

La modernité du comique selon Adamov

朱鴻洲/ Chu, Hung-Chou

中國醫藥大學通識教育中心 助理教授

Center of General Education, China Medical University

【摘要】

喜劇的演化比悲劇更加多元化。這個現象與喜劇在創作上擁有較多的自由有關。本文所要探討的便是喜劇的現代性特質。

如果說，荒謬劇代表一種新的喜劇形式，他與其他傳統喜劇有何差異？本文要從幾個不同的面向來分析荒謬劇對幾種傳統喜劇技巧與形式的運用，主要集中於荒謬劇與鬧劇(Farce)的異同。默劇、偽裝與遊戲在荒謬劇中所產生的新的喜劇意義。

【關鍵詞】

荒謬劇、喜劇、鬧劇、默劇、偽裝

【Abstract】

Compared to tragedy, the evolution of comedy seems more diversified. One of the main reasons is that comedy has more liberty in creation. The goal of this study is to present the modernity of the comedy.

If comedy of the theatre of absurd represents a new type of comedy, how is it different from other kinds of traditional comedy? I will demonstrate how the theatre of absurd uses traditional comedy techniques differently and how it gives them a new significance. Precisely, I try to illuminate, first, the relationship between farce and the theatre of absurd. Second, I will show how and in what sense the latter renews the comedy of mime, travesty and childish game in the theatre.

【Keywords】

the theatre of absurd, comedy, farce, mime, travesty

Introduction : la nécessité du comique au temps moderne

Si le théâtre de l'absurde semble constater, il y a cinquante ans déjà, que notre temps a besoin, plus que jamais, de comique, ce constat est-il toujours d'actualité ? Pourquoi le comique peut représenter une sorte de modernité du théâtre et d'où vient sa nécessité au temps moderne ? Dans un entretien avec Georges Charbonnier¹, Arthur Adamov déclare que ce que veut dire le théâtre total, à son propre sens, doit englober tous les aspects de la vie. Pourquoi le comique permet-il davantage d'atteindre au théâtre total ? Parce qu'il fait réfléchir le public d'une façon plus libre et élargir la portée du sujet, et il provoque également plus de problématiques². D'ailleurs, il affirme que ce qu'on appelle le grand théâtre ne peut pas ne pas être comique à notre époque. Pourquoi ? Parce que « rien ne caractérise autant notre époque que sa rage d'évasion. L'appel sur la scène à des thèmes mystiques et tragiques, absolument étrangers au véritable tragique du temps, mesure l'indigence de moyens propres à cette civilisation »³.

Dans un autre entretien, en répondant aux questions d'André Gisselbrecht⁴: « Le théâtre démystificateur d'aujourd'hui doit-il être nécessaire et essentiellement comique ? Y a-t-il encore place aujourd'hui pour la tragédie, c'est-à-dire pour des problèmes insolubles ? Ou devons-nous admettre l'optimisme (même « tragique ») comme un postulat ? », Adamov dit : « Je ne sais pas si, d'une manière générale, le théâtre d'aujourd'hui doit être comique. Tout ce que je peux dire, c'est qu'ici, dans ce monde où nous vivons, une tragédie, même « optimiste », une pièce qui ne serait pas tragi-comédie, me paraîtrait déplacée, voire dangereuse. Pourquoi ? Parce que le sérieux que l'on pourrait ici opposer au rire ne serait pas, si l'on veut ne montrer que lui, le sérieux véritable, et glisserait inévitablement vers l'idéalisme... »⁵. La nécessité du comique pour les auteurs du théâtre de l'absurde est liée à (ou provient de)

¹ Archives de L'Institut National de L'Audiovisuel, 1997, Edition André Dimanche.

² « Il y a beaucoup de contradictions dans le monde, pourquoi en mettre là où il n'y en a pas ? », Arthur Adamov, *Ici et maintenant*, Gallimard, 1964, p.151.

³ *Ibid.*, p.189.

⁴ Arthur Adamov, « A propos de « Paolo Paoli » », Entretien avec André Grisselbrech, in *Ici et maintenant, op., cit.*, p.60-61.

⁵ *Ibid.*, p.61.

l'opacité du monde moderne. Cette recherche a donc pour but de démontrer et d'analyser la spécificité et la modernité du comique dans le théâtre de l'absurde.

Pour parler du comique du théâtre de l'absurde, il faut d'abord distinguer le rire du comique. Car une pièce comique ne provoque pas nécessairement le rire. C'est-à-dire que le rire n'est pas l'effet indispensable ou le critère obligatoire du comique. Cette distinction entre le comique et le rire nous permet de remarquer l'une des différences entre le comique de l'absurde et celui de la farce notamment. Le comique est prêt à provoquer le rire, mais ce dernier peut avoir des divers contenus⁶ et significations. Avant d'atteindre le rire, le comique a un statut « d'alchimiste ».

La spécificité du comique du théâtre de l'absurde provient aussi de son style original et de sa fonction inédite. En effet, ce comique n'est pas un masque du tragique, comme la littérature du nihilisme qui induit souvent un rire cynique. Ce comique⁷ n'est pas non plus celui d'une tragédie inachevée qui présenterait le rire désespéré d'un pessimiste. Son comique a des fonctions satiriques qui n'ont rien avec intention de comédie moraliste. Mais la modernité du comique du théâtre de l'absurde ne consiste pas dans sa nouveauté absolue. C'est son nouvel usage d'anciennes techniques du genre comique qui rend son comique moderne et hybride. Nous allons analyser notamment le rapport entre le théâtre de l'absurde et la farce (en tant que genre comique moyenâgeux), et ses nouveaux usages du travestissement, de la pantomime ainsi que les jeux puérils.

Ancien et moderne : un style hybride

Beaucoup de spécialistes ont souligné le rapport entre le théâtre de l'absurde et la

⁶ «Le rire sans joie est le rire noétique, par le groin...C'est le rire des rires, le risus pusus, le rire qui rit du rire, hommage ébahi à la plaisanterie suprême, bref le rire qui rit- silence s'il vous plaît- de ce qui est malheureux», Samuel Beckett, *Watt*, Minuit, 1968, p.49.

⁷ « Il n'y a plus ni tragédie, ni drame, mais une comédie qui est d'abord la comédie d'une comédie : celle d'un refus ou d'une dissipation de l'Histoire, d'une existence où tout s'équivaut dans une liberté qui semble sans limites, puis la comédie d'une société qui soumet à sa loi ces fausses libertés et réduit ces héros apparemment singuliers à leur rôle, à leur défroque, à leur uniforme », Bernard Dort, « Paolo Paoli » ou la découverte du réel », 1957. Publié dans son ouvrage, *Théâtre public*, Seuil, 1971, p.258-259.

farce. Par exemple, dans son livre, *Théâtre de l'Absurde*, Martin Esslin signale que la farce est une des traditions du théâtre de l'absurde⁸. Emmanuel Jacquart remarque aussi, dans *Le Théâtre de dérision*, que « la nécessité de faire appel à l'outrance dans le comique influe considérablement sur l'architecture dramatique puisqu'elle explique la présence d'éléments disparates empruntés à des formes — cirque, music-hall et pantomime — qui accentuent le côté spectaculaire ou ludique du théâtre ». « Il fallait nécessairement recourir au gros comique, ou pour être exact, aux deux extrêmes : la farce et le tragique »⁹. Patrice Pavis souligne dans son dictionnaire du théâtre que la farce est une des sources de théâtre de l'absurde. Pourtant, avant d'éclairer le rapport entre la farce et le théâtre de l'absurde, nous devons extraire les éléments constitutifs de la farce. « Sexe, bêtise, bagarre, tels sont ingrédients, sans cesse repris, de la farce française... d'autres produits comme la religion, parodiée sinon blasphémée ou la loi, détournée...surtout la scatologie ». « Univers de pulsions élémentaires, de transgression et de compensation mêlée, la farce est aussi le lieu de la violence »¹⁰. La farce, selon Michel Corvin, a disparu au XVI^e siècle à force de « s'engluier comme la moralité, dans l'allégorique ; elle perd toute violence et, partant, toute verdure »¹¹. La renaissance du thème et de la technique de la farce et de la pantomime dans le théâtre de l'absurde prend le relais du romantisme¹², mais ce théâtre exprime l'esprit rebelle sous une forme métamorphosée et remplace son contenu par les événements actuels.

Parmi les caractéristiques de la farce et de la pantomime, nous sommes attentifs notamment à ses aspects gestuels et ludiques, étant donné que ce sont deux éléments

⁸ « Les traditions anciennes que le Théâtre de l'Absurde utilise en combinaisons nouvelles et variées, (qui) pourraient sans doute être classées dans les catégories suivantes : le théâtre « pur », les clowneries, les nonsense, et la littérature de rêve ». Martin Esslin, *Théâtre de L'Absurde*, p.306.

⁹ Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, 1974, p.183.

¹⁰ Michel Corvin, *Lire la comédie*, Dunod, 1994, p.48.

¹¹ *Ibid.*, p.52.

¹² « Baudelaire distingue comique significatif et comique absolu. Dans le premier type, on rit *de* quelque chose ou de quelqu'un ; dans le seconde, on rit *avec* : et le rire est celui du corps tout entier, des fonctions vitales et du *grotesque* de l'existence (rire rabelaisien, par exemple). Ce type de comique attache tout sur son passage et ne laisse place à aucune valeur politique ou morale. », Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002, p.58.

constitutifs du comique farceur du théâtre de l'absurde. Pourtant ce n'est qu'une pierre de touche pour démontrer les liens entre le comique et l'absurde. Ce contact peut rester superficiel sans que l'on dévoile le vrai objectif du théâtre de l'absurde derrière l'effet comique, similaire aux autres en apparence. Par exemple, dans sa première pièce, *La Parodie*, Adamov remarque que « le comportement absurde des personnages, leurs gestes marqués, etc., doivent apparaître absolument naturels et s'inscrire dans la vie la plus quotidienne », « d'un bout à l'autre de la pièce, chaque personnage principal doit conserver un maintien, une façon de parler et de marcher qui lui sont propres, garants de sa continuité ». Pour le décor, « la mise en scène *doit* susciter le dépaysement »¹³. Le comique du théâtre de l'absurde est basé sur une sorte d'étrangeté ou de familiarité inédite.

Si, pour obtenir le maximum d'effet comique et pour atteindre plus efficacement son but moralisant, la farce, à l'origine, consistant surtout à montrer les bassesses de la nature humaine, recourt à l'outrance, sa présence dans le théâtre de l'absurde est d'une nature toute différente. Ce qui apparaît outrancier et absurde sur la scène dans ce théâtre n'est pas l'exagération (ou le grossissement) artificielle ni la caricature de la réalité, cette exagération est dans l'ordre naturel. Naturel dans le sens que le personnage est devenu un automate qui fonctionne avec un mécanisme de lieu commun. L'absurdité et le comique de ce théâtre ne proviennent pas de l'outrance, mais du mélange de la familiarité et de l'étrangeté, et aussi du sérieux et de la légèreté. Cette caractéristique dote le théâtre de l'absurde d'un aspect hybride.

Travestissement sans se travestir

Un autre mariage de l'ancien et du moderne est le travestissement. Le sens originel du mot « travestir » désigne une transformation de vêtements (latin, *trans* et *vêtir*), un déguisement pour prendre l'apparence de l'autre sexe (l'homme joue le rôle féminin). Plus tard, il a un sens abstrait : « transformer en revêtant d'un aspect mensonger qui défigure, dénature »¹⁴. Il est évident que le travesti peut facilement faire rire le public étant donné que le déguisement et le renversement de la réalité sont traités comme un jeu enfantin. Pourtant, si la tradition du travesti est un jeu enfantin,

¹³ Arthur Adamov, *Théâtre I*, p.10.

¹⁴ Selon le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*, 1996.

c'est-à-dire un « comique inoffensif », le travesti dans le théâtre d'Adamov est transformé pour atteindre à une fonction parodique, pour accentuer aussi l'impersonnalité de certains personnages, et leurs existences interchangeables¹⁵. L'un n'est qu'un substitut de l'autre. Son emploi de travesti n'est pas là pour « défigurer », « dénaturer » l'objet, mais, au contraire, pour rendre visiblement leurs natures similaires. Prenons sa pièce *Le Sens de la marche* comme exemple. D'abord, parmi les personnages, le père, le commandant, le prédicateur et le directeur d'école sont joués par un même acteur. Il est évident que l'on peut saisir que leur caractère commun est l'autorité paternelle. Si leur autorité peut nous faire rire, c'est parce que leur déguisement ne change pas leur vraie identité.

Outre cela, dans cette pièce, il y a encore trois acteurs, qui jouent à trois reprises des personnages différents, l'aspirant, l'adepte et l'élève. Les trois aspirants, trois adeptes et trois élèves, restent toujours ensemble à chaque occasion. Leur collectivité et leur concordance sont les sources du comique. Au premier acte, à la caserne, on trouve « *au fond, assis trop près les uns des autres, les trois aspirants. Ils cousent, leurs coudes se heurtent, dispute muette* »¹⁶. D'après cette image, la relation référentielle entre le signifiant (aspirant, coudre) et le signifié est burlesquement subversive, parce que la juxtaposition des signifiants incongrus bouleverse mutuellement leurs signifiés habituels (souvent c'est la référence stéréotypée qui est dérangée. Ici, l'image virile d'aspirant est féminisée, et la féminité est masculinisée). Les signifiants présentés ne correspondent pas à leurs signifiés conventionnels. Pourtant, si l'effet comique provient de la dislocation des sens conventionnels, il ne s'agit pas seulement de la dénaturation ou de la distorsion des signifiants présentés. Précisément, c'est la juxtaposition des deux réseaux de références inverses qui procure le comique intersexuel. Le théâtre de l'absurde donne un sens nouveau au jeu du travestissement.

¹⁵ « Je regardais le monde à vol d'oiseau, ce qui me permettait de créer des personnages presque interchangeables, toujours pareils à eux-mêmes, en un mot des marionnettes », Arthur Adamov, *Ici et Maintenant*, Gallimard, 1964, p.17.

¹⁶ Arthur Adamov, *Théâtre II*, p.32.

Pantomime ou la vérité corporelle

La pantomime a une nature outrée, soit dans le visage, soit dans les gestes du joueur, pour remplacer le langage verbal. Ainsi, elle est souvent burlesque en imitant la réalité. En ce qui concerne sa fonction, elle a aussi pour but de « tourner l'interdiction de parole. »¹⁷ Dans le théâtre de l'absurde, le jeu de pantomime est souvent chargé d'une fonction parodique, parce que, la plupart du temps, nos gestes nous échappent et révèlent aux autres notre nature profonde. Cependant, « L'habitude aidant, nous finissons par les (gestes mimiques) assimiler à notre propre nature et les utiliser sans nous en apercevoir. Ils sont devenus une seconde nature »¹⁸. Par exemple, dans *Le Professeur Taranne*, après la révélation de son exhibitionisme et de son plagiat, le professeur Taranne se libère de sa conscience à travers un geste corporel purement automatique juste avant la fermeture du rideau :

*En se haussant sur la pointe des pieds, il parvient à accrocher la carte au mur. La carte est une grande surface grise, uniforme, absolument vide. Le professeur Taranne, dos au public, la regarde un long moment, puis très lentement commence à se déshabiller.*¹⁹

Sans recourir au langage verbal, la pantomime permet ainsi au spectateur d'avoir un contact plus direct avec l'état psychique du personnage et de mettre à nu la nature mimique à la fois psychique et physique de l'homme.

Resemblance et divergence

A propos de l'aspect gestuel de la farce, qui mêle le jeu de la pantomime dans le théâtre de l'absurde, on peut observer, dans *Les Retrouvailles* (Adamov), également plusieurs images burlesques. A la dernière scène, « *la Mère descend du piano, s'approche d'Edgar, et brusquement, avec un rire, l'enfonce dans la voiture d'enfant. Edgar, grotesque, se débat ; ses jambes sortent de la voiture. La Mère, riant de plus en plus fort, pousse du pied la voiture, qui traverse la scène de gauche à droite, puis*

¹⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002, p.239.

¹⁸ Jacques Lecoq, *Le Théâtre du geste*, Bordas, 1987, p.19

¹⁹ Arthur Adamov, *Théâtre I*, p.237.

disparaît dans la scène »²⁰. Ou dans *La Grande Et La Petite Manœuvre*, au troisième tableau, dans le cours de dactylographie, « *au fond de la scène quatre Manchots dont le Mutilé—tout à fait à droite—tapent à la machine à l'aide d'un dispositif fixé sur leurs moignons. Ils sont attentifs...La surveillante, une grosse femme en tailleur, va de l'un à l'autre des Manchots, rectifie leurs attitudes, elle frappe dans ses mains* »²¹. La violence et la cruauté sont des thèmes fréquents de la farce, qui sont montrés de façon burlesque sur la scène. Mais où se trouve la différence entre le comique de la farce et celui du théâtre de l'absurde ? Leurs comiques proviennent-ils également des références essentiellement visuelles, et privilégient-ils le mimétique par rapport au diégétique ? En effet, la violence dans la farce est souvent sans gravité et sans conséquence. Sa fonction consiste à provoquer un comique absolu. Tandis que dans ces deux scènes d'Adamov, la violence et la méchanceté gratuites des personnages sont indescriptibles. Elles ne sont exprimables que par la pantomime. Et la nature ludique de ces scènes révèle la cruauté ontologique de l'homme.

Dans son livre, *La Farce ou la machine à rire*, B. Rey-Flaud distingue d'abord le comique de la farce de celui de la comédie : « dans la comédie c'est un unique ressort intérieur qui régit le personnage, dans la farce les personnages sont emportés par une machine extérieure à eux qui les réduit au rôle de simples pantins dont les ficelles sont tirées de l'extérieur. Ils ne sont rien en dehors des fonctions dramatiques qu'ils supportent »²². « Aussi est-il nécessaire ... de faire le départ entre les deux registres du comique : le registre de la farce, fondé sur la machinerie d'ensemble de la pièce, qui fonctionne sur un jeu éblouissant de quiproquos et qui emporte tous les personnages dans un mouvement minutieusement réglé, et le registre de la comédie, fondé en particulier sur l'automatisme intérieur du personnage d'Arnolphe (*l'Ecole des femmes*), réduit en lui-même au rôle de pantin, dominé par sa propre passion ». Cela veut dire que « le comique est dans le personnage, dans la comédie ; dans la farce, il est dans la structure »²³. Quant au théâtre de l'absurde, son comique provient, d'un côté, de sa structure fragmentaire, d'un autre côté, de son personnage à la fois

²⁰ Arthur Adamov, *Théâtre II*, p. 94.

²¹ *Ibid.*, p.109.

²² Bernadette Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire*, Genève, DROZ, 1984, p.294-295.

²³ *Ibid.*, p.296.

pantin et passionnel.

La pantomime nous fait rapprocher la farce et le théâtre de l'absurde. Mais à la différence du comique de la farce, on ne trouve pas directement la raison de la violence et de la cruauté dans le théâtre de l'absurde. Ce sont sa déraison et son inconséquence en se mêlant au jeu de la pantomime qui deviennent un réservoir du comique. Le comique de l'absurde ne dépend pas d'une structure ou d'une logique « rigoureuse »(au moins en apparence). Sa structure est plutôt fragmentaire. Adamov préconise : «que le spectateur-auditeur ne sache pas où on va le mener, presque jusqu'à la fin de la pièce, jusqu'aux dernières images non comprises »²⁴. On peut dire même que c'est la non-structure qui est comique (un caractère improvisé du comique carnavalesque). D'autre part, si ces personnages n'ont pas une structure à suivre, cela n'empêche pas qu'ils deviennent des pantins. Ce sont les pantins manipulés par les ficelles invisibles ou sans les ficelles. Ils se dirigent par des passions, comme les personnages de la comédie auparavant, mais ce ne sont plus leurs propres passions. Ces personnages comiques sont, en effet, imposés par un mécanisme social implacable. Ainsi, ce comique est plus extravagant par les démonstrations absurdes du langage et des gestes humains.

On peut se demander pourquoi puiser aux sources antiques ? En recourant à l'esprit de la farce, qui est encore pertinente pour le théâtre de nos jours, ces pièces de l'absurde témoignent que la société primitive n'est toujours pas loin de la nôtre. L'emploi de cette ancienne technique est significatif, parce qu'il présente un **nouveau primitivisme** de notre temps. Ce nouveau primitivisme signifie l'aspect régressif de la communication entre les individus. Le vrai esprit de la farce moderne dans le théâtre de l'absurde provient, au fond, de ce genre de contradiction tragique. Un autre exemple se trouve dans une des dernières pièces d'Adamov, *Off limits*, où l'auteur veut montrer « le malheur de prospérité » et « l'angoisse dans une société hautement industrialisée et dans un monde terriblement évolué ». Ainsi, le comique de l'absurde se distingue de celui de la farce par sa structure théâtrale et son objectif. Car c'est plutôt la non-structure du théâtre de l'absurde qui fait naître son comique et son but ne consiste pas à exposer les bassesses de l'homme mais à révéler ses automatismes et son auto destruction.

²⁴ Arthur Adamov, *off limits*, p.12.

Les jeux ludiques : enfantins ou puérils²⁵

L'aspect ludique du théâtre de l'absurde désigne, avant tout, deux sortes de jeux ludiques, enfantins et puérils. Pareillement, ces jeux coopèrent avec le travestissement et le jeu de pantomime. Les jeux enfantins ont un caractère dynamique, parce qu'il s'agit souvent d'un déplacement du corps. Lorsqu'ils se jouent sur scène, ils produisent l'effet comique, souvent par la discordance entre l'identité du joueur et de ses comportements. Ce genre de comique, inoffensif en apparence, peut épargner l'énergie du public en échange du rire, mais au fond, il présente un monde à l'envers avec une fonction parodique. En outre, ces jeux enfantins montrent à la fois la régression de la maturité (ou la maturité retardée) et le renversement du temps, tandis que les jeux puérils présentent une frivolité, une inutilité des actions des personnages. C'est une régression de la maturité autant que de l'intellectualité. Ces jeux puérils vident les contenus de leurs signifiés, et rendent les aliénations des personnages encore plus mythiques. Dans *La Grande et la petite manœuvre* d'Adamov, par exemple, au quatrième tableau, un jeu puéril se déroule entre Neffer (police secrète pour attraper les révolutionnaires) et Erna (femme pour rééduquer les Mutilés).

Erna, *se laissant couler aux pieds de Neffer*. - Raconte-moi. Qu'est-ce que tu lui as fait, au dernier ?

Neffe. - Oh ! pas grand-chose. Je lui ai appris...un peu de gymnastique.

Erna. - Tu es bien discret, aujourd'hui.

Neffe. - Allons, tu sais bien comment ça se passe. Ca ne varie pas beaucoup.

Erna, *se mettant brusquement à quatre pattes*. - Comme ça ?

Neffe, *riant*. - Mieux que ça.

Erna, *marchant à quatre pattes*. - Comme ça ?

Neffe, *riant*. - Ce n'est pas mal, mais voilà ce qu'il faut pour compléter. (*Il donne un coup de pied à Erna qui tombe, les jambes en l'air*.) Ca suffit.

Erna, *se mettant à genoux*. - Alors, tu ne veux plus jouer ?

²⁵ « Je sais bien que ma conception du théâtre sera jugée puérole au regard de ce qu'on attend aujourd'hui (1950) d'une pièce : la démonstration plus ou moins probante ou subtile d'une idée ou d'une thèse philosophique. Mais pour moi c'est précisément dans cette puérolité que résident toutes les ressources d'un théâtre vivant », Arthur Adamov, *Ici et Maintenant, op., cit.*, p.14.

Neffe. - Un peu de tenue ²⁶ !

Le jeu enfantin devient un comique plus aigu et cruel, parce qu'il montre qu'un plaisir plus puéril se bâtit sur l'imitation de la souffrance de la victime. Dans une autre pièce d'Adamov, *M. Le Modéré*, les nombreux jeux enfantins produisent les effets comiques. Dans le tableau III, à la demande de sa fille, M. Le Modéré, obéissant, met un bandeau sur ses yeux. Ensuite, « *M. Le Modéré, très digne, promène à travers le hall Mado (sa fille) qui a les yeux bandés. Hypnotisé par ce spectacle...* »²⁷. A la fin du tableau IV, Mado demande de monter sur les épaules de M. William (un gérant de l'hôtel. « *M. William se lève quelques pas. Mado grime sur ses épaules et, aussitôt se met à gigoter* »²⁸. Au tableau V, dans la chambre de Guddy (une bonne amie de Mado), « *M. le Modéré s'assied sur le lit. Mado lui enlève sa veste. Puis ses chaussures, enfin ses chaussettes. Il se laisse déshabiller, Mado fait alors un signe à Guddy : que celle-ci enlace son père, le grand moment est venu. Guddy obéit et fait culbuter M. le Modéré sur le lit* »²⁹. Ou encore, dans le tableau XVII, à Londres, dans un salon, « *Mady (Mado) et sa mère jouent au jeu de « Guillaume Tell ». «Mais c'est Mady Guillaume Tell, et Clo (sa mère) son fils* »³⁰.

Parmi ces jeux, le thème du sexe, qui est fréquent dans la farce, est repris. Toutefois, dans le théâtre d'Adamov, il se manifeste d'une manière discrète. Souvent, c'est à travers des jouets (certains sont utilisés à plusieurs reprises dans ses différentes pièces, par exemple : la voiture d'enfant apparue dans *Les Retrouvailles*, *La Grande et la petite manœuvre*, et *M. le Modéré*), qui ont des caractères insidieux, que nous pouvons déceler la signification sexuelle cachée. Parmi les objets fonctionnant comme symboles sexuels, nous remarquons notamment, dans *Si L'été revenait*, l'emploi de la balançoire. Samia Assad Cachine signale justement le symbolisme sexuel de la balançoire, qui « conduit directement au thème de la masturbation, en raison du mouvement corporel suggéré ». Cette charge érotique est d'autant plus

²⁶ Arthur Adamov, *Théâtre I*, p.115-116.

²⁷ Arthur Adamov, *Théâtre IV*, p.26.

²⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁹ *Ibid.*, p.30-31.

³⁰ *Ibid.*, p.65.

évidente que « les partenaires changent, et [qu'] ils sont toujours poussés par quelqu'un qui joue le rôle d'adjuvant-voyeur »³¹. En dehors de la balançoire, les autres objets peuvent incarner également les métonymies de la sexualité, par exemple, la machine à écrire et la bicyclette. J. Pierrot remarque aussi l'usage de la bicyclette sans barre (utilisée déjà dans *Comme nous avons été et Les Retrouvailles*) dans le théâtre d'Adamov : « ...monter une bicyclette de femme, c'est dans le symbolisme du rêve, tel qu'Adamov le transpose sur la scène, un nouveau signe de la castration »³². C'est ainsi que nous pouvons révéler que l'espace ludique dans le théâtre d'Adamov, en effet, représente souvent un espace du refoulement sexuel.

A la différence de la farce, dans *M. Le Modéré*, il n'y a plus l'homme trompé. Ce sont l'inceste et l'homosexualité présentés sur scène. L'éthique entre les parents et leur enfant est renversée à travers le jeu. De plus, Adamov joue de la rivalité entre la mère et sa fille. Le jeu devient un substitut de la vengeance. Lorsque les formes des jeux deviennent plus puérides et burlesques, le vrai sérieux surgit de plus en plus.

Les deux jeux ludiques signalent un besoin de l'irresponsabilité mentale et corporelle du personnage. Ces jeux fonctionnent comme des intermèdes comiques (comme dans la farce), pourtant ils enchaînent et déchaînent à la fois la progression de la pièce. En matière de structure, les insertions de ces jeux peuvent modifier le style de la pièce jusqu'à ce qu'il devienne hybride. Loin d'être innocents et inoffensifs, ces jeux ludiques constituent autant de moyens pour transformer le tragique en comique dans l'objectif de mettre en relief l'aspect tragique derrière le comique ludique.

Le personnage secondaire : le rire angoissant

Ce qui rend le comique du théâtre de l'absurde spécifique et insolite provient encore de ses personnages secondaires. La plupart d'entre eux sont des rieurs. Les rires de ces personnages secondaires sont toujours impitoyables et marquent une méchanceté totale. Ils signifient soit une fausse compassion, soit un dédain, soit une indifférence. Leurs rires sont moins comiques, puisqu'il y a toujours une menace et

³¹ Samia Assad Chahine, *Regard sur le théâtre d'Arthur Adamov*, A.G. NIZET, 1981, p.203, 204.

³² Jean Pierrot, « Névrose et rêve dans l'univers dramatique d'Adamov », dans *Travaux de linguistique et de littérature*, Université de Strasbourg, vol.x,2, 1972, p.269.

une cruauté dedans. Ces rires procurent plutôt une angoisse permanente³³. Pourtant, l'effet comique existe encore, étant donné que la complicité entre le spectateur et le personnage secondaire peut naître de temps en temps pour éloigner le spectateur de la situation risible de la victime. Le rire du public fonctionne comme une autodéfense et la désolidarisation avec le personnage principal.

Ces personnages secondaires tantôt éclatent de rire, tantôt ont un rire silencieux ou impalpable. Ces rires peuvent paraître bizarres dans certains contextes. Néanmoins, en principe, ils fonctionnent comme les rires des commentateurs ou des témoins, des spectateurs à distance. Ils participent au jeu théâtral, mais ils s'éloignent comme étrangers, bien qu'ils paraissent sur la scène tout au long de la pièce. Pourtant, lorsque l'éclairage ne leur donne pas assez de lumière, leurs figures sont à peine visibles. Ainsi, on entend souvent le rire sans savoir d'où il vient. Les doubles identités de ces personnages (engagé — désengagé, présent — absent) peuvent rendre le statut du vrai spectateur équivoque. D'autant plus que leur rire ne provoque ni la supériorité (un espace de la critique), ni la distraction (un espace ludique) chez le spectateur, parce que c'est un rire plutôt angoissant. Ainsi, l'effet comique pour le spectateur est difficile à produire, du fait que le rire du spectateur est neutralisé par celui du personnage secondaire. L'auteur nous montre la façon dont on rit des autres au lieu de nous faire rire. Il ne cherche pas à susciter l'effet comique, mais à le démonter, à le déconstruire. Cela peut ainsi confirmer également notre proposition précédente : le comique du théâtre de l'absurde n'a pas pour but de faire rire le public.

Personnage hybride

Si l'on peut définir le théâtre de l'absurde comme un genre hétéroclite, on peut dire aussi qu'il est comique à force d'être hétéroclite. En ce qui concerne le personnage, comment présente-t-il l'image hybride de ce théâtre ? D'abord, l'image hybride peut se produire par la juxtaposition du personnage normal et anormal dans chaque pièce. Par exemple, dans *Le Professeur Taranne*, à part le personnage

³³ « Chez Adamov, ... personnages secondaires, allégoriques, schématisés et souvent interchangeables ; développement d'une atmosphère oppressante de fatalité... favorable à l'expression de l'angoisse... », Jean Pierrot, « Névrose et rêve dans l'univers dramatique d'Adamov », *Travaux de linguistique et de littérature*, Université de Strasbourg, vol. X, 2, p.263.

éponyme, les autres se comportent plutôt normalement. En mélangeant les personnages normaux avec le personnage anormal dans une même pièce, il est évident que l'ensemble de la représentation sur la scène est hybride. En outre, le personnage comique est souvent contrasté en lui-même. Cette contradiction de la personnalité est une source essentielle de l'effet comique. Mais elle peut être également une source de la tragédie, si elle produit un dilemme irrémédiable. Pourtant, pour un personnage comique, cette contradiction est naturelle. Elle n'existe que pour le public. C'est le public qui doit disjoindre cette contradiction.

Parmi les personnages comiques adamoviens, on constate en particulier un genre de personnage comique qui est un mélange du farceur et de l'autoritaire, c'est à dire du bouffon et du roi, en termes anciens. Ce personnage est à la fois un risible et un rieur. Il est risible parce que son tempérament fantasque, imprévisible, et irrégulier donne lieu à une image hybride. Le personnage du théâtre de l'absurde manque ainsi de l'unité. Il nous montre ses multiples images instables. Toutes ces images diverses « jouissent d'une particularité et d'un droit insolite... aucune ne leur convient car elles entrevoient l'envers et la fausseté de chacun. Aussi, peuvent-elles utiliser n'importe quelle situation masque. Le fripon tient encore quelques fils qui le relie à la réalité ; le bouffon et le sot « ne sont pas de ce monde », et donc disposent de droits et de privilèges spéciaux. Ces figures rient et on rit d'elles. Leur rire est l'aspect public de la figure humaine, car toute leur existence, en tant que telle, est entièrement extériorisée : ils étalent tout sur la place, si l'on peut dire. Toute leur fonction consiste à vivre au-dehors (non pas, c'est vrai, leur existence propre, mais le reflet de l'existence d'autrui, or ils n'en ont pas d'autre...). Il s'agit donc d'un mode particulier d'extériorisation de l'homme par le truchement du rire parodique »³⁴. Par exemple, dans *La Politique Des Restes*, Johnnie Brown (un blanc qui est accusé d'avoir tué un noir) représente bien ce genre de personnage comique. C'est un fou furieux qui se moque de tout et qui est risible par son insolence burlesque. En créant ce personnage, Adamov vise à dévoiler l'envers du racisme et l'inauthenticité de l'homme qui est souvent victime inconsciente de la polique des autres.

Dans le théâtre de l'absurde, un des procédés pour fondre ces diverses images ensemble est inévitablement de les rendre incompréhensibles, et de les laisser osciller

³⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, tel, 1978, p.306.

entre réel et irréel, normal et anormal. Néanmoins, la remarque d'Adamov est assez juste sur cette question : la réalité est souvent invraisemblable.

Conclusion : vers un comique de la banalité

En empruntant les anciennes techniques théâtrales, d'un côté, l'effet comique est assuré, de l'autre, ce n'est plus la même sorte de comique. Le manque d'intrigue, de logique fait de ce théâtre celui d'un comique fragmentaire ou un véritable intermède comique. Ce comique n'a plus de contrat avec le spectateur, ni d'horizon d'attente. C'est un rire instable qui naît d'une angoisse permanente.

On peut se demander si le comique de l'absurde est un symptôme du délire ou un remède psychique pour disperser les angoisses. Beaucoup de pièces d'Adamov sont des transcriptions de rêves. Pourtant, la situation du rêve pour Adamov est souvent pire que celle du réel. Au lieu d'être un lieu d'évasion, le rêve est un lieu où la culpabilité est fréquente. A l'opposé de ce que remarque Charles Mauron, « L'art comique, aux lisières du rêve, fuit ses hantises pour la réalité concrète et quotidienne ; d'autre part, il exige une grande sécurité et, par suite, une protection contre les dangers aussi bien extérieurs qu'intérieurs »³⁵, le comique de l'absurde se situe au pôle contraire. Car il ne fournit pas au public la sécurité, ni la protection. Si ce comique (souvent angoissant à cause des rires des personnages secondaires) procure donc une réception déçue ou un apprentissage raté, cela doit être lié à la présence d'un dénouement équivoque.

En mélangeant des tons irréguliers, incohérents (hybridisation) et le personnage hybride, le comique du théâtre de l'absurde procure plus d'obstacles pour l'interprétation des ses œuvres. Cela peut empêcher le spectateur de compléter sa formation, vu que ce comique laisse le public osciller entre deux pôles tout à fait contraires : « l'identification » et « la désolidarisation »³⁶. C'est l'ambiguïté du

³⁵ Charles Mauron, *Psychocritique du Genre Comique*, José Corti, 1985, p. 25.

³⁶ « D'où vient que *Le Professeur Taranne*, où tout obéit à la logique absurde du rêve, ait obtenu une adhésion du public plus complète que telle autre de mes pièces, en apparence plus claire ? C'est que le spectateur s'est identifié inconsciemment au personnage central et, consciemment, s'est désolidarisé de lui ». A. Adamov, *Ici et Maintenant*, p.28. La remarque de B. Dort confirme ce double effet, « participation » et « distanciation » ainsi : « Avec eux (les personnages) il (le spectateur) est prêt

dénouement qui peut tromper particulièrement l'attente du public.

Au lieu de conduire l'émotion du spectateur au sommet, ce genre de dénouement veut plutôt choquer et paralyser son « faux sentimentalisme ». S'il est subversif, c'est parce qu'au lieu de construire un sommet, ce dénouement veut conduire, d'abord, le public à la chute. Le dénouement du théâtre de l'absurde n'a pas pour but de résoudre le conflit, mais de démystifier le conflit en ajoutant un humour singulier.

Le théâtre de l'absurde mêle les procédés comiques comme une stratégie oblique mais efficace. Toutefois, la spécificité du comique de l'absurde ne réside pas dans l'effet d'écart, puisque la plupart des genres comiques évoquent également la conscience du spectateur à travers la représentation invraisemblable. C'est plutôt le sens qu'il donne à l'écart qui est singulier³⁷.

En matière de procédé, tous les matériaux théâtraux (y compris le langage verbal) sont mis en jeu. Le comique provient souvent de l'« association libre »(ou dissolution) de ces matériaux, (par exemple, entre geste et parole, l'insertion insolite du temps silencieux, et entre dénotation et connotation du sens), entraînant toute une gamme de disproportion et de discordance (ou en d'autres termes, le quiproquo verbal et non verbal).

En matière d'intention, c'est la notion du comique qui doit être redéfinie ou élargie. Adamov dit ouvertement dans un entretien³⁸ que l'analyse d'Henri Bergson sur la théorie du rire est plutôt ratée, parce qu'elle est insuffisante pour éclairer la vraie notion du comique. (La critique de Charles Mauron indique aussi que la théorie de Bergson ne sépare pas distinctement le rire de la vie et le rire dans les œuvres littéraires.) Le comique dans ce théâtre doit être avant tout attribué au processus de la démystification. L'une des finalités du théâtre de l'absurde consiste à démontrer ce

à découvrir des domaines nouveaux, un langage inédit, tout le royaume des appareils à sous (*Ping-pong*), mais au sein même de son adhésion, il sent se creuser comme une distance : cette distance que traduit, que matérialise son rêve », « Le Ping-Pong », in *Théâtre populaire*, mars-avril 1955, p.88.

³⁷ «(...) Je cherchais désespérément des phrases-clefs qui, apparemment, se rapportaient à la vie quotidienne, mais, au fond, signifieraient « tout autre chose ». *Ibid.*, p.9. «J'entends une manière de prendre les mots les plus simples, les plus délavés par l'usage, en apparence les plus précis, pour leur restituer leur part d'imprécision innée ». p.15.

³⁸ Entretien avec Georges Charbonnier, INA, 1997.

genre de comique, car « le drame naît de ce que la majorité ne voit pas le comique d'une telle situation (*dans Paolo Paoli*). Au théâtre de le lui faire voir »³⁹. Cela veut dire que souvent ce qui devient tragique n'est pas incurable, il est curable en dévoilant son aspect comique inaperçu. En d'autres termes, le tragique n'est qu'une question de point de vue⁴⁰. Il devient comique selon le regard du théâtre de l'absurde. La notion du comique de l'absurde inclut celle du tragique. Si le comique de l'absurde manifeste son aspect burlesque par les gestes et l'hyper-banalisation du langage, au fond, ce comique provient de l'intention subtile de l'auteur. Cette banalité à la fois subtile et grotesque représente aussi l'originalité et la modernité de son comique.

本論文於 2011 年 4 月 15 日到稿，2011 年 5 月 27 日通過審查。

³⁹ Arthur Adamov, *Ici et Maintenant*, Gallimard, p.62.

⁴⁰ « (La) prise de conscience de la nature profonde du « mal » qui provoque le mélange du tragique et du comique, l'humour étant une certaine façon de voir le tragique et une revanche efficace sur lui », dans la préface du théâtre complet de Georg Büchner, écrite par Marthe Robert et Arthur Adamov, L'Arche, 1953, p.11.

Bibliographie

- Adamov, Arthur, *Ici et maintenant*, Paris, Gallimard, 1964.
- Adamov, Arthur, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1953.
- Adamov, Arthur, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1955.
- Adamov, Arthur, *Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1968.
- Adamov, Arthur, *Off Limits*, Paris, Gallimard, 1969.
- Adamov, Arthur, *Si L'été revenait*, Paris, Gallimard, 1970.
- Adamov, Arthur, *Théâtre radiophonique. Entretiens avec Georges Charbonnier*, 1964, Marseille, André Dimanche, 1997.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, tel, 1978.
- Beckett, Samuel, *Watt*, Paris, Minuit, 1968.
- Chahine, Samia Assad, *Regard sur le théâtre d'Arthur Adamov*, Paris, A.G. NIZET, 1981.
- Corvin, Michel, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.
- Dort, Bernard, *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1971.
- Dort, Bernard, « Le Ping-Pong », in *Théâtre populaire*, Paris, mars-avril 1955, p.83-90.
- Esslin, Martin, *Théâtre de L'Absurde*, Paris, BUCHET/CHASTEL, 1977.
- Jacquart, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1974.
- Lecoq, Jacques, *Le Théâtre du geste*, Paris, Bordas, 1987.
- Mauron, Charles, *Psychocritique du Genre Comique*, Paris, José Corti, 1985.
- Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Pierrot, Jean, *Névrose et rêve dans l'univers dramatique d'Adamov*, dans Travaux de linguistique et de littérature, Université de Strasbourg, vol. X, 2, 1972.
- Pruner, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin, 2003.
- Rey-Flaud, Bernadette, *La Farce ou la machine à rire*, Genève, DROZ, 1984