot. Estragon : Voilà. Vladimir : Attendons d'être fixés d'abord. Estragon : D'un autre côté, on ferait

¹² Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Seuil, 1988, P.118.

peut-être mieux de battre le fer avant qu'il soit glacé. Vladimir : Je suis curieux de savoir ce qu'il va nous dire. Ca ne nous engage à rien. Estragon : Qu'est-ce qu'on lui a demandé au juste ? Vladimir : Tu n'étais pas là ? Estragon : Je n'ai pas fait attention. Vladimir : Et bien... Rien de bien précis. Estragon : Une sorte de prière. Vladimir : Voilà. Estragon : Une vague supplique. Vladimir : Si tu veux. Estragon : Et qu'a-t-il répondu ? Vladimir : Qu'il verrait. Estragon : Qu'il ne pouvait rien promettre. Vladimir : Qu'il lui fallait réfléchir. Estragon : A tête reposée. Vladimir : Consulter sa famille. Estragon : Ses amis. Vladimir : Ses agents. Estragon : Ses correspondants. Vladimir : Ses registres. Estragon : Son compte en banque. Vladimir : Avant de se prononcer. Estragon : C'est normal. Vladimir : N'est-ce pas ? Estragon : Il me semble. Vladimir : A moi aussi.¹³

Le style du théâtre de l'absurde se présente ici dans le jeu de non-dit avec une stratégie comique. D'après ce passage, le nombre de points d'interrogation reste suspendu sans réponse précise, ce qui permet au spectateur d'avoir la conscience de la fiction et de se retirer de la fiction. Le non-dit n'est pas seulement un jeu entre le locuteur et l'interlocuteur, il l'est aussi entre les personnages et le public. Le fait est que la vérité est toujours suspendue.

Une autre caractéristique est la longueur des répliques. Selon Marcel Gressot, la phrase courte exprime « l'acuité d'une observation, la soudaineté d'une réaction, une conclusion péremptoire, un trait »¹⁴. Cette définition est sans doute vraie pour le genre romanesque. Pour le théâtre, la phrase courte représente souvent une imitation totale de l'oralité de la conversation réelle. Pourtant, dans ce passage, les répliques courtes ne montrent pas seulement la vivacité de l'imitation, elles présentent en plus beaucoup de sens cachés avec une intention ironique. De point de vue esthétique, les phrases courtes entraînent la vitesse du rythme. Bien que la composition de ces dialogues soit une technique artificielle, grâce à cela, l'effet comique peut surgir et sa fictionalité peut ainsi s'exposer. L'esthétique de la réception du théâtre de l'absurde peut être appelée « identification ironique », selon l'expression de Hans Robert Jauss : « en refusant au spectateur et au lecteur l'identification attendue avec l'objet représenté, on l'arrache à l'emprise de l'attitude esthétique pour le contraindre à réfléchir et à développer une activité esthétique autonome. »¹⁵

L'analyse de ces trois éléments (logique, culture, esthétique) liés à la fiction a, au fond, pour but de dévoiler leurs caractères dominants qui forgent inconsciemment

¹³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Minuit, 1952, p.22-24.

¹⁴ Marcel Gressot, *Le style et ses techniques*, PUF, 1974, P.272.

¹⁵ H.R.Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p.166.

les mécanismes référentiels de sa représentation, et de l'acte de lecture. La singularité de la fictionalité du théâtre de l'absurde est en ce sens significative.

Conclusion : fiction contre fiction

D'après l'analyse ci-dessus, on peut constater que le monde du théâtre de l'absurde est loin d'être une représentation imitative du monde réel. Il se sépare encore d'un monde possible. S'il paraît contradictoire que Ionesco proclame son théâtre "anti-théâtre", c'est aussi là une contestation de la fiction. Lorsqu'on dit qu'une chose est théâtralisée, on sous-entend qu'elle est exagérée, ainsi fictive ou fausse. Le sens péjoratif est attaché au théâtre et à sa représentation. Ce théâtre se trouve donc dans une ambiguïté ou une difficulté à se classer. Etant donné que, d'un côté, il est proche du réel par son sujet et son langage, de l'autre côté, l'absurdité de l'intrigue, de la façon de mettre le dialogue en scène nous poussent le plus loin possible du réel. Ce mélange provoque une familiarité étrange. C'est peut-être là où se trouve la vraie fictionalité de ce théâtre.

Oscillant entre ces deux extrémités (fiction et non-fiction), la représentation de ce monde manifeste une *familiarité étrange* et devient un grand défi envers la tolérance du lecteur ou du spectateur pour le monde possible. Lorsqu'il ne lui demande plus ni de faire semblant de le croire, ni de suspendre son incrédulité, lorsque toutes ces représentations sont contre notre horizon d'attente dans tous les sens (fiction logique, fiction culturelle, fiction esthétique), on a peut-être besoin d'une nouvelle définition de la fiction (surtout pour les oeuvres littéraires) qui s'écarterait du sens mensonger et faux, et qui ne resterait qu'une fiction techniquement. Cette nouvelle fiction, paradoxalement, a peut-être plus de potentialité à renouveler notre vision de la réalité.

Bibliographie

- Adamov, Arthur, *Théâtre I,II*, Gallimard, 1981.
- Auerbach, Eric, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968.
- Barthes, R. Bersani, L. Haman, Ph. Riffaterre, M. Watt, I. *Littérature et réalité*, Seuil, 1982.
- Beckett, Samuel, *Fin de partie*, Minuit, 1957.
 ---- *En attendant Godot*, Minuit, 1952.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, 1991.
- Gressot, Marcel, *Le style et ses techniques*, PUF, 1974.
- Ionesco, Eugène, *La cantatrice chauve*, Gallimard, 1954.
 ---- *Rhinocéros*, Gallimard, 1959.
 ----- *Notes et contre-notes*, « Folio », Gallimard, 1996.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.
- David Lodge, *L'Art de la fiction*, Payot & Rivages, 2009.
- Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Seuil, 1988.