

Université de Montréal

La malédiction d'Ixion :
essai sur l'esthétique de l'absurde au théâtre et au cinéma

par
David Boucher

Département de littérature comparée
Faculté des études supérieures

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître
en littérature comparée

Juin 2005

Copyright, David Boucher



PR
14
U54
2005
V.018

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La malédiction d'Ixion :
essai sur l'esthétique de l'absurde au théâtre et au cinéma

présenté par :

David Boucher

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Eric Savoy

.....
président-rapporteur

Wladimir Krysinski

.....
directeur de recherche

Martin Lefebvre

.....
codirecteur

Julian Vigo

.....
membre du jury

Mémoire accepté le 6 mai 2005

RÉSUMÉ

Depuis la formulation du concept d'un Théâtre de l'Absurde par Martin Esslin (englobant les pièces de certains dramaturges des années cinquante dont celles de Beckett et Ionesco), le champ de la critique a définitivement entériné cette notion selon une acceptation presque exclusivement théâtrale. La présente étude vise à démontrer qu'une esthétique de l'absurde existait d'ores et déjà dans les années trente au théâtre comme au cinéma : les œuvres de Witkiewicz et Buñuel conjuguent en effet le propos du non-sens à l'ambiguïté de la forme. C'est à partir de deux principaux axes, la crise du sujet moderne et les perspectives philosophiques de la répétition, que nous mettons en relief ses conditions d'émergence. Ce cadre interprétatif donne place à une étude comparative visant à dégager des récurrences et des similitudes dans le cinéma de Buñuel et le théâtre Witkiewicz (définissant du coup le propre de cette esthétique). À ce sujet, nos résultats démontrent que, d'une part, leur poétique repose sur une pratique narrative itérative tendant vers une représentation circulaire (significatif du discours de l'absurde), et que, d'autre part, celle-ci est caractérisée par un humour de l'incongruité basé sur le modèle de l'image chez Lautréamont et sur le recours à l'acte gratuit tel que théorisé par Gide. Ce sont ces points de convergence qui nous portent, finalement, à valider notre hypothèse d'une esthétique de l'absurde proprement dite au théâtre comme au cinéma et de faire d'Ixion, à l'instar du Sisyphe de Camus, le héros emblématique de cette esthétique.

Mots clés : Buñuel, Witkiewicz, philosophie, comparatisme, modernité, surréalisme, avant-garde, répétition, non-sens, humour.

SUMMARY

Since the formulation of a Theatre of the Absurd by Martin Esslin (which encompasses many works of playwrights from the 1950s including those by Beckett and Ionesco), the field of criticism has definitely applied this notion almost exclusively to theatre. The present study demonstrates that an aesthetics of the absurd had already existed during the 1920s and the 1930s, both in theatre and cinema : in fact, the work of Witkiewicz and Buñuel connects the discourse of nonsense to the ambiguity of the form. Based on two main themes, the crisis of the modern subject and the philosophical perspectives of repetition, this essay highlights their conditions of emergence. This gives place to a comparative study that shows similarities between the theatre of Witkiewicz and the cinema of Buñuel according to the theme of the absurd. On the one hand, their style depends up on repetitive narration which tends toward a circular representation (significant of the discourse of the absurd). While, on the other side, it is characterized by a humor of incongruity derived from the model of the image from Lautreamont and from the notion of unmotivated act theorized by Gide. These points of convergence demonstrate the existence of the aesthetics of the absurd during the 1920s and 1930s in both theatre and cinema.

Key-words : Buñuel, Witkiewicz, philosophy, comparatism, modernity, surrealism, avant-garde, repetition, nonsense, humor.

REMERCIEMENTS

Ce mémoire est l'aboutissement d'un long cheminement académique qui a débuté dès mes premiers jours d'école et qui s'est poursuivi jusqu'à mes études à l'université. Il fut rendu possible, en grande partie, par les professeurs qui ont su éveiller mes intérêts pour le monde des idées et me transmettre leur savoir. Ainsi, je tiens tout d'abord à remercier vivement mes directeurs de recherche, monsieur Wladimir Krysinski et monsieur Martin Lefebvre, pour qui j'ai beaucoup de respect : leurs encouragements, leur rigueur, leurs connaissances ainsi que leurs judicieux conseils furent autant d'éléments qui contribuèrent directement à la réalisation du présent travail.

D'autres professeurs méritent un témoignage de reconnaissance, car ils ont, de diverses manières, fortement influencé mes apprentissages tout au long de ma vie : Paul Chaballe, Nicole Borremans, Jean-Serge Baribeau, Jean-Marc Desgent, Claude Beausoleil, Paul Chamberland, Pierre Ouellet, Véronique Cnockaert, Daniel Chartier, Stéphan Leclerc, sans oublier le très mémorable Jean-Claude Richard.

Je tiens également à souligner l'appui constant et essentiel de ma famille dans mes études et, plus fondamentalement, dans ma vie. Précisément, je tiens à remercier chaleureusement mon frère Éric, ma belle-sœur Valérie qui a dûment relu mon travail, ma grand-mère Florence et, spécialement, ma mère Diane ainsi que mon père Louis-Jacques : vous avez été la base de ma réussite. Je veux finalement témoigner toute ma gratitude à mes amis qui ont, eux aussi, de par leur enthousiasme, leur soutien et leur intérêt, contribué à l'achèvement de ce mémoire. En définitive, je tiens à dire merci à

Pierre Poupart pour son écoute et à Danny Rhainds, avec qui j'ai commencé à aimer la littérature.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	III
Remerciements	V
Table des matières	VII
Chapitre 1. Introduction à la notion d'absurde	
-Une image de l'absurde : l'antichambre.....	1
-Genèse de l'absurde depuis Cervantès jusqu'à la crise du sujet occidental.....	4
-Présentation de Witkiewicz et Buñuel.....	10
-Valeur de l'étude comparative.....	18
Chapitre 2. La forme de l'absurde chez Witkiewicz et Buñuel : de la répétition à l'autorité du cercle	
-Perspectives philosophiques de la répétition.....	21
-Les figures du cinéma buñuelien : l'ellipse, le cône et le cercle.....	28
-Précisions au sujet de Nietzsche et Witkiewicz.....	53
-Géométrisation de la Forme Pure.....	55
Chapitre 3. L'humour comme essence de l'absurde	
-Les implications du comique absurde.....	79
-Le modèle de l'image chez Lautréamont.....	82
-L'acte gratuit.....	94
Chapitre 4. Conclusion	
-L'esthétique de l'absurde : vers la validation d'un concept.....	109
-Ixion avant Sisyphe : pour un élargissement du concept d'Esslin.....	114
Bibliographie	119

CHAPITRE 1

INTRODUCTION À LA NOTION D'ABSURDE

Il y a toujours eu des hommes pour défendre les droits de l'irrationnel.

Albert Camus
Le mythe de Sisyphe

Une image de l'absurde : l'antichambre

Le propre de l'absurde est la transgression d'un système de normes (sémantiques, narratives, etc.) par la voie de l'incongruité. L'absurde n'est pas l'absurdité : le premier étant essentiellement ironique, pessimiste et parodique, l'autre, empirique (faire ou dire une absurdité relève effectivement de l'expérience spontanée). Lorsqu'on pose un regard sur la racine étymologique de ce mot, on constate qu'il reste fidèle, en substance, au sens qui l'a jadis précédé : «absurde», qui se réfère généralement à l'idée d'un acte, d'une parole ou d'un événement saugrenus allant à l'encontre du sens commun et de la raison, est issu d'*absurdus*, qui autrefois signifiait «choquant», «déraisonnable» ou «discordant» dans un contexte musical (*surdus* voulant dire «sourd» en latin). Penser conceptuellement l'absurde exige le détrônement de l'idée de déraison qu'on persiste à lui associer complètement, car transgresser les lois d'un système ne signifie aucunement de l'enrayer complètement, mais plutôt d'en pervertir momentanément l'architecture pour mieux la mettre en relief : «(...) *il suffit de rompre les rapports d'ustensilité qu'un objet entretient avec son environnement pour faire sortir sa réalité latente.*»¹ L'absurde vise donc un dévoilement du propos autant qu'un décentrage du sens : il s'agit de trouver ailleurs, ou plutôt autrement, le mouvement de la narration et de la représentation. L'incohérence qui s'y déploie provoque certes la confusion, mais sert en même temps son mouvement

¹ Propos de Buñuel cité dans : Buache, Freddy, *Luis Buñuel*, Paris, L'Âge d'Homme, 1980, p. 83.

inverse, la révélation, car tout élément incohérent émerge nécessairement d'un contexte qui l'enrobe, le détermine et le définit par contraste : «*Il n'y a pas d'incohérence en soi. Il faut que ce qui est dérangé garde un rapport visible avec ce qui est rangé. Le nonsense ne saurait donc être un niveau d'entropie maximale.*»² Ce serait ainsi l'idée initiale de «*dysharmonie*» qui devrait prévaloir lorsqu'on tente de définir ce concept, car elle en constitue la véritable essence : le saugrenu n'étant qu'une façade criarde quoique essentielle parce que constitutive.

De cette première esquisse, on peut entrevoir que l'absurde se distingue de l'abstrait, car dans le premier cas, le système déjoué reste présent, alors que dans l'autre, il est, d'une certaine manière, aboli. En effet, pour ce qui est de l'abstraction, elle renvoie à un a-système, où l'autonomie des formes et des matériaux appellent à une mouvance perpétuelle et incertaine du sens, parce que les sons, les couleurs ou les mots, pris pour eux-mêmes et agissant par eux-mêmes, obligent le spectateur ou le lecteur à l'initiative interprétative selon une posture et une perspective toujours singulières. Certains objecteront que c'est à tort qu'on clame que l'art et la littérature abstraites font table rase de toute signification, parce qu'ils reposent sur un agencement de signes, et qu'ainsi, ils possèdent leur propre logique organisationnelle quoique précaire : soit. Mais l'enjeu ici n'est pas de débattre sur la définition du sens, mais de clarifier sa relation et son positionnement par rapport à la *mimésis*, notion platonicienne reprise par Aristote dans la *Poétique* et théorisée par Erich Auerbach deux millénaires plus tard comme étant la tradition littéraire occidentale par excellence, celle du simulacre, où l'interprétation du monde passe par une représentation imitative de la réalité. Car qu'il s'agisse d'absurde ou

² Laffay, Albert, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Paris, Masson, 1970, p. 111.

d'abstrait, ces deux pratiques ont plus ou moins émergées au cours du vingtième siècle dans la foulée des avant-gardes : nul n'ignore que ces dernières visaient la ruine d'une tradition représentative inaugurée par Homère et relayée avec efficience, entre autres, par les réalistes et les naturalistes. Selon cet angle, la stratégie de l'abstraction est sans conteste la plus radicale et la plus conséquente. La poésie glossolalique par exemple, que l'on retrouve chez les futuristes italiens, les formalistes russes et dada, désinvestit le langage de sa fonction significative et communicative pour ne servir que les possibilités phonétiques de l'expression. L'absurde est pour sa part moins «totalitaire», dans la mesure où son rejet des conventions de la figuration ne s'opère qu'à moitié, le principe mimétique de la signification n'étant jamais complètement dissous. Il constitue plutôt un entre deux du sens, un antichambre à la jonction de la mécanique réaliste et de l'abstraction pure. D'où, une fois de plus, notre insistance sur l'idée de transgression, et non de destruction, telle qu'évoquée précédemment.

Mais l'idée de désordre, contenue et suggérée dans celle d'une transgression dysharmonique, ne pourrait définir exhaustivement le concept qui nous intéresse : il faut paradoxalement adjoindre à celle-ci la notion de rigueur qui l'oriente qualitativement dans son action. Si le théâtre de Witkiewicz aboutit plus souvent qu'autrement à l'absurde, son souci premier n'en demeure pas moins la pureté de la forme. Selon son idéal, toute œuvre, qu'elle soit théâtrale ou picturale, s'élabore au prix d'une déformation du réel où «*chaque détail doit résulter de l'ensemble de la conception formelle*»³ (sans toutefois évincer totalement son contenu diégétique). Cette préoccupation relative à la

³ Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, «Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre», *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 73, Paris, 1985, p. 55.

forme sera telle, qu'elle va parfois s'employer à une figuration «algorithmique» de la représentation : la sphère, par exemple, définit la composition de *La Poule d'Eau* comme nous allons le démontrer dans notre analyse. Le cinéma de Buñuel épouse, à sa manière, un tel rigorisme, car les incongrus qui viennent perturber ses récits sont les pointes momentanément apparentes d'une logique structurale stricte qui sous-tend les implications immédiates du récit (psychologie des personnages, enchaînement des actions, etc.). Comme chez son homologue polonais, la complexité narrative qui caractérise ses œuvres les plus absurdes recèle une combinatoire géométrique qui les délimite et les oriente selon une circularité emblématique. Le prétexte de notre démarche découle en partie de cet enjeu, car il vise à valider le postulat qu'il existe, au théâtre comme au cinéma, dès les années 1930, une esthétique de l'absurde (un système du non-sens), et que le babélisme de sa grammaire n'en demeure pas moins langage et, donc, signification. Comprendre ses enjeux et dévoiler ses caractéristiques nécessite une investigation dépassant le seul cadre du vingtième siècle, car le sentiment de l'absurde émerge timidement en même temps que le roman moderne dans l'Espagne du dix-septième siècle et s'élabore ensuite à partir d'une double problématique de la modernité : le procès d'un sujet en crise désormais pensé négativement à partir de nouvelles catégories ontologiques et l'instauration d'une vision décadente de l'existence à partir d'une réappropriation du concept de répétition chez Kierkegaard, Nietzsche et Renssi.

Genèse de l'absurde depuis Cervantès jusqu'à la crise du sujet occidental

1942 marque une année décisive pour l'existentialisme français. À cette date, Albert Camus publiait un livre dans lequel il donnait la mesure et le nom à l'homme du

vingtième siècle : Sisyphé. Posant d'emblée la question du suicide dans une perspective philosophique, cet essai nous apparaît rapidement comme un prétexte pour interroger la valeur et la signification d'une humanité délaissée par Dieu : «*L'absurde naît de la confrontation de l'appel humain avec le silence déraisonnable du monde*»⁴, nous dit-il. Ce constat de l'absurdité de notre condition renferme en même temps toutes les conséquences qui en découlent, car quel paradigme pourra désormais justifier le sens de notre vie, et, par extension, quelle déité pourra redonner l'essence à notre être, si ce n'est l'humain lui-même? Bien que ces formulations soient spécifiques aux philosophes de l'existence⁵, il n'en demeure pas moins qu'elles témoignent d'une sensibilité moderne qui, dans le champ de la philosophie, de la littérature, du théâtre et du cinéma, jeta les bases conceptuelles d'une esthétique de l'absurde proprement dite.

Cervantès, fondateur de la modernité littéraire, offre une version embryonnaire de cette tendance contemporaine avec son *Don Quichotte*, qui «*nous fournit le type général de l'absurdité comique*»⁶. Dans cette œuvre, l'absurde demeure élémentaire, parce qu'elle se traduit par des jeux de fuites, c'est-à-dire par des malentendus entre les divers personnages. L'un des enjeux de cette dynamique comique est de créer des écarts entre une réalité fantasmée et une réalité vécue : elle relève donc d'un élément de la narration parmi d'autres et ne vise pas à orienter la totalité d'un discours vers le propos spécifique

⁴ Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphé*, Paris, Gallimard, 1995, p. 46.

⁵ Il y aurait plusieurs nuances à faire quant à l'existentialisme, qui se caractérise par divers discours particuliers : bien qu'on remarque un intérêt commun pour la notion d'existence chez Kierkegaard, Jaspers ou Heidegger par exemples, il reste que cette problématique s'articule d'une manière bien singulière chez chacun d'eux. Mentionnons aussi, comme le souligne Jean Wahl, que l'expression «existentialisme» fut d'abord formulée par Heidegger lors d'un de ses cours de philosophie et qu'elle ne fut réclamée que subséquemment par l'École Philosophique de Paris, avec Sartre, Simone de Beauvoir et Merleau-Ponty : Camus lui-même refusait cette étiquette.

⁶ Bergson, Henri, *Le rire*, Paris, PUF, 2002, p. 142.

de l'absurde. Cela n'exclut pas qu'une certaine réflexion sur le sujet puisse s'y rattacher : assujettie par la similitude, la vie de Quijada (Don Quichotte) est absurde parce que ce dernier voit dans le miroitement d'un idéal, celui de la chevalerie, le gage d'une vérité délimitée par le romanesque, donc par le simulacre. De ce premier balbutiement, qui ne concerne alors qu'une thématique d'ensemble, l'absurde évoluera d'une façon disparate au rythme des mouvements littéraires des dix-huitième, dix-neuvième et vingtième siècles, quittant l'unique champ de l'humour pour rejoindre peu à peu celui de l'inquiétude, de l'étrangeté. Les romantiques allemands, chez qui l'expérience de la transcendance passe par une subjectivité cherchant à rendre compte, par le biais d'une écriture métadiscursive, ironique et souvent fragmentaire, de sa propre présence affranchie quoique précaire, ouvrent la voie à cette mutation avec des œuvres comme *Le monde à l'envers* de Ludwig Tieck et *Hesperus* de Jean-Paul. Relayé par les romans polyphoniques de Dostoïevski, où «*tous les héros (...) s'interrogent sur le sens de la vie*»⁷, et les nouvelles grotesques de Gogol, en passant bien sûr par le *Locus Solus* de Raymond Roussel et surtout par l'œuvre romanesque de Franz Kafka, laquelle figure le vertige d'une humanité enlisée dans ses conditions d'existence problématiques (hégémonie du modèle bureaucratique, inéluctabilité de la Loi, etc.), cet *unheimlich* s'est finalement affirmé dans toute sa démesure chez les représentants de ce que Martin Esslin a appelé *The Theatre of the Absurd*. Inauguré en 1948, ce phénomène théâtral s'est constitué à partir de la contribution indépendante et simultanée de plusieurs dramaturges : Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, Harold Pinter et Fernando

⁷ Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 142.

Arrabal.⁸ Leurs œuvres, qui abordent de front la question d'une humanité livrée à elle-même cherchant désespérément à pallier à ses angoisses, marquent une avancée dans le domaine de l'absurde, car elles obéissent à un double critère d'achèvement. Joignant le contenant au contenu, le théâtre de l'absurde se démarque de son équivalent existentialiste qui fut assez peu enclin à l'audace et l'hardiesse formelles : «*While Sartre or Camus express the new content in the old convention, the Theatre of the Absurd goes a step further in trying to achieve a unity between its basic assumptions and the form in which these are expressed.*»⁹ Cette conciliation porte ainsi sur une totalité, laquelle vise à réconcilier le spectateur avec sa propre situation chancelante dans le monde : il s'agit donc bel et bien, avec ce théâtre, d'un paroxysme esthétique, autant que d'un aboutissement historique et anthropologique.

Esslin cadre les facteurs d'émergence de ce nouveau théâtre à partir de deux événements historiques. L'un d'eux nous renvoie au vingtième siècle et s'incarne dans l'écroulement des idéaux et des convictions d'un Occident ébranlé par deux Guerres mondiales : il relève donc d'un sujet en crise. D'autre part, Esslin pose un diagnostic qui fait écho à celui de Camus : l'avènement de ce théâtre serait tributaire de la mort de Dieu proférée dans le *Zarathoustra* de Nietzsche publié en 1883. Ce parallélisme, qui voit dans la chute du Père le ressort de son mouvement inverse (la montée progressive de la non-signification du monde), a été souligné par Kundera selon une lecture qui valide notre hypothèse d'un premier élan de cette esthétique chez Cervantès. *Don Quichotte*, abordé dans sa situation historique, lui apparaît aussi comme un tournant où s'instaure une

⁸ Bien qu'Esslin évoque l'apport d'Arrabal dans le Théâtre de l'Absurde, c'est surtout la critique Deborah B. Gaensbauer qui a insisté pour faire de ce dramaturge un représentant à part entière de cette esthétique.

⁹ Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, London, Methuen, 1961, p. 24.

pratique représentative de l'ambiguïté, car ce roman intègre un certain perspectivisme qui trouvera son aboutissement au début du dix-neuvième siècle, période durant laquelle aucune image interprétative du monde ne pourra désormais prétendre à un rang privilégié dans une quelconque hiérarchie épistémologique¹⁰ :

Quand Dieu quittait lentement la place d'où il avait dirigé l'univers et son ordre de valeurs, séparé le bien du mal et donné un sens à chaque chose, don Quichotte sortit de sa maison et il ne fut plus en mesure de reconnaître le monde. Celui-ci, en l'absence du Juge suprême, apparut subitement dans une redoutable ambiguïté; l'unique Vérité divine se décomposa en centaines de vérités relatives que les hommes se partagèrent. Ainsi, le monde des Temps modernes naquit et le roman, son image et modèle, avec lui.¹¹

La mort de Dieu, qu'Esslin tient grandement responsable de l'émergence du théâtre de l'absurde, ne cerne que partiellement cette problématique, car ce décès témoigne et découle d'une *crise du sujet* qui précède et alimente la *déroute du sujet en crise* dont nous avons fait mention. Au-delà de cette argutie, comme l'a souligné Octavio Paz, «*Le thème de la mort de Dieu est un thème romantique*», qui, on le sait, n'a pas engendré directement une esthétique de l'absurde, car ce parricide implique d'abord et avant tout l'amorce d'un bouleversement d'une conception de l'homme issue du rationalisme cartésien :

Cette mort ouvre les portes de la contingence et de la déraison. La réponse est double : l'ironie, l'humour, le paradoxe intellectuel; mais aussi bien l'angoisse, le paradoxe poétique, l'image. Chez tous les romantiques, les deux attitudes se retrouvent.¹²

¹⁰ Pour plus de détails sur cette question, voir : Gumbrecht, Hans Ulrich, «Cascades de la modernisation», *Zagadnienia Rodzajow Literackich*, Tome XLV, Vol. 1-2, 2002.

¹¹ Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, Folio, 1995, p. 16.

¹² Paz, Octavio, *Point de convergence : du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976, p. 69.

La subjectivité romantique, bourgeon de cette crise, se définit donc selon de nouvelles catégories comme la *contingence*, la *déraison*, mais surtout *l'angoisse*, qui porte sur «une ontologie qui reconnaît dans la négativité le moment essentiel du procès de l'être, ontologie qui caractérise justement – et ce n'est certainement pas un hasard – les philosophies post-kantiennes»¹³. Cette crise du sujet, qui se révèle être le véritable enjeu dans «*Dieu est mort*», atteindra sa phase aiguë au tournant du vingtième siècle avec le choc des deux Guerres mondiales, comme l'a souligné Esslin, mais aussi et surtout à partir de deux figures de la philosophie que le critique américain a passé sous silence dans son investigation : Freud et Marx.

Le passage à une conception matérialiste de l'être humain, radicalisée par Marx, autant que l'approche freudienne du désir, qui cesse d'être abordé en tant que passion intestinale comme c'était le cas chez les philosophes de l'Antiquité, intensifie la crise du sujet occidental, car cette transition se fait au prix d'une inversion complète du *Discours de la méthode* et d'une ruine totale du projet de *L'Äufklärung*. «Freud ébranle la conception cartésienne du sujet et met à distance les définitions classiques de l'homme» parce que «la psychanalyse nous montre que l'inconscient est le psychique lui-même et son essentielle réalité, que le fond de toute vie psychique se dérobe à l'homme»¹⁴. Dans cette perspective, la recherche de «la vraie méthode pour parvenir à la connaissance de toutes les choses»¹⁵ est faussée à même son présupposé initial, c'est-à-dire une conscience unifiée douée d'une absolue capacité d'investigation selon sa propre

¹³ Baas, B. et Zalozyc, A. (sous la direction de), *L'angoisse : perspectives philosophiques-perspectives psychanalytiques*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1990, p. 20.

¹⁴ Russ, Jacqueline, *L'aventure de la pensée européenne : une histoire des idées occidentales*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 232.

¹⁵ Descartes, René, *Discours de la méthode*, Montréal, CEC, 1996, p. 33.

démarche logique. Cette mise en échec du cartésianisme se confirme avec la dialectique marxiste, laquelle invalide indirectement les idéaux des Lumières. Le concept de l'homme réifié balaye en effet les aspirations d'un progrès émancipateur par la technique et le savoir, car il voit dans la généralisation de l'échange économique la détermination non pas uniquement des marchandises échangées, mais celle des acteurs mêmes de cet échange, qui deviennent dès lors chosifiés. Voilà le dernier élément qui, dans la perspective d'une crise du sujet instaurée par la mort de Dieu, rend possible l'émergence d'une esthétique de l'absurde proprement dite.

Présentation de Witkiewicz et Buñuel

Stanislaw Ignacy Witkiewicz, dit Witkacy¹⁶, naît à Varsovie le 24 février 1885. Son père, Stanislaw Witkiewicz, qui fut à la fois peintre, écrivain et critique de renom, refusa d'envoyer son fils à l'école et opta pour des cours privés à la maison afin de «favoriser l'épanouissement de l'individualité de son fils». Leur maison à Zakopane, où la famille déménagea en 1890, fut un terrain fertile pour l'éducation artistique du jeune Witkacy, car elle était assidûment fréquentée par plusieurs artistes et écrivains brillants, dont Sienkiewicz, Zeromski, Micinski et Malczewski pour ne nommer que ceux-là. En 1910, il écrit son premier roman, *Les 622 chutes de Bungo ou la femme Démoniaque*, récit essentiellement autobiographique qui ne sera publié qu'ultérieurement, en 1972. Après le suicide de sa fiancée, Jadwiga Janczewska, en 1914, il s'embarque pour la Nouvelle-Guinée à titre de photographe et dessinateur pour Malinowski, son ami anthropologue chargé d'une recherche scientifique dans cette région éloignée de la

¹⁶ Witkiewicz employait le pseudonyme «Witkacy» pour se différencier du nom de son père : c'est une fusion des trois premières lettres de son nom de famille («wit»), et des trois dernières lettres de son prénom («acy»).

Pologne. Cette escapade exotique, cruciale dans l'imaginaire du dramaturge en devenir, ne durera pas bien longtemps, car, à la suite d'une profonde dépression, il se rend à Pétersbourg rejoindre son oncle. Enrôlé dans le Régiment de la Garde du Tsar grâce à la protection de ce dernier, la révolution bolchevique de 1917 aura elle aussi un impact important sur sa vision du monde : ces années passées là-bas «*seront la cause de son pessimisme et de son catastrophisme*»¹⁷ selon Janusz Degler. De retour à Zakopane en 1918, il écrit sa pièce *Mathias Korbowa et Belleatrix*, ainsi que son premier traité théorique, *Les nouvelles formes en peinture et les malentendus qui en découlent*. C'est durant les années qui suivent, entre 1919 et 1924, qu'il sera le plus prolifique d'un point de vue créatif. Il fréquente alors les *Formistes*, un groupe de peintres d'avant-garde polonais qu'il délaissera assez rapidement, peint ses toiles les plus significatives, tout en écrivant trente pièces. Figure mythique et excentrique de la bohème cracovienne, Witkiewicz s'est illustré sur plusieurs plans : il fut dessinateur, photographe, romancier, peintre et dramaturge comme nous l'avons mentionné, mais aussi philosophe. En avril 1927 et en mai 1930, paraissent ses romans les plus importants : *L'Adieu à L'Automne* et *L'inassouvissement*. Hormis quelques publications, dont *Les Cordonniers* en 1935, sa passion pour la philosophie l'occupera entièrement à partir de 1931, et ce, jusqu'à la fin de sa vie. Néanmoins, aucun de ses essais ne sera consacré par la postérité. Witkiewicz se suicide en 1939, après la déclaration de la Deuxième Guerre mondiale : il y voyait la fin de la civilisation occidentale.

¹⁷ Van Crugten, Alain (sous la direction de), *S.I. Witkiewicz génie multiple de Pologne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981, p. 15.

Le moins qu'on puisse dire à la lumière de ce bref parcours biographique, c'est que l'activité artistique de Witkiewicz témoigne d'un indéniable éclectisme : c'est d'ailleurs la raison pour laquelle plusieurs critiques ont vu en lui une sorte de créateur de la Renaissance. Malgré ses intérêts divers, il n'en demeure pas moins qu'une logique tacite oriente et résume son parcours disparate : une ontologie inspirée du monadisme leibnizien et une conception catastrophique¹⁸ de l'avenir constituent les deux pôles complémentaires de ses conceptions artistiques et philosophiques. D'une part, Witkacy stipule «l'Unité dans la Multiplicité» comme principe de base à l'univers, l'être ou l'art. Chaque existence est «particulière», c'est-à-dire qu'elle incarne une singularité à la fois temporelle et spatiale parmi d'autres, qui, dans leur ensemble, forment un tout homogène. L'existence particulière se définit aussi par le tragique et l'inassouvissement, qui, chez chaque individu, découlent d'une «*prise de conscience du néant, du caractère accidentel et fini de sa vie ainsi qu'un sentiment d'égarement et de perplexité dans un monde étranger et hostile*»¹⁹. Cette négativité constitutive de l'être est en même temps sa valeur la plus haute, car l'angoisse face au mystère de l'existence n'est donnée qu'au genre humain. Le principal obstacle à la prise de conscience métaphysique découle de la communauté humaine, car son moteur, la démocratie, est source de mécanisation et

¹⁸ Le catastrophisme renvoie à une tendance de la littérature européenne de l'entre-deux-Guerres et se caractérise par une anxiété et une attitude pessimiste (pour ne pas dire nihiliste) face à l'avenir de l'humanité. Prenant racine dans les écrits de Spengler (*Le déclin de l'Occident*, 1918-1922), Ortega y Gasset (*La révolte des masses*, 1930), Berdiaev (*Un nouveau Moyen-Âge*, 1924) et Jaspers (*La situation spirituelle de notre époque*, 1932), le catastrophisme se déploie entre autres dans les œuvres de Karel Capek, inventeur du mot «robot» dans sa pièce *R.U.R.*, et Eugène Zamiatine, dont le roman *Nous autres* annonce Huxley et Orwell.

¹⁹ Van Crugten, Alain (sous la direction de), *Cahier Witkiewicz. Actes du colloque international «Witkiewicz» de Bruxelles (No 1)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 14.

d'uniformisation des corps et des esprits, dans la mesure où sa structure subordonne les possibilités multiples de l'individu aux intérêts des «pragmatistes».²⁰

C'est pour cette raison que Witkiewicz en appelle à un iconoclasme artistique : le théâtre réaliste et naturaliste, servant les idéaux du divertissement bourgeois, doivent être évincés et parodiés au profit d'une scénographie et d'une dramaturgie dites de Forme Pure, où les actions et la psychologie des personnages rendent compte du Principe de l'Existence Particulière. Cette Forme Pure *«se livre tout entier à la perversion des formes, c'est-à-dire à la dysharmonie des couleurs, l'anarchie des tensions «directionnelles» par la déformation des objets, et la diversité de ses conceptions formelles»*²¹. Comme nous l'avons déjà évoqué, il ne s'agit toutefois pas d'aboutir à un objet totalement abstrait, mais bien à un système dont la cohérence ne repose pas essentiellement sur les contenus narratifs manifestes de la diégèse : *«Il faut pouvoir librement et totalement déformer la vie et le monde pour créer une unité dont le sens serait fourni par son architecture interne et scénique.»*²² C'est par ces divers efforts, visant à élargir la portée et l'étendue du champ sémantique, que la scène pourra redevenir le lieu privilégié où le spectateur renouera, par une sorte de catharsis, avec le mystère de l'existence. Cet intérêt particulier a amené certains critiques à stipuler que Witkacy était un expressionniste. Mais l'expressionnisme, dans ses premières manifestations chez Strindberg comme dans son aboutissement dans l'Allemagne des années 1920, ne vise pas tant une déformation totale du matériau artistique qu'une exagération d'éléments

²⁰ Comme l'a indiqué Alain Van Crugten, Witkiewicz employait cette expression pour désigner les *«faussaires qui prétendent échafauder une philosophie de la vie en ignorant volontairement la métaphysique»*. (*Ibid.*, p. 237).

²¹ Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, «Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre», *op. cit.*, p. 33.

²² *Ibid.*, p. 24.

dynamiques et psychologiques témoignant d'un «mal d'être» stagnant. De par l'intérêt qu'il vouait à la forme, mais aussi de par son recours constant à un humour noir et parodique, Witkiewicz parvient plutôt à une «surmétaphysique», car la mise en scène du mystère de l'existence est indissociable du commentaire formel qui lui est intrinsèque, mais aussi parce que les sombres tableaux qu'il nous offre sont toujours relativisés par le rire. En contrepartie, d'autres critiques ont voulu voir en Witkacy un surréaliste polonais : celui-ci exérait dada en raison de la gratuité des contenus et des procédés qu'il reprochait à ce groupe et répudiait tout autant l'automatisme surréaliste, jugé trop hasardeux et peu effectif dans l'optique d'une catharsis transcendante. L'étiquette ne s'applique donc qu'à moitié, car chez lui, il ne s'agit pas de créer à partir d'une association libre des idées pour rendre compte des forces disruptives de l'inconscient, mais plutôt d'un travail d'artificier, où tous les éléments scéniques et dialogiques sont agencés avec précision pour aboutir à un irrationnel explosif qui n'en demeure pas moins un système signifiant.

Pour sa part, Luis Buñuel naît en 1900 à Calanda, dans la ville d'Aragon. Il déménage quatre mois plus tard à Saragosse, lieu réputé pour son rigorisme religieux. Ayant subi une éducation jésuite, son père décide tout de même de l'inscrire, à quatorze ans, dans un institut laïque où il découvre Marx et Nietzsche. En 1917, il part à Madrid, où il entreprend des études supérieures à la désormais célèbre *Residencia de Estudiantes* : c'est dans cet établissement qu'il se lie d'amitié avec nul autre que Federico Garcia Lorca et Salvador Dali, et qu'il découvre l'avant-garde des ultraïstes et de dada. Après avoir finalisé ses études en philosophie, il part à Paris en 1925, où il travaille l'année suivante

pour Jean Epstein. Mais c'est l'année 1928 qui donne le coup d'envoi à sa carrière de cinéaste : grâce au financement de sa mère, il tourne avec Dali son tout premier film intitulé *Un chien andalou*. Remarqué par les surréalistes, il intègre le groupe et réalise *L'Âge d'or* en 1930 : la projection fait scandale et provoque une émeute organisée par la *Ligue anti-juive* et la *Ligue des patriotes*. Le film sera interdit en France jusqu'en 1981. Invité par les studios de la M.G.M., il se rend ensuite à Hollywood, où il devient l'ami de Chaplin et rencontre, entre autres, Brecht et Eisenstein : il n'y restera que quelques mois. À la proclamation de la République espagnole au mois d'avril 1930, il retourne à Madrid pour réaliser son documentaire *Las Hurdes* (1933). Il y restera quelques temps, œuvrant surtout dans le domaine du doublage, pour finalement se rendre à New York, où il travaillera au département de cinéma du MoMA : c'est à partir de ce moment qu'il prend ses distances face au surréalisme.²³ Suite à la publication de l'autobiographie de Dali, dans laquelle l'anticléricalisme et les tendances marxistes de Buñuel sont dévoilés (deux attributs incompatibles avec les États-Unis), il est remercié de ses fonctions, après quoi il s'exile au Mexique où débute une longue aventure cinématographique. Souvent contraint par ses producteurs à tourner des mélodrames mineurs, il réussira tout de même à réaliser certains chef-d'œuvres au sein de sa nouvelle terre d'accueil : *Los Olvidados* (1950), salué par le jury de Cannes qui lui décerne le prix de la mise en scène, et *L'Ange exterminateur* (1962), film percutant dans lequel il renoue avec ses racines surréalistes. Entre-temps, de visite en Espagne, il tourne *Viridiana* (1961), film qui se méritera la Palme d'or à Cannes, tout en provoquant une fois de plus un remous politique,

²³ Bien qu'il ne se soit jamais fait excommunier par Breton qui resta son ami tout au long de sa vie, Buñuel s'est éloigné du groupe surréaliste pour deux principales raisons qu'il évoque dans *Mon dernier soupir* : leur adhésion au parti communiste qui prenait de plus en plus de place (Buñuel se disait seulement sympathisant) et le «snobisme de luxe» qui gagnait le groupe peu à peu (Dali particulièrement).

diplomatique et religieux. Ensuite, durant des séjours sporadiques en France, il réalisera quelques films, la plupart sous le signe de l'absurde. Trois d'entre eux constituent d'ailleurs une sorte de trilogie : *La voie lactée* (1969), *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972; prix du meilleur film étranger aux Oscars) et *Le Fantôme de la liberté* (1974). Sa dernière œuvre sera *Cet obscur objet du désir* (1977), s'inscrivant dans le même esprit que ces trois films. Il s'éteint le 29 juillet 1983 à Mexico.

Contrairement à Witkiewicz, qui a élaboré son propre programme théorique dans quelques essais, Buñuel n'a rien publié pour justifier les visées de son esthétique : il avait d'ailleurs la réputation d'être très discret quant à la signification de ses films lorsqu'il accordait de rares entrevues. C'est donc à partir des postulats du surréalisme qu'il faut se tourner afin de trouver quelques repères dans son œuvre. Deux points de convergence entre son cinéma et ce mouvement sont particulièrement significatifs. Le premier est la nécessité d'une critique irrévérencieuse des contenus de la sphère sociale, qu'ils soient d'ordre religieux, militaire ou autre. Parallèlement, les surréalistes voulaient en finir avec l'emprise généralisée du rationalisme absolu, cette propension de l'homme moderne «à ramener l'inconnu au connu, au classable»²⁴ condamnée dès le premier Manifeste. Ils en appelaient plutôt à une libération des forces perturbatrices d'Éros (l'amour fou) par la «voie royale de l'inconscient», afin d'instaurer un nouveau rapport à la pensée : «Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire.»²⁵

²⁴ Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 19.

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

Breton se référait à Reverdy pour revendiquer des images dignes de cette synthèse, dont les théories sont devenues un cliché du groupe :

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique...²⁶

Comme plusieurs critiques l'ont démontré, la poétique de Buñuel intègre, à différents niveaux, tous ces éléments constitutifs du surréalisme, bien que chez lui, la représentation serve d'abord l'image du désir dans son rapport à l'histoire et à la société. Une investigation plus poussée nous démontre toutefois que son œuvre ne se limite aucunement à une application scolaire de la doctrine pure et dure de Breton.

À l'image de tous les surréalistes de talent qui refusèrent l'obédience (Artaud, Eluard, Dalí, Aragon et Desnos par exemples), Buñuel s'est aventuré par-delà les sacrosaints principes de Breton, sans toutefois se faire excommunier. Bien que le pape du surréalisme se réclamait de la poétique de Lautréamont et de la philosophie de Sade, ces figures maudites de la littérature ne furent plus souvent qu'autrement qu'une patine masquant les véritables enjeux de ses revendications. Dans les faits, comme en témoigne son célèbre poème *L'Union libre* autant que son roman *Nadja*, on constate que chez lui, la poétique de l'incongruité et de l'amoralité fit vite place à une écriture inoffensive, bien qu'éclatée. Pour sa part, les mots d'ordre de Buñuel étaient les mêmes que ceux d'Artaud : «*Érotisme, cruauté, goût du sang, recherche de la violence, obsession de l'horrible, dissolution des valeurs morales, hypocrisie sociale, mensonges, faux*

²⁶ *Ibid.*, p. 31.

témoignages, sadisme, perversité, etc., etc.»²⁷ Indéniable ascète des *Chants de Maldoror* et des *120 journées de Sodome*, la démesure de ses images relevait bien plus du «beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie» d'Isidore Ducasse, que des théories de Reverdy. Il va donc de soi que la quête du merveilleux quotidien, devise et aspiration du premier Manifeste, soit vidée de son optimisme dans ses films, lesquels ne gardent qu'un certain fantastique qu'il a exploité selon ses propres intérêts : des œuvres comme *L'Âge d'or* ou *L'Ange exterminateur* nous proposent plutôt une vision du monde pessimiste où l'amour fou est condamné d'avance et où la liberté n'est rien d'autre qu'un fantôme. Néanmoins, comme chez Witkiewicz, la disposition au nihilisme est dépassée par un humour à la fois parodique et grinçant qui n'épargne rien ni personne.

Valeur de l'étude comparative

En imposant l'idée de l'absurde comme bannière d'un certain groupe de dramaturges, Esslin a ouvert la voie à une brèche interprétative essentielle relative à l'épistémè du théâtre. Mais la frontière délimitant cette notion se doit d'être élargie au-delà du seul phénomène restitué par le critique américain, car, comme nous proposons de le démontrer, on en retrouve un premier élan dans la Pologne et l'Espagne des années 1920-1930. Son chapitre consacré à la tradition de l'absurde passe d'ailleurs sous silence le plus grand précurseur de cette esthétique au théâtre, à savoir Witkiewicz.²⁸

²⁷ Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1980, p. 70.

²⁸ Il faut toutefois souligner que dans des écrits postérieurs, notamment dans une réédition de *The Theatre of the Absurd*, Esslin a reconnu en Witkiewicz un précurseur de cette esthétique. Cette découverte tardive par le critique américain s'explique sans doute par le fait que la diffusion et la popularisation du dramaturge polonais aux États-Unis et ailleurs dans le monde se sont produites principalement aux alentours des années 1970, alors que la première édition du livre d'Esslin date de 1961. C'est à Daniel C. Gerould, professeur à

Soulignant l'indéniable influence qu'ont eue les Marx Brothers sur l'œuvre de Ionesco, l'héritage du cinéma de Cocteau et le relais de cette tradition chez Jacques Tati, le plus grand des réalisateurs surréalistes ne fait, lui aussi, l'objet d'aucune mention. Or, qui pourrait aujourd'hui nier la part de déraison que Buñuel a léguée au théâtre comme au cinéma? Le destin funeste du couple d'*Un Chien andalou* enlisé dans le sable ne se répète-t-il pas dans *Oh! les beaux jours* de Beckett?

La présente démarche comparatiste vise donc à mettre en lumière l'esthétique de l'absurde à partir de ses deux plus grands précurseurs au théâtre comme au cinéma, pour en dégager des «invariants», ou, à tout le moins, des traits caractéristiques pouvant favoriser une meilleure compréhension de ce phénomène artistique depuis ses assises. Il s'agit en même temps d'introduire ce concept dans la sphère du cinéma, jusqu'ici inexistant malgré la quantité d'œuvres qui empruntent de plus en plus cette avenue²⁹ : il est d'ailleurs surprenant de constater qu'encore aujourd'hui, aucun des multiples essais consacrés à Buñuel n'ait abordé son cinéma sous cet angle particulier, bien que l'absurde constitue la pierre angulaire de plusieurs de ses films. Le comparatisme étant une méthode où le passage critique d'un objet à un autre n'est jamais univoque, c'est aussi le théâtre qui tirera profit de cette confrontation d'avec le cinéma, en l'occurrence les pièces de Witkiewicz. Compte tenu de l'étendue de notre sujet, nous avons limité notre corpus de recherche à six œuvres pour en arriver à une certaine concision analytique : *La Mère*,

l'Université de New York, et à Paul Berman, à la fois metteur en scène, professeur et directeur de la section dramatique du State Towson College of Baltimore, que l'on doit la réception de son œuvre dans ce pays.

²⁹ Depuis Chaplin et les Marx Brothers, en passant par Jacques Tati ou Alain Robbe-Grillet, plusieurs cinéastes ont repris à leur compte cette poétique.

La Poule d'Eau et *Tumeur Cervykal* pour Witkiewicz, et *L'Âge d'or*, *L'Ange exterminateur* et *Le Fantôme de la liberté* pour Buñuel.

CHAPITRE 2

LA FORME DE L'ABSURDE CHEZ WITKIEWICZ ET BUÑUEL: DE LA RÉPÉTITION À L'AUTORITÉ DU CERCLE

Répétition et absurde. Absurde parce que répétition, répétition parce qu'éternité de l'absurde. Tel est le concept de l'histoire que le sens de l'historicité, dans son intensité et son acuité la plus moderne nous renvoie.

Giuseppe Renzi
La philosophie de l'absurde

Le théâtre de la répétition s'oppose au théâtre de la représentation, comme le mouvement s'oppose au concept et à la représentation qui le rapporte au concept.

Gilles Deleuze
Différence et répétition

Perspectives philosophiques de la répétition

Qu'il soit bien clair que nous ne voulons pas faire de la répétition une catégorie esthétique exclusive à l'absurde, mais plutôt d'en démontrer la prépondérance et l'enjeu par rapport à celle-ci. Car si elle repose plus souvent qu'autrement sur l'itération, l'inverse n'est pas tout à fait vrai : l'art baroque, avec ses lignes courbes et ses ovales, en avait déjà fait son mouvement privilégié, selon ses visées propres bien sûr. Le répétitif se retrouve aussi dans la peinture de Warhol, la musique de Glass autant que dans le cinéma d'Ophüls, sans que leurs œuvres figurent directement l'irrationnel. Néanmoins, dans le domaine des idées et de la représentation, l'absurde fut appelé à côtoyer la répétition dans un jeu de réciprocité. Le Sisyphé de Camus, évoqué précédemment, en est un bon exemple, car la répétition est au cœur de la condition absurde de ce héros intempestif : cette dernière émanant du fait de sa conscience, celle de se savoir l'ouvrier d'un travail inutile et sans espoir à refaire éternellement dans le silence du monde. Ixion, roi des Lapithes dans la mythologie grecque, est lui aussi au cœur de cette problématique du devenir absurde, car Zeus, pour le punir de son attitude irrévérencieuse envers Héra, le

précipita aux Enfers, où il fut lié à une roue enflammée tournant éternellement. Le discours implicite chez Witkiewicz et Buñuel s'apparente plutôt à cette figure qu'à celle de Sisyphe, ne serait-ce que parce que la condition absurde d'Ixion découle d'une répétition intrinsèquement liée à la fatalité du cercle, mais aussi parce que son attitude irrévérencieuse n'est pas étrangère à celle qui caractérise leurs œuvres. Pour ce qui est du premier enjeu, le répétitif, les figures de Kierkegaard, Nietzsche et Rensi peuvent nous aider à saisir de quelles assises philosophiques celui-ci procède.

À propos de la répétition, Gilles Deleuze écrivait au tout début de *Différence et répétition* qu'elle constituait un sujet «*manifestement dans l'air du temps.*»³⁰ Sujet en vogue donc, mais aussi, et plus fondamentalement comme il le précise plus loin, pilier d'une pensée occidentale qui a vu dans l'acte de répéter l'occasion d'aborder le monde et le langage autrement, comme en témoignent les figures de Kierkegaard, Nietzsche et Péguy : «*Chacun des trois, à sa manière, fit de la répétition non seulement une puissance propre du langage et de la pensée, un pathos et une pathologie supérieure, mais la catégorie fondamentale de la philosophie de l'avenir.*»³¹ De ce trio, Kierkegaard fut le premier à soupçonner la vitalité et la fortune à venir de cette notion-clé³² : il publie en 1843 son essai-fiction intitulé *La Répétition : essai de psychologie expérimentale*. L'avènement de la nouvelle philosophie, celle de l'ère chrétienne, opère selon lui un bouleversement qui redéfinit le modèle même de la répétition, laquelle procédait déjà de la sphère philosophique dès l'Antiquité grecque, dans le *Ménon* de Platon par exemple :

³⁰ Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 1.

³¹ *Ibid.*, p. 12.

³² Kierkegaard considère plutôt Leibniz comme étant le premier à avoir mis de l'avant ce concept, faisant sans doute référence à son *Théodicée*.

*On dira ce qu'on voudra, il [le problème de la répétition] jouera un rôle très important dans la nouvelle philosophie, car la répétition est une expression essentielle de «la réminiscence» chez les Grecs. Comme ils l'enseignèrent, toute connaissance est réminiscence; de même, la nouvelle philosophie enseignera que la vie est répétition.*³³

Obéissant au même mouvement, réminiscence et répétition se différencient d'abord, selon Kierkegaard, par rapport à leur orientation pratique : la première «est une répétition en arrière»³⁴ qui vise le passé pour que le sujet y puise sa connaissance (mais aussi sa part de mélancolie), alors que la seconde va de l'avant, elle est entièrement vouée à la promesse du futur. Ces deux définitions, opposées dans l'essentiel de leur propos, recourent deux schèmes temporels tout aussi dissemblables : l'une assimilable à la représentation spatio-temporelle propre à l'Antiquité, où l'aujourd'hui répète l'hier (la reprise du passé originel), l'autre moderne, donc syntagmatique, instaurée et modelée par l'eschatologie chrétienne. Parallèlement, l'approche kierkegaardienne du répétitif innove parce qu'elle supprime celle que l'on retrouve chez les Grecs en lui octroyant la valeur d'un Logos : «Si Dieu n'avait pas souhaité la répétition, le monde n'aurait jamais été créé.»³⁵ Il faudra attendre l'avènement de la philosophie nietzschéenne pour une relecture historicisante de ce concept sur fond négatif.

Chez Nietzsche, la notion de répétition et celle d'un devenir historique décadent sont intimement liées : sa philosophie, qui procède d'une généalogie, proclame l'avènement du nihilisme, notion qui n'est pas extrinsèque à son concept d'éternel retour. C'est entre autres dans *Ainsi parlait Zarathoustra* et *La Volonté de Puissance* qu'il met à

³³ Kierkegaard, Soren, *La Répétition. Essai de psychologie expérimentale*, Paris, Payot/Rivages, 2003, p.29.

³⁴ *Ibid.*, p. 30.

³⁵ *Ibid.*, p. 39.

jour le chevauchement de ces deux idées. Sa conception historico-temporelle affirmant le «retour du même» confère au monde sa fatalité, donc son caractère vertigineux. Mais ce vertige découle aussi d'une perte illustrée doublement par la déchéance de l'idéalisme métaphysique hérité du rationalisme platonicien autant que par l'essoufflement de la morale chrétienne : ces deux systèmes de pensée, on le sait, sont à l'origine du processus de la décadence occidentale selon le philosophe, processus qui a préparé et accompagné le nihilisme³⁶ et dont la mort de Dieu constitue un point de non-retour. Enlisé dans le sillon de ses vétustes valeurs auxquelles il continue de s'accrocher, l'homme moderne dégénère donc de ses repères caducs, que ce soit sa croyance en une vérité divine, un but ou un en-soi du monde. L'une des conséquences de cette faillite est certes l'avènement du perspectivisme, mais aussi la révélation du véritable mouvement qui régit un monde de plus en plus absurde, la répétition *in aeternum* :

*Imaginons cette idée sous la forme la plus terrible : l'existence telle qu'elle est, sans signification et sans but, mais revenant sans cesse d'une façon inévitable, sans un dénouement dans le néant : «l'Éternel Retour». C'est là la forme extrême du nihilisme : le néant (le «non-sens») éternel!*³⁷

La philosophie nietzschéenne à ceci de paradoxale que sa conception cyclique de l'existence est en quelque sorte contrecarrée par l'idée d'un dépassement, idée qui, dans une perspective historique, n'est pas sans rappeler un certain idéalisme contre lequel le

³⁶ La distinction entre la notion de nihilisme et celle de décadence est à la fois ambiguë et problématique, car certains critiques, comme Jean Grenier, affirment que la décadence «est si loin de se confondre avec le Nihilisme que, pour elle, la «mort de Dieu» signifie la ruine de ses prétentions à conserver sa domination sur le monde» (Grenier, Jean, *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Paris, Seuil, 1966, p. 245). D'autres, comme Jean-Paul Ferrand, semblent dire le contraire : «Le nihilisme n'est pas un état provisoire d'épuisement qualifiant l'époque actuelle, mais il est la logique de l'histoire occidentale dans son ensemble, la sourde germination du nihil constitutive de cette histoire» (Ferrand, Jean-Paul, «Le nihilisme surmonté par lui-même», *Magazine littéraire*, no 383, Janvier 2000, p. 29). Nous nous rangeons du côté de cette dernière interprétation.

³⁷ Nietzsche, Friedrich, *La Volonté de Puissance. Essai d'une transmutation de toutes les valeurs*, Paris, Le livre de poche, 1990, p. 44.

philosophe pestait : rappelons que parallèlement à la pérennisation du processus du retour, Nietzsche annonce l'avènement du surhomme, celui qui saura transmuter toutes les valeurs et ainsi «sortir» l'humanité de son enlèvement dégénératif et stagnant. C'est donc dire que selon Nietzsche, l'absurde est, d'une certaine manière, une condition provisoire pour l'humanité, contrairement à Camus chez qui «il faut imaginer Sisyphe heureux»³⁸ parce qu'il n'y a pas d'en dehors à cette situation. Néanmoins, ce que la philosophie post-nietzschéenne a surtout retenu demeure l'axe pessimiste de son «historicité» (celui relatif aux notions de non-sens et de décadence) : les œuvres de Spengler, mais aussi et surtout de Giuseppe Rensi ont repris ce motif pour le penser selon de nouveaux horizons, dont celui de l'absurde.

Héritier des sophistes, de Nietzsche, de Schopenhauer et de Leopardi, Giuseppe Rensi fut une des figures notables dans les milieux intellectuels de l'Italie du début du vingtième siècle. Pessimiste et sceptique, sa philosophie se veut anti-hégélienne et n'est pas sans rappeler certains intérêts propres à Walter Benjamin, car elle vise à une remise en question du concept d'histoire en tant que réalisation du devenir humain. C'est du moins l'un des principaux axes de son essai intitulé *La philosophie de l'absurde (La Filosofia dell'assurdo)*.³⁹ Le présupposé de cet essai réside dans l'affirmation d'une condition absurde de l'humanité liée à un perspectivisme qui insiste sur une absolue réalité de la contradiction.⁴⁰ Dans le même ordre d'idées, toujours selon Rensi, tout

³⁸ Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 168.

³⁹ Paru pour la première fois en 1924 sous le titre de *Interiora Rerum*, cet essai fut réédité, corrigé et augmenté en 1937 sous le nouveau titre que l'on lui connaît aujourd'hui.

⁴⁰ D'entrée de jeu, en considérant la présentation sommaire de notre introduction, on constate que la pensée de Rensi s'apparente à celle Buñuel et de Witkiewicz, car cette absolue réalité de la contradiction était l'une des pierres de touche du surréalisme et des autres groupes d'avant-garde de l'époque.

système «logique» repose sur un ensemble d'antinomies masquées par les sélections et les synthèses qui s'y opèrent. Raison et vérité n'incarnent ainsi que de fausses catégories de l'esprit, des frontispices pour ceux qui, depuis Socrate et Platon, sont passés maîtres dans l'art de camoufler *«l'irrationalité originelle de notre être»*⁴¹. Le doute s'impose donc comme unique démarche de l'esprit, non pas comme chez Descartes, mais plutôt à la manière d'un pyrrhonisme moderne. De même pour notre construction de l'histoire qui n'est qu'une série de hasards classifiés pour donner l'impression d'une dialectique orientée vers le mieux : *«L'histoire n'est autre que l'effort, vain parce qu'éternel, de fuir l'absurde et le mal.»*⁴² Il s'agit donc, comme chez Nietzsche, de faire de la défaillance (celle de nos systèmes de valeurs, du sens, etc.), le soubassement du monde, mais en insistant sur l'immutabilité de cet état de choses.

Rensi approfondit sa pensée en nous indiquant que les catégories de cet absurde et de ce mal sont l'espace et le temps. Pour ce qui est du premier, il *«est le moyen par lequel la contradiction peut exister, et il existe lui-même, parce qu'à la place de l'Un éléatique, il y a les Multiples»*⁴³. À cela il rajoute : *«Mais l'Un est le seul fait rationnel; avec les Multiples nous passons dans le domaine de l'incompréhensible et de l'absurde.»*⁴⁴ Le temps est, pour sa part, *«l'éternelle (et inutile) fuite hors du mal éternellement présent.»*⁴⁵ Il est donc *«la catégorie de l'irrationnel et du mal, la condition et la concomitance nécessaires de leur existence. Si nous étions dans le bien, il n'y aurait plus de temps :*

⁴¹ Rensi, Giuseppe, *La philosophie de l'absurde*, Paris, Éditions Allia, 1996, p. 75.

⁴² *Ibid.*, p. 120.

⁴³ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 134.

nous demeurerions»⁴⁶. Autrement dit, l'espace et le temps font de l'absurde la donnée du réel parce que leur conjugaison obligée porte sur le déploiement d'une hétérogénéité sans cesse réaffirmée. On en revient donc, une fois de plus, à la mise en lumière de l'absurde à partir de la notion de contradiction, laquelle est assimilable à celle de dysharmonie dans l'optique de notre définition liminaire de ce concept.

Le discours rensien relatif à l'histoire et, par extension, à l'absurde, ne se limite pas à l'affirmation de la contradiction, car sa réflexion sur le sujet insiste tout autant sur celle de répétition. Dans son tout dernier chapitre intitulé *L'Histoire est répétition*, Rensi s'emploie d'abord à réfuter une certaine tendance philosophique qui vise à dissocier le concept de nature, associé au règne de la fixité, de celui d'histoire, associé au règne de la fluidité, du mouvement : «*Il y a quelques décennies, on naturalisait l'histoire.*

Aujourd'hui avec Darwin et Spencer, et plus profondément avec Bergson, on historifie la nature. Elle devient, elle aussi, processus, évolution créatrice, élan vital (...) c'est-à-dire fluidité.»⁴⁷ Les conséquences que Rensi tire de ce rapprochement analogique se traduisent dans le titre de son chapitre, car ayant posé que la nature procède à partir de cycles et d'autres itérations, il doit en être de même pour l'histoire du fait de la conformité de leur déploiement. Rensi nuance toutefois son propos, soulignant que la répétition affirme nécessairement la différence (comme dirait Deleuze), ou, du moins, que, empiriquement, rien ne se répète totalement : c'est plutôt au niveau de la typification des formes que le

⁴⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 194.

tout se joue.⁴⁸ De ces postulats, le parallèle qui s'impose à Rensi s'apparente une fois de plus à celui débusqué par Nietzsche relatif à la répétition, à la différence que celui-ci radicalise son propos avec l'idée d'une fatalité du devenir historique : «*Répétition et absurde. Absurde parce que répétition, répétition parce qu'éternité de l'absurde. Tel est le concept de l'histoire que le sens de l'historicité, dans son intensité et son acuité la plus moderne nous renvoie.*»⁴⁹ Cette conceptualisation du répétitif, relayée de Kierkegaard à Rensi, vient en quelque sorte compléter notre propos initial relatif aux facteurs d'émergence du théâtre de l'absurde, car elle en précise la généalogie tout en symbolisant l'essentiel des discours qui s'y rattachent. Comme nous proposons de le démontrer maintenant, c'est cette vision du monde que traduit l'expression formelle des œuvres de Buñuel et de Witkiewicz, expression qui véhicule un propos esthétique, parodique et philosophique tendant vers le même enjeu, celui de la circularité en tant que fatalité, mouvement et discours de l'absurde.

Les figures du cinéma de Luis Buñuel : l'ellipse, le cône et le cercle.

Considérés globalement, les films de Buñuel présentent plusieurs récurrences : depuis ses thèmes de prédilection comme la bourgeoisie, l'amour fou ou l'entomologie, jusqu'à la reprise de certaines scènes ou même parfois de certaines répliques d'un film à l'autre, le cinéaste a su imprégner à sa vision du monde le sceau d'une rhétorique aussi personnelle que singulière. Citons par exemple le personnage du riche propriétaire dans *Le journal d'une femme de chambre* : en tirant à bout portant sur un innocent papillon

⁴⁸ Rensi donne l'exemple d'une feuille qui, lorsqu'elle repousse sur le même arbre d'un printemps à l'autre, n'est jamais la même, mais reprend toujours le même patron. Il décrit en quelque sorte le principe mathématique de Fibonacci.

⁴⁹ Rensi, Giuseppe, *La philosophie de l'absurde, op. cit.*, p. 203.

posé sur une fleur dans la cour de sa maison, il réactualise l'acte gratuit du chasseur de *L'Âge d'or*, qui, dans la cour du marquis de X, avait fusillé son enfant tel un vulgaire suisse après que ce dernier ait fait tomber le tabac qu'il tenait dans sa main. Les pieds de femmes filmés à maintes reprises dans plusieurs de ses œuvres témoignent eux-aussi d'un leitmotiv cinématographique. Cela dit, l'innovation du cinéma buñuelien ne réside pas dans ce retour incessant sur les mêmes images et les mêmes sujets d'une œuvre à l'autre. La nouveauté et la valeur de son cinéma découlent plutôt, comme l'a stipulé Ado Kyrou, dans son usage de la répétition : *«Jamais jusqu'à L'Âge d'or, les cinéastes n'avaient eu besoin de la répétition en tant que trait d'union de thèmes. Ces images sont chez Buñuel des leitmotiv qui maintiennent l'unité du rêve et de la réalité.»*⁵⁰ Les réflexions du Père jésuite Artela Lusuviaga, qui fut un ami personnel de Buñuel mais aussi l'un de ses plus brillants critiques, abondent dans le même sens : *«Il est d'autres grands films de Buñuel qui marquent une avancée; ainsi L'Ange exterminateur, qui m'apparaît comme la clé du cinéma moderne, la répétition d'une image.»*⁵¹ De ce constat, il reste à savoir quel rôle et quelle signification doit-on attribuer à cette manière spécifique de faire du cinéma : il semble que l'unique piste d'Éros et de l'onirisme aient orienté la lecture d'une grande partie de ceux qui se sont penchés de près ou de loin sur la question. Sans nier l'apport et la valeur d'une telle réflexion sur les enjeux fondamentaux de cette pratique et de son cinéma en général, il n'en demeure pas moins que le regard de Buñuel implique tout autant une saisie de l'homme pris dans sa situation historique. Il s'agit donc de voir si cet axe renvoie aussi à la répétition, et, par extension, à l'absurde, d'autant plus que notre réflexion autour de Nietzsche et de Rensi nous invite à valider une telle hypothèse.

⁵⁰ Kyrou, Adonis, *Luis Buñuel*, Paris, Seghers, 1970, p. 23.

⁵¹ Aub, Max, *Luis Buñuel : entretiens avec Max Aub*, Paris, Belfond, 1991, p. 326.

À la même époque où *Un Chien andalou* et *L'Âge d'or* voyaient le jour, Freud posait une série de concepts affirmant la nature itérative du désir, concepts qui eurent beaucoup de retentissements chez les penseurs et les artistes du vingtième siècle. Usant d'une appellation spécifique, la tendance à la répétition, le fondateur de la psychanalyse a d'abord noté qu'au-delà du principe du plaisir (assimilable ici à la reproduction incessante d'événements agréables), l'appareil psychique tendait à rejouer son matériel douloureux dans une visée tout autre, «cathartique» même, liée cette fois-ci au contrôle et, en dernière instance, à la maîtrise de la souffrance : «(...) *si l'enfant reproduit et répète un événement même désagréable, c'est pour pouvoir, par son activité, maîtriser la forte impression qu'il en a reçue, au lieu de se borner à la subir, en gardant une attitude purement passive.*»⁵² Son investigation concernant cette tendance psychologique l'a amené à stipuler qu'elle entretenait des liens étroits avec des pulsions instinctives fondamentales, faisant même de cette réciprocity intime une propriété générale de l'appareil mental. Le principe même de la répétition trouverait sa plus haute expression dans les pulsions de vie (Éros) et celles de mort (Thanatos), lesquelles se chevaucheraient incessamment et alternativement tout au long de la vie d'un individu, traduisant ainsi une dualité viscérale et structurale où le mouvement fondamental du vivant s'opposerait à celui d'une inactivité inorganique tributaire d'une néantisation originelle. C'est, résumé d'une manière succincte, de ces postulats que plusieurs essayistes se sont réclamés lorsqu'ils ont posé un regard sur les films de Buñuel.

⁵² Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 45.

S'appuyant sur la sémiotique de Christian Metz, et, du coup, sur la psychanalyse de Jacques Lacan, Linda Williams, dans son essai *Figures of Desires*, parle de l'image d'*Un chien andalou* et de *L'Âge d'or* dans les termes d'une figuration métonymique du désir : *«I hope to show that desire functions much less as a subject-content than it does as a form – a structured process in which the work of the image is of central importance.»*⁵³ En se référant spécifiquement à *Un chien andalou*, Williams rajoute que le procédé du rêve participe aussi à la structuration de l'image : *«Contrairies act in this film as they do in dreams, where, as Freud has observed, the concept «no» seems not to exist.»*⁵⁴ Dans la même lignée, Paul Sandro a affirmé au sujet du même film que : *«Moreover, both characters are condemned to repeat variations of the same basic scenario; attempt to satisfy desire end up in perversions of one kind or another.»*⁵⁵ Sandro a aussi parlé d'un joug narcissique régissant la narration dans une perspective circulaire, rappelant la position de Kyrou au sujet de la répétition :

*The narrative is caught up in successive displacements of the same basic structure of desire. But repetitions in the action are never quite sufficient to cancel the movement of narrative as a structure of progression, a promise of destiny, for each new segment offers at least some hope of outplaying the narcissistic structure of desire.*⁵⁶

Le fait de rejouer sempiternellement les mêmes éléments dans des tableaux où la sexualité constitue l'enjeu principal semble donc nous indiquer que cette mécanique relève d'un déterminisme pulsionnel. Or, cette explication demeure partielle, car elle tend à omettre le contexte d'émergence qui fixe le cadre d'Éros. Autrement dit, les

⁵³ Williams, Linda, *Figures of Desires : a theory and analysis of Surrealist Film*, Chicago, University of Illinois press, 1981, p. 15.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁵ Sandro, Paul, *Luis Buñuel and the Crises of Desire*, Columbus, Ohio State University Press, 1987, p. 45.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 47.

mouvements désirants ne peuvent expliquer toute cette logique filmique, car tout objet investi par une libido, qu'il s'agisse d'un corps, d'un objet ou d'une image, n'est jamais exclusivement considéré pour lui-même à l'extérieur du monde : le désir coule dans un agencement (comme diraient Deleuze et Guattari); il est nécessairement pris dans un système plus vaste, composant et constituant le corps social et tout ce qui en découle (jurisprudence, religion, historicité, capitalisme, etc.). D'autant plus que l'approche buñuelienne du désir est, d'une certaine manière, très marcusienne, car elle tend à retrouver la substance historique des instincts en en «expliquant» les contenus à partir d'une phylogénèse.⁵⁷ Lorsqu'on met en parallèle l'amorce et le dénouement de *L'Âge d'or*, *L'Ange exterminateur* et *Le Fantôme de la liberté*, on constate que la thématique sociétaire, et son terreau l'histoire, délimitent en grande partie l'espace narratif de la répétition et que cette délimitation figure un commentaire portant sur la non-signification, la dévaluation et la décadence de l'humanité.

L'Âge d'or est sans conteste la pierre angulaire de l'œuvre de Buñuel, et plus fondamentalement, un pilier du cinéma moderne. Procédant de son seul regard, ce film escamote les quelques curiosités daliesques qui jonchaient *Un chien andalou* : fourmis anthropophages, pervers polymorphes, Dentellière de Vermeer, etc. La majorité des ouvrages qui s'y sont consacré s'accordent généralement pour le diviser en six parties : le bref documentaire sur les scorpions, l'action prise par la horde de bandits visant à chasser

⁵⁷ Pour expliquer le développement de l'appareil mental répressif, Marcuse use, dans *Éros et civilisation*, de deux catégories complémentaires : une ontogénèse, qui renvoie à la croissance de l'individu réprimé (refoulé) depuis la petite enfance jusqu'à l'existence sociale consciente; une phylogénèse, qui se réfère à la croissance de la civilisation répressive depuis la horde primitive évoquée dans *Totem et Tabou* jusqu'à l'état complètement civilisé.

les majorquins, la fondation de la Rome impériale par les représentants de l'ordre bourgeois sur le lieu du décès desdits majorquins, la quête des deux amoureux dans la Rome moderne qui se solde par un échec lors de la soirée-concert chez le marquis de X et la scène des *120 journées de Sodome* de Sade à la toute fin. De prime abord, le seul lien apparent dans cette composition hybride semble être le titre, lequel découle d'un imaginaire mythologique : chez les poètes de l'Antiquité, cette notion renvoyait à l'une des coupes charnières du temps primitif de l'humanité. Bien que ces divisions varient selon les poètes (Hésiode, par exemple, en compte cinq, alors que Virgile n'en mentionne que deux), ce sont celles d'Ovide qu'on admet généralement : l'âge d'or donne le coup d'envoi à une cascade d'autres périodes, à savoir l'âge d'argent, l'âge d'airain et l'âge de fer. L'auteur des *Métamorphoses* nous enseigne aussi qu'au cours de ces intervalles successives, l'homme aurait été de moins en moins vertueux et heureux. Ce temps premier se présente ainsi comme l'instant à partir duquel s'opère une chute vers le pire, l'éloignement graduel et irréversible d'un Éden perdu. Mis en relation avec les autres titres que Buñuel voulait donner à son film, «La bête andalouse» et «Abajo la constitución» («À bas la constitution»), cette appellation spécifique prend un sens bien précis : l'âge d'or buñuelien serait-il ce moment que les surréalistes souhaitaient rétablir, c'est-à-dire ce temps d'avant l'avènement de l'hégémonie bourgeoise où la «bête andalouse» en chacun de nous pouvait circuler librement?

De prime abord, *L'Âge d'or* nous apparaît moins abscons, démystifiant du même coup le sens potentiel de l'absurde dans ce film. Il n'en demeure pas moins que le parcours narratif de celui-ci emprunte un itinéraire déroutant, faisant de l'image globale

du récit un système discordant. Le premier segment de *L'Âge d'or* fixe l'hétérogénéité du reste de l'œuvre, car considéré dans la globalité des autres parties qui lui succèdent, cet amorce se démarque drastiquement par le genre documentaire qu'il emploie, autant que par le personnage qu'il nous présente : le scorpion. D'entrée de jeu, cet animal est qualifié «*d'ami de l'obscurité*», «*d'asocial*» et de «*virtuose dans ses attaques*» : autant de traits caractéristiques qui séduisirent les surréalistes, Artaud en particulier. Cette fascination, Alan Weiss l'évoque dans *Between the Sign of the Scorpion and the Sign of the Cross* lorsqu'il mentionne qu'un arachnide figurait sur la couverture de la revue surréaliste *Minotaure* de l'hiver 1935 : l'image du frontispice est en fait celle d'une illumination issue du manuscrit intitulé *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* de Pol de Limbourg, réputé enlumineur néerlandais de la fin du Moyen Âge. On peut y voir, entre autres, une femme dont le corps est recouvert par les douze signes astrologiques. Le scorpion y occupe une place de choix, car il cache les parties génitales de la femme, ce qui amène Weiss à stipuler que : «*The scorpion, governing the genitals and the anus, symbol of sex, excrement and death, dweller in the shadows and hell.*»⁵⁸ À cela, il rajoute que le prologue de *L'Âge d'or* doit ainsi être interprété dans la perspective d'une symbolique englobant et orientant dialectiquement le reste des péripéties ainsi que le propos général de l'œuvre :

*The function of this prologue must not be understood simply in terms of a startling diegetic anomaly within the film, but rather as a symbolic protasis in which is prefigured a Surrealist «theory» of culture where the established values of sublimation are consistently challenged by the disruptive effects of perversion.*⁵⁹

⁵⁸ Weiss, Alan, «Between the Sign of the Scorpion and the Sign of the Cross», in *The Aesthetics of Excess*, New York, State University of New York Press, 1989, p. 163.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 163.

Il s'agit donc d'introduire dès le début le propre de l'affect sexuel dans ce qu'il a de plus primaire, disruptif et subversif : violence, pléthore, paroxysme, etc. Bref, autant d'éléments sur lesquels l'Église et la société bourgeoise jetèrent l'anathème au cours des siècles. La préfiguration théorique de la culture dans le prologue parvient donc à représenter, par le biais d'une métaphore animale, l'enjeu fondamental de l'âge d'or en question revendiqué par les surréalistes.

Ce syncrétisme qu'on prête d'emblée à l'œuvre et qui nous porte à la considérer comme un pur verbiage absurde n'est donc qu'un leurre visant à formuler une révolte dans un langage révolutionnaire, c'est-à-dire à l'instar des conventions de la narration réaliste (dans l'antichambre de la représentation). Ayant préalablement établi que l'absurde ne saurait se définir sans considérer la notion de rigueur, il est à se demander ce qui fait système dans cette composition disparate? En d'autres mots, quel est le sens général à donner à ces divers fragments accolés ensemble hormis celui-ci de l'érotisme qui, comme nous l'avons dit, ne peut pas tout expliquer? C'est ici qu'entre en jeu le procédé de la répétition, et, par extension, celui de la figuration circulaire de la diégèse, car à cette introduction sommaire succède un deuxième chapitre qui prolonge et répète, à différents niveaux, les principaux enjeux de l'incipit documentariste. Notons d'abord que dans la transition entre le prologue et la scène des bandits se joue une substitution du même : au scorpion troglodytique attaquant le rat envahisseur suit la horde de bandits quittant leur obscure habitation afin de chasser les quatre majorquins nouvellement établis sur les montagnes rocailleuses avoisinantes. Leurs efforts n'auront par contre pas autant de succès que leur homonyme bestial, parce que tous mourront en cours de route,

permettant ainsi aux successeurs des feus majorquins de fonder la Rome impériale avec *«les matières premières elles-mêmes...»*. Aussi, le rapport à l'espace comme celui à l'action s'avère identique d'un segment à l'autre : seule l'issue des projets fait défaut. L'équivalence scorpion/bandits et rat/majorquins, que d'autres critiques ont notée, s'impose ainsi d'elle-même, et inaugure une pratique carnavalesque typique chez Buñuel : l'inversion, la permutabilité, qui, avec la contradiction, dévoilent un peu plus d'autres possibilités inhérentes au processus de l'absurde, car ce sont ces jeux de transgression qui déjouent l'entendement et faussent la perception du spectateur ou du lecteur. Prises ensemble, les deux scènes commutatives dont nous venons de faire mention font l'objet d'une autre répétition, plus large cette fois-ci, qui englobe la structure générale du film et qui est directement lié à un commentaire incisif sur l'histoire, l'humanité et l'absurdité de sa condition.

Plusieurs éléments du dénouement suggèrent que celui-ci n'est qu'une réactualisation de la métaphore qui s'opère à travers le documentaire sur les scorpions, autant qu'un retour des mêmes données narratives liminaires. La colère manifeste du personnage interprété par Gaston Modot, qui donne lieu à la défenestration, inaugure le dernier mouvement du film, mouvement qui, comme celui du tout début, se démarque du reste de l'histoire non seulement par son contenu singulier, mais aussi par le mode intertextuel qu'il emploie explicitement : sous le rutillement des tambours de Calanda, le duc de Blangis, travesti en un Jésus Christ béat et accompagné par ses trois compères de débauche, quitte le château de Selligny où se déroulèrent 120 journées d'orgies

«*accompagnées de quelque crime ou colorées de quelque infamie*»⁶⁰. La nouveauté de ces personnages, qui empêche toute filiation directe avec les événements antérieurs, autant que la narration sadienne, qui place le récit sous un autre registre, font de ce segment un en-dehors diégétique au même titre que le segment premier de l'œuvre. Ce parallélisme nous porte à croire qu'il s'agit là d'une autre représentation métaphorique d'un âge d'or à venir revendiqué à travers la philosophie de Sade : rappelons que cette dernière était au cœur de la morale et des aspirations du groupe, que ce soit dans leur volonté d'exalter les passions autant que dans celle d'«*abolir la constitución*».

Cette interprétation, voulant que la mise en scène des *120 journées de Sodome* bigarre l'ensemble de la narration (tout en l'unifiant (car elle y opère une ellipse)), n'exclut pas que cette finale soit elle aussi perméable à d'autres correspondances événementielles et structurales, qui, cette fois-ci, forment une critique en filiation directe avec la pensée de Rensi et de Nietzsche : «*Par leur position dans le film, le groupe qui à la fin abandonne le château de Selligny, le Christ en tête, et les bandits du début sont symétriques. Le fait est d'ailleurs souligné par le boiteux qui apparaît dans les deux groupes.*»⁶¹ Encore plus symétrique est le nombre des libertins et des majorquins, tous au nombre de quatre, nous renvoyant une fois de plus au procédé de l'inversion. Mais la cohésion de cette structure circulaire réside essentiellement dans les échecs qui jalonnent l'amorce et la résolution du film : aux déboires des bandits, s'ensuivent ceux du couple lové dans la boue, que les fondateurs de la Rome impériale s'empressent de séparer. À son tour, cette désunion initiale, signe indubitable d'une incompatibilité entre

⁶⁰ Sade, D. A. F., *Les 120 journées de Sodome*, Paris, 10/18, 1975, p. 74.

⁶¹ Bouhours, J.M. et Schoeller, N. (présenté par), *L'Âge d'or. Correspondance Luis Buñuel – Charles de Noailles : lettres et documents (1929 – 1976)*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993, p. 16.

l'amour fou et l'ordre établi, est reproduite à la fin lorsque le personnage de Lya Lys décide d'embrasser le chef d'orchestre, représentant par excellence de la bourgeoisie, au lieu de son amoureux rebel. Refusant la sublimation que sa compagne avait choisie en suçant l'orteil de la statue lors de son absence passagère, ce dernier opte pour la défenestration telle qu'évoquée précédemment : doit-on interpréter l'expulsion du prêtre par la fenêtre comme le rejet brutal d'une censure pulsionnelle intériorisée par le protagoniste et qui donne lieu aux déboires du Château de Selligny, lieu métaphorique du nouvel Âge d'Or? Chose certaine, c'est qu'à l'origine de chaque insuccès se trouve un représentant de l'ordre sociétaire, qu'il s'agisse d'un ecclésiastique, d'un gendarme ou d'un simple bourgeois, dévoilant ainsi une logique répétitive que l'on pourrait qualifier d'historique dans la mesure où les frustrations, les défaites et les pérégrinations du couple s'échelonnent depuis la fondation lointaine de la Rome impériale jusqu'à sa réalité contemporaine. Autrement dit, «*L'Âge d'or est le récit poétique d'un échec amoureux, mais c'est aussi la mise à nu des divers mécanismes qui engendrent cet échec*»⁶², à savoir la fixité d'un système social condamné par une histoire qui réécrit sans cesse le même scénario aliénant : celui de l'orchestration systématique du désir.

L'Âge d'or nous amène à formuler un premier commentaire sur la forme privilégiée de l'esthétique qui nous intéresse, et ce, en lien avec la notion de répétition, car la figure du cercle, signifiée par le mode elliptique du récit, illustre manifestement une conception absurde de l'humanité. De fait, en structurant la narration selon cette spécificité et selon la récurrence d'un propos relatif à la société répressive, il offre une image du «*non-sens éternel*» que devient la vie dans une perspective historique et

⁶² Oms, Marcel, *Don Luis Buñuel*, Paris, Les éditions du cerf, 1985, p. 44.

sociologique, car la répétition devient dès lors son unique avatar, alors que, fondamentalement, celle-ci tend sans cesse à diversifier son mouvement et à différencier ses incarnations. Dans ce contexte, le cercle se prête d'autant plus à cette figuration, car, conceptuellement, il s'apparente lui-même à l'antichambre, du fait que sa modalité pervertit la linéarité idéologique du réalisme (dont la prémisse réside dans la *mimésis*). Inversement, le cercle obéit au paradigme de l'antichambre parce qu'il ne se confond pas à l'abstraction pure, du fait qu'il demeure une forme organisée, donc riche en possibilités symboliques, et non pas un objet fractal dont l'irrégularité fausse l'identité de ses discours.

L'Ange exterminateur est lui aussi au cœur de la problématique qui nous intéresse. Inspiré de la peinture *Le radeau de la méduse* de Géricault, ce film raconte la dérive existentielle d'un groupe de richissimes mexicains mystérieusement cloîtrés dans la demeure cossue d'un couple d'amis. Après avoir remarqué avec un peu d'indifférence la fuite suspecte des domestiques avant même le début du souper, les maîtres des lieux et leurs convives vont rapidement constater que, inexplicablement, eux ne peuvent plus sortir de cet endroit, bien que les accès le permettent dans les faits. C'est alors que commencera une régression progressive de ces naufragés de la rue Providence⁶³, illustrant à merveille l'adage de Plaute, repris plus tard par Bacon et Hobbes, *Homo homini lupus* («L'homme est un loup pour l'homme»). Ce n'est qu'à la fin de l'intrigue, lorsqu'un des personnages, Letitia, va se rendre compte que les protagonistes qui l'entourent se trouvent à la même place et dans la même position qu'ils avaient avant le début de leur claustration, qu'ils vont réussir à conjurer leur malédiction : ils y

⁶³ Titre original que Buñuel voulait donner à ce film.

parviendront en reprenant différents gestes ou paroles qu'ils n'avaient pas achevés (conversations, prestation pianistique, etc.). Néanmoins, leur libération ne sera que passagère, parce qu'ils iront s'enfermer dans une église, laquelle leur réservera le même sort funeste : l'emprisonnement. Cette captivité sera pour Buñuel le prétexte à nous dévoiler le charme discret de la bourgeoisie, c'est-à-dire l'univers faisandé qui sous-tend les conventions et le devenir de cette classe, autant que l'angoisse universelle de l'homme moderne.

Ce film offre une autre variante du processus interne de l'absurde telle que nous l'avons défini précédemment selon la figure de l'antichambre, car tandis que *L'Âge d'or*, de par son organisation chaotique, s'apparentait plutôt au mode abstrait (sans toutefois s'y compromettre complètement), *L'Ange exterminateur* emploie une représentation cohésive de faits et d'actions, assurant ainsi une certaine logique d'ensemble. Sa vocation n'en demeure pas moins l'absurde, car les différentes relations consécutives du récit se voient constamment perturbées par des jeux de transgressions et de désintégrations, dont l'incongru de l'enfermement en constitue le prétexte initial et ultime. Ces dérogations aux codes de la *mimésis* procèdent d'abord de la circularité, pratique à laquelle Buñuel a fait ouvertement référence lors d'une entrevue, affirmant qu'il y avait une dizaine de répétitions dans son film. Comme à l'habitude, ces dernières s'opèrent d'abord à un premier niveau, assimilable aux filiations d'images avec d'autres films (*L'Âge d'or* en particulier) : les animaux dans la maison qui circulent librement, «l'impossibilité d'être» du couple d'amoureux fou, la destruction d'un violon, les domestiques ignorés, sans parler du chef d'orchestre de *L'Ange exterminateur* qui «comme son pareil de *L'Âge d'or*

embrassant en état de transe Lya Lys, (...) se lève la nuit pour embrasser sur la bouche n'importe quelle femme»⁶⁴. À cette reprise thématique et iconographique, s'ajoute une seconde pratique répétitive, constitutive cette fois-ci, qui repose sur la réutilisation littérale de certaines images ou de certains dialogues : les deux toasts identiques portés en l'honneur des riches propriétaires autant que les deux scènes jumelles de la montée des marches par les invités en sont des exemples patents. Buñuel expliquait ces jeux de boucles par une visée représentative toute simple, affirmant que «*dans la vie aussi on se répète*»⁶⁵. Une comparaison avec les mouvements répétitifs de *L'Âge d'or* peut nous fournir une exégèse plus satisfaisante.

Tout comme dans *L'Âge d'or*, la figuration du désir n'explique pas toute la logique de l'image dans *L'Ange exterminateur*, particulièrement en ce qui a trait à sa circularité constitutive. Cela n'exclut néanmoins pas qu'un imaginaire fantasmatique puisse influencer sur le récit tel que l'a souligné Fernando Caserman, psychanalyste et critique : «*On retrouve dans L'Ange exterminateur le sentiment que tout n'est qu'un rêve ou un fantasme dans lequel les désirs refoulés deviennent réalité.*»⁶⁶ La main coupée émanant du rêve d'un des protagonistes rend bien compte d'une libération d'affects intrinsèque à ce huis clos, car elle matérialise l'angoisse d'une désintégration du sujet propre à chacun des captifs, autant qu'un effondrement progressif des dynamiques organisationnelles propre au groupe. L'ours errant dans le salon pourrait aussi s'inscrire dans cette même logique. Mais dans la mesure où l'on accepte une bipartition du film, dont la médiane se trouverait à la jonction du moment qui précède la prise de conscience

⁶⁴ Kyrou, Ado, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 79.

⁶⁵ Buache, Freddy, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 129.

⁶⁶ Cesarman, Fernando, *L'œil de Buñuel*, Paris, Éditions du Dauphin, 1982, p. 165.

de l'enfermement et de son après dégénératif, il semble quelque peu abusif d'affirmer que «*tout n'est qu'un rêve ou un fantasme*», car l'enjeu de la partie antérieure au fatum de la captivité n'est pas tant celui du désir : celle-ci est plutôt la mise en place ponctuelle dudit univers onirique qui lui succédera. De par les répétitions qui le façonnent, ce premier segment est aussi, et bien plus, le portail de ce que l'on pourrait appeler un abîme-spiral qui figure un devenir circulaire aliénant : considérée globalement, l'image du récit s'apparente en quelque sorte à celle d'un trou noir, car l'avancée des personnages vers leur funeste destin obéit à une circonvolution centripète. La maison se prête bien à ce système implosif préparé par des mouvements révolutifs (les spires que sont les images répétées), car comme le souligne Bachelard, la spatialité de cette dernière présente deux qualités favorables à l'élaboration d'un tel schème : «*La maison est imaginée comme un être vertical. Elle s'élève. Elle se différencie dans le sens de sa verticalité. Elle est un appel à notre conscience de verticalité*»⁶⁷, elle «*est imaginée comme un être concentré. Elle nous appelle à une conscience de centralité*»⁶⁸. L'image du cône pourrait, dans cette perspective, très bien se substituer à celle du trou noir pour figurer virtuellement l'ensemble de la diégèse : le cône étant une forme constituée et érigée verticalement par une droite mobile (la génératrice), passant par un point central (le sommet) et s'appuyant sur une courbe directrice qui porte le même nom. Il reste à voir comment, spécifiquement, cette figure articule la problématique de l'absurde par rapport à celle, parente, de *L'Âge d'or*.

⁶⁷ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 1998, p. 34.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 35.

À la lumière de cette brève digression, mais aussi en tenant compte de l'homogénéité du statut social des personnages et du rituel festif tout aussi significatif auquel ils se prêtent, l'enjeu de *L'Ange exterminateur* semble essentiellement double. D'une part, cette œuvre tend à illustrer allégoriquement le «*processus aut destructif de la société de consommation*» qui «*atteint le stade ultime de la dégradation*»⁶⁹, doublé d'une parabole «*of bourgeoisie paralysis and destruction from within*»⁷⁰. Ce propos spécifique vise donc à mettre en lumière et à persifler le grégarisme de ce groupe décadent, autant que son enlèvement dans ses valeurs caduques : les moutons du début, cachés sous la table de cuisine, autant que ceux de la fin, pénétrant dans l'église, en sont des exemples saillants. Cette image finale, qui métaphorise la horde d'invités se réfugiant à l'intérieur de la même église dans un dernier clin d'œil irrévérencieux, opère une boucle dans le récit, car elle porte sur le même sort funeste qui attendait les convives au tout début, soit l'enfermement : aux répétitions de la maison succède ainsi une répétition plus globalisante cette fois-ci, basée une fois de plus sur la permutabilité. C'est ici que se dévoile l'autre enjeu de *L'Ange exterminateur*, celui de l'absurde dans son rapport à la forme de l'œuvre, car cette ellipse s'opère évidemment en conjecture avec le cône que nous venons d'évoquer. Bien que le propos de ce film n'illustre pas, à travers plusieurs siècles comme dans *L'Âge d'or*, le non-sens de notre devenir historique (celui d'une répression sans cesse rejouée), il y parvient à partir d'un microcosme, car il use lui aussi de la répétition pour signifier un retour du même portant sur l'aliénation dégénératif d'un groupe ciblé. La mise en scène de cette fatalité circulaire ironise jusqu'à la parodie l'absurde qui la sous-tend, car le seul moyen que les personnages vont trouver pour tenter

⁶⁹ Buache, Freddy, *Luis Buñuel, op. cit.*, p. 128.

⁷⁰ Mellen, Joan, *The world of Luis Bunuel. Essays in Criticism*, New York, Oxford University Press, 1978, p. 11.

de se sortir de leur captivité (captivité symbolisée à même la structure générale répétitive) sera la reprise, donc la répétition qui, à la base, les condamne. La virtualité du cône sert donc le propos pessimiste et parodique d'un imaginaire de la fin (fin de la société, de la vie, du sens, etc.), et s'accorde avec le vertige existentiel signifié à même la mascarade défaillante des convives. Cette virtualité nous amène aussi, une fois de plus, à nous demander si cette «*métamorphose du cercle*» est la seule à pouvoir symboliser cette négativité que Buñuel semble placer au fondement de la condition humaine. Est-ce qu'un carré, par exemple, pourrait aussi bien y parvenir? *Le Fantôme de la liberté* peut nous fournir une réponse à cette interrogation.

Bien que la thématique sexuelle occupe une grande place dans le propos du *Fantôme de la liberté*, ce film confirme nos hypothèses avancées jusqu'à maintenant quant à l'axe sémantique de la répétition, de sa teneur historique et de sa perspective fondamentale sur l'absurde. S'inspirant d'un adage de Marx tiré du *Manifeste du parti communiste* («*Un spectre parcourt l'Europe – le spectre du communisme*»⁷¹), ce film procède d'une association, fortuite en apparence, de plusieurs épisodes s'imbriquant les uns dans les autres. Comme dans *L'Âge d'or*, la tergiversation sert de patron à l'itinéraire narratif du film, orientant d'emblée l'œil du spectateur selon une déroute calculée. L'œuvre se divise en huit parties qui méritent un minimum de description afin d'en saisir l'enjeu et la portée. La première renvoie à la ville de Tolède en 1808 : à la suite de la fusillade de quelques patriotes espagnols par l'armée napoléonienne, le général en charge du peloton d'exécution se dirige vers deux statues représentant un chevalier et une vierge agenouillée. Lorsqu'il tente d'embrasser cette dernière, le chevalier lui assène

⁷¹ Engels, Friedrich, Marx, Karl, *Manifeste du Parti communiste*, Paris, Gallimard, 1987, p. 14.

un coup dans le but de le repousser : il s'agit donc d'une double référence, autant à la peinture de Goya qu'à la nouvelle *El beso* (Le baiser) de Gustavo Adolfo Bécquer. Dans le deuxième segment, l'intrigue se déroule à l'époque contemporaine, dans un parc quelconque, où deux jeunes filles se font offrir des photographies par un quidam, dont l'enthousiasme suspect nous porte à croire qu'il s'agit d'un pervers en liberté. Dans la séquence subséquente, les parents des deux jeunes filles seront choqués par le contenu des photographies, bien qu'elles ne présentent que des monuments culturels (Arche de Triomphe, Tour Eiffel, etc.). En raison de ce stress, le père, Foucauld, après avoir passé une nuit peuplée d'animaux oniriques, ira consulter son médecin le lendemain afin d'être rassuré de ses visions nocturnes. L'histoire bifurque ensuite vers une auberge espagnole où sont réfugiés un neveu, répondant au prénom de François, accompagné de sa tante, dans l'espoir de consommer leur amour interdit. Ce dernier, lassé de l'hésitation de sa compagne, va se rendre dans une chambre bondée d'autres clients (dont quatre frères carmélites), où tous assisteront malgré eux à une prestation sado-masochiste des plus éclatantes. À ce tableau succède celui du cours donné par un professeur de l'école de Police d'Argenton au sujet du bouleversement général des coutumes et des mœurs : par didactisme, il se réfère à un souper où l'acte de manger est remplacé par la défécation. La cinquième partie met en scène le personnage de Legendre en visite chez son médecin qui lui apprend qu'il souffre d'un cancer. De retour chez lui, il se lancera, avec l'aide des autorités policières, dans l'absurde recherche de sa fille disparue, bien qu'elle sera sous leurs yeux tout au long de l'investigation. Entrecoupé par l'épisode du tireur poète libéré tout de suite après son procès où il avait été condamné à mort, le film se termine avec les déboires du faux préfet de police intercepté dans la sépulture de sa défunte sœur :

ramenés auprès du véritable préfet, les deux hommes vont s'unir pour contrer et réprimer ce qui semble être la «révolution» de mai 1968.

Avec *Le Fantôme de la liberté*, Buñuel s'emploie à démontrer une fois de plus l'incompatibilité immuable de l'instance pulsionnelle et du principe de réalité régissant la sphère sociale. C'est en s'intéressant à cette dialectique conflictuelle que l'on peut retrouver le sens de l'absurde qui teinte les divers tableaux du film et, du coup, de relever la continuité tacite qui les unit. Cette continuité, à son tour, peut nous aider à déceler le propos historique et sociologique qui s'y déploie, ou plutôt, qui l'organise circulairement. Comme dans *L'Ange exterminateur*, le récit se divise en deux mouvements, deux surfaces dont l'articulation centrale lui confère sa structure générale : le premier débute évidemment avec l'amorce de l'intrigue et se termine avec la scène de l'auberge espagnole. Le relais qui s'opère entre les différents protagonistes dans celui-ci trace les traits d'un seul et même personnage principal : la sexualité dans son essence subversive que la Loi symbolique tente de contenir sans y parvenir. La scène initiale inaugure ce conflit lorsque le capitaine de l'armée napoléonienne tente d'emblée de transgresser la hiérarchie du couple statuaire : le chevalier couronné et la vierge agenouillée à ses côtés sont trop caricaturales pour ne pas y voir une métaphore parentale. La structure œdipienne ainsi établie, et ce, dans une église occupée par une armée, permet une fois de plus à Buñuel de mettre en lumière le mécanisme qui régularise la société depuis son origine à partir d'une double instance : *«L'Église et l'armée sont des foules conventionnelles, c'est-à-dire des foules dont la cohésion est maintenue par une*

contrainte extérieure qui s'oppose en même temps aux modifications de leur structure.»⁷²

L'ambigu rôdeur du parc, bien qu'il ne renvoie pas directement aux dites institutions sinon qu'à un solitaire fonctionnaire, s'inscrit dans la même logique (nonobstant que sa perversion n'est figurée qu'allusivement), car c'est le code de l'enfance, via le tabou de la pédophilie, qui est menacé par le fantasme qu'on lui suppose. Dans un cas comme dans l'autre, ces premières tentatives d'Éros, par delà le bien et le mal, n'ont d'issue que l'amère constat que la liberté «*n'est qu'un désir et que même dans ses désirs l'homme est esclave de ses propres limites, des barrières qui émergent de son inconscient*»⁷³.

Relativisée d'emblée par le cadre interprétatif d'Éros, l'hétérogénéité de la narration, ainsi que l'anarchie qu'on prête à ses discours, nous démontrent une fois de plus que l'esthétique de l'absurde se démarque de l'abstraction pure dans la mesure où c'est en dessous du langage immédiat des images qu'il faut chercher sa signification (souterraine). D'ailleurs, la montée de cette sexualité constitutive (et significative) ne s'arrête pas là, pas plus que la bizarrerie déconcertante de certaines scènes, de certains personnages ou de certaines répliques. De fait, la séquence de l'auberge espagnole clôt d'une manière éclatante le premier segment du *Fantôme de la liberté* en instituant un bouleversement diégétique provoqué par son mouvement érotique initial. Faisant directement référence à *L'hôtel du libre échange* de Feydeau, comme l'a souligné Marie-Claude Taranger, le principe de l'érotisme va triompher doublement dans ce lieu qui constitue de toute évidence un habitacle privilégié «*pour une étude phénoménologique*

⁷² Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1979, p. 113.

⁷³ Cesarman, Fernando, *L'œil de Luis Buñuel*, op. cit., p. 233.

des valeurs d'intimité de l'espace intérieur»⁷⁴. C'est d'ailleurs à partir de la sphère de l'intériorité que les événements vont s'articuler et que l'on va pouvoir déchiffrer l'incongruité qui semble les définir complètement : d'abord avec la mystérieuse prestation sado-masochiste de Jean Bermans et mademoiselle Rosebloom, laquelle prend tout son sens lorsqu'on la conçoit comme un aboutissement diégétique où la perversion passe d'un contenu latent à une instance complètement assumée; ensuite, et surtout, avec le couple formé de la tante et de François, son neveu, qui semble tout aussi injustifié. Or, en décidant finalement de passer à l'acte, ceux-ci vont perpétuer, avec succès, le geste répété de transgresser le principe symbolique régissant la cellule familiale autant que celle de la société (l'œdipe symbolique⁷⁵), tel qu'érigé dès l'amorce de l'intrigue. Mais au lieu de nous montrer les ébats amoureux des deux clandestins incestueux, Buñuel nous prive de notre regard intéressé, pour se tourner vers quelques animaux empaillés disposés au dessus de la cheminée, dont un renard aux yeux illuminés par le feu.

C'est lorsqu'on cherche une connexion à l'extérieur de la chambre des amoureux fous qu'on comprend pourquoi qu'au tout début de cette séquence, deux militaires, étrangement, interceptaient une automobiliste se rendant à l'auberge et lui demandaient, inquiets, si elle n'avait pas vu un renard dans les environs, car c'est finalement sous le regard scrutateur de cet animal que la sexualité transgressive, relayée depuis l'amorce de l'intrigue, se réalise et s'affirme au bout d'une répétition de ruses ratées (celle du capitaine de l'armée napoléonienne, du quidam dans le parc, de Jean Bermance et

⁷⁴ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 23.

⁷⁵ Il est d'ailleurs significatif que, lorsque le personnage de Jean Bermance demande à François s'il réside seul dans sa chambre, ce dernier réponde, dans un lapsus évocateur, qu'il est avec sa mère.

mademoiselle Rosebloom, etc.). Ce qui, à première vue, se présentait comme un incongru ou une dysharmonie (via l'image des deux militaires barrant la route à l'automobiliste avec un tank afin d'intercepter un renard), s'avère être un raccord essentiel repositionnant l'interprétation globale de la première partie du récit, et, du coup, invalidant une lecture strictement linéaire de l'œuvre. L'absurde, qui obéit à sa propre géographie sémantique, prolonge ce tracé particulier, car ce regard du renard posé sur l'érotisme du couple secret se fait à partir de la mort qui le définit, comme pour mieux figurer la nature antagoniste du désir et instituer le deuxième mouvement à l'œuvre, lequel s'emploiera à la même figuration en contrebalançant l'élan de la vitalité par celui de la destruction.

Alors que le principe d'Éros finit par s'affirmer malgré certaines forces antagonistes dans le premier mouvement de l'œuvre, Thanatos va assurer la continuité des événements, faisant de l'inversion et de la répétition le fondement du récit. La suite des péripéties nous confronte en effet à une quantité d'images intrinsèquement liées au désordre, donc à la dégénérescence des codes hiérarchiques et hégémoniques. Qu'il s'agisse des représentants de l'ordre ou des institutions législatives, l'autorité sera à tout coup bafouée dans sa fonction de pouvoir. Le circuit caché unissant les divers tableaux qui composent cette deuxième partie, tableaux disjoints et absurdes en apparence, sera donc la mort. Lorsqu'on les considère dans leur interactivité, tout semble démontrer que chacun d'eux relève en effet de ce seul discours du déclin. Foucauld par exemple, le père de famille, apprend qu'il est atteint d'un cancer, suite à quoi, lui et l'enquêteur se lancent à la recherche d'Aliette, sa fille, qui les accompagne tout au long du processus : est-ce

leur regard qui fait défaut ou le langage qui n'arrive plus à se reconnaître dans la réciprocité de son signifiant et de son signifié? Pour sa part, le professeur de l'école de police, dont la leçon porte ironiquement sur le bouleversement des coutumes et des mœurs, est incapable de maintenir l'ordre dans sa classe parce que ses élèves se comportent comme de véritables gamins : à l'image de sa situation déclinante, son enseignement renferme sa propre disqualification, car l'arbitraire des conventions de la société qu'il tente de mettre en lumière leur révèle le relativisme de la Loi dont il est l'agent. Le tribunal qui condamne le tireur-poète suite à son «*acte surréaliste par excellence*»⁷⁶ (c'est-à-dire tirer au hasard dans la foule), échoue aussi dans ses visées premières, car après la tombée du verdict, le condamné à mort est relâché et adulé par la foule attroupée à l'extérieur.

L'épisode final perpétue et renverse l'état des choses que nous venons d'évoquer. D'une part, lorsque le préfet de police se fait arrêter dans le caveau de sa sœur, lieu significatif obéissant à l'isotopie de Thanatos, celui-ci nous apparaît sous sa véritable nature : l'imposture, l'aliénation, lesquels sont une conséquence de la tombée, mais aussi de l'inversion, de son masque social. D'autre part, lorsque, ensuite, il est intercepté et «réhabilité» par le véritable préfet, l'ordre est rétabli, comme en témoigne l'assaut sanglant sur les étudiants révoltés au zoo de Vincennes. C'est donc dire qu'il y a un retour à une situation d'équilibre liminaire, dans la mesure où la thématique militaire teinte les deux scènes connexes (celle du début et de la fin). Parallèlement, la cohésion de ce mouvement globalisant révèle la forme elliptique qui se dessine à travers lui, d'autant plus que la répétition du motif sexuel, et de son image inversée (la mort), appelle aussi à

⁷⁶ Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 47.

une représentativité circulaire. Il reste à voir si cette dernière sert seulement les fluctuations du désir ou si, simultanément, sa géographie obéit spécifiquement au tracé du cercle dans son rapport à l'histoire et à l'absurde?

Pour bien cerner les implications du cercle dans *Le Fantôme de la liberté*, l'essentiel réside dans le fait qu'au principe de l'inversion s'enjoint celui de la réflexivité dont l'action implique la répétition. Comme l'a démontré Marcel Drouzy, «*toute la pellicule est constituée d'une série de scènes symétriques comportant et des éléments analogues et des éléments antagonistes*»⁷⁷. Alors que le jeu de la narration imite celui d'un miroir aux alouettes tournant sur lui-même, son image est bel et bien celle d'un cercle où chaque scène occupe une place sur sa circonférence et où chaque image, répartie selon la même logique, trouve son équivalent sur un point opposé. La séquence initiale, dans laquelle le capitaine de l'armée napoléonienne viole le cercueil de donna Elvira, se répète dans la séquence finale, lorsque le faux préfet de police s'aventure dans le caveau pour visiter la tombe de sa sœur. La deuxième séquence, qui met en scène l'homme du parc, élément dangereux pour la société, est plus ou moins reprise à la septième séquence, lorsqu'un autre personnage solitaire, le tireur poète, s'attaque à ladite société. La troisième séquence, celle de la visite de Foucauld chez son médecin est répétée dans la sixième, lorsque Legendre se rend chez son médecin qui lui diagnostique un «pléonasme» (un cancer). L'«*épisode de l'auberge où est présentée une série de frustrations et perversions sexuelles*»⁷⁸, constitutif de la quatrième séquence, répond à l'«*épisode à la gendarmerie*» où «*les gendarmes en sont restés au stade d'une sexualité*

⁷⁷ Drouzy, Maurice, *Luis Buñuel : architecte du rêve*, Paris, 1991, p. 244.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 244.

infantile»⁷⁹, constitutif de la cinquième séquence, lesquelles sont séparées symétriquement par l'acte tabou du neveu et de sa tante.⁸⁰

La boucle se boucle lorsque le fameux *Vivan las caenas* («Vive les chaînes»), crié au tout début de l'intrigue par les espagnols assiégés (époque napoléonienne), est repris par les étudiants français à la toute fin (époque contemporaine), renforçant ainsi notre postulat d'une permutabilité des scènes initiales et finales. Lorsqu'on entend ce slogan lors du dénouement, la caméra tourne sur elle-même rapidement au lieu de filmer fixement l'action : métaphore ultime de tout le film, ce mouvement de caméra vient signifier sa structure générale, laquelle s'accorde avec la vision nietzschéenne d'un éternel retour qui porte sur le non-sens (en l'occurrence, le triomphe répété de la servitude sur la liberté au cours des siècles). Cette structure générale s'accorde aussi avec la pensée de Rensi (qui stipule une absolue réalité de la contradiction à la base de la condition absurde de l'humanité), dans la mesure où le cercle représenté figure à la fois la fusion des contraires (du fait que chaque scène trouve son répondant narratif et négatif à un point opposé selon l'antagonisme Éros/Thanatos), mais aussi parce qu'elle vient symboliser la fatalité pessimiste proposée à même le discours de l'œuvre (du fait que, formellement, il n'y ait pas d'en dehors possible à sa composition). Cette réflexivité géométrique, où les contraires cessent d'être ressenties comme des oppositions, ainsi que la ligne perpétuelle de sa circonférence, semblent nous indiquer qu'un carré ou un

⁷⁹ *Ibid.*, p. 244.

⁸⁰ D'autres répétitions parsèment le récit de façon asymétrique : l'autruche émanant du rêve de Foucauld se retrouve aussi à la dernière image du film, la référence à la peinture *Le 3 mai 1808 à Madrid* au tout début se répète dans le tableau qui se trouve dans le bureau du docteur de Legendre, la route d'Argenton surveillée par les militaires rappelle le barrage de police que l'on retrouve subséquemment près de l'école de police, etc.

triangle, par exemple, n'auraient pas pu servir aussi bien les aspirations de l'absurde (bien que le cercle ne soit pas son symbole exclusif).

Précisions au sujet de Nietzsche et Witkiewicz

Malgré l'indéniable contiguïté des œuvres de Buñuel et de Witkiewicz, une interprétation strictement positive des similarités qu'elles présentent serait quelque peu abusive, car les postulats qui sous-tendent leur pensée respective divergent à certains égards. Le sens tacite donné par chacun d'eux à la répétition fait partie de cette disparité. Comme le souligne le critique Gérard Conio, «*il faut rappeler que le cours de l'histoire est, selon Witkacy, irréversible et non cyclique*»⁸¹. Cette conception découle de son historiosophie, laquelle voit dans le processus de la socialisation, depuis «*la communauté la plus primitive*»⁸² jusqu'à nos «*démocraties sucrées*»⁸³, un déclin progressif conduisant nécessairement à «*une dépréciation de l'individu au profit de cette communauté*»⁸⁴. Witkacy identifie la Grèce antique comme le point de départ de ce mouvement décadent, parce que, comme nous le savons, c'est elle qui instaure le premier modèle démocratique, mais aussi «*parce qu'elle a séparé la foi religieuse de la métaphysique et que, de ce fait, elle a ouvert la voie au nivellement des masses*»⁸⁵. Toujours selon le dramaturge, la révolution française constitue l'autre étape importante de notre devenir collectif irrévocable, car c'est elle qui pose les conditions de base de nos vies mécanisées par le biais du capitalisme bourgeois. Engagée désormais dans l'ornière d'un système

⁸¹ Van Crugten, Alain (sous la direction de), *Cahier Witkiewicz. Actes du colloque international «Witkiewicz» de Bruxelles (No 4)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 54.

⁸² Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *Les formes nouvelles en peinture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979, p. 129.

⁸³ Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *La Mère*, Paris, Gallimard, 1988, p. 27.

⁸⁴ Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *Les formes nouvelles en peinture, op. cit.*, p. 129.

⁸⁵ Peterson, Michel, *La poésie de l'inassouvissement : l'esthétique et le politique chez Stanislaw Ignacy Witkiewicz*, Montréal, Université de Montréal, 1992, p. 81.

conditionné par le progrès et orienté de plus en plus par la poursuite factice du bonheur, l'humanité se retrouve dès lors dans un cul-de-sac, car elle «*ne peut reculer en toute conscience, une fois atteint un certain degré de civilisation, elle ne peut même pas s'arrêter, car s'arrêter équivaut ici à reculer*»⁸⁶. Hormis cette propension manifeste au pessimisme que l'on retrouve aussi chez Buñuel, force nous est d'avouer que cette conception linéaire de l'histoire contraste avec celle, cyclique, que l'on retrouve dans *L'Âge d'or*, *L'Ange exterminateur* et *Le Fantôme de la liberté* et que nous avons rapprochée de celle de Nietzsche et Rensi.

La philosophie de Nietzsche constitue d'ailleurs un autre point de divergence entre le cinéaste et le dramaturge, car contrairement à Buñuel, Witkacy exérait ouvertement, dans ses pièces comme dans sa correspondance, le penseur de l'éternel retour. Un regard posé sur la question nous démontre toutefois que cette aversion n'était que la surface fallacieuse d'une indéniable parenté d'idées entre les deux hommes. Bien qu'il soit malaisé d'en démontrer toutes les nuances, l'ascendant de Friedrich Nietzsche sur la pensée de Witkiewicz n'est aucunement négligeable : Alain Populaire a même affirmé que «*Nietzsche, (...), en grande partie, peut être considéré comme le père spirituel de Witkiewicz*»⁸⁷. Dans les faits, il semble que, consciemment ou non, Witkacy ait intégré, à des niveaux divers, certains éléments de son système de pensée : sa haine de la démocratie, directement liée à ses perspectives subjectivistes, et sa prémisse historique d'une origine de la décadence dans l'Antiquité grecque, sont deux postures typiquement nietzschéennes. Sans parler du rôle de l'art dans la perspective du principe de l'Identité

⁸⁶ Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *Les formes nouvelles en peinture*, op. cit., p. 130.

⁸⁷ Van Crugten, Alain (sous la direction de), *Cahier Witkiewicz. Actes du colloque international «Witkiewicz» de Bruxelles (No 4)*, op. cit., p. 175.

particulière effective, idée witkiewiczienne qui recoupe certains enjeux de «l'art tragique de vivre» formulé dans *La naissance de la tragédie*.

L'héritage idéal du penseur allemand chez son homologue polonais ne s'arrête pas là, car il faut ajouter l'influence que celui-ci a exercée sur les pères du catastrophisme, lesquels, à leur tour, ont fortement influencé Witkiewicz : Spengler par exemple, qui est cité dans *La Mère*, avait une conception à la fois décadente et cyclique de l'histoire. Toutes ces convergences nous portent à réaffirmer avec plus de conviction que les diatribes du théoricien de la Forme Pure relevaient plutôt d'une attitude parodique (omniprésente chez lui) que d'un réel mépris envers Nietzsche. On peut aussi lui présumer un désir de se singulariser face à la génération de la Jeune Pologne, qui, avant lui, avait voué un véritable culte à ce dernier entre les années 1890 et 1918 : rappelons que l'auteur du *Zarathoustra*, «qui était présent à chaque page de Przybyszewski»⁸⁸, avait été on ne peut plus populaire auprès de celle-ci, le bergsonisme ayant pris la relève dans les milieux intellectuels durant les années 1910. D'une certaine manière, l'historiosophie de Witkiewicz pense le nihilisme à l'extérieur de l'éternel retour, car la répétition, chez lui, procède d'un autre modèle, celui du sujet.

Géométrisation de la Forme Pure

Bien que Witkiewicz flirte en filigrane avec certaines idées nietzschéennes, c'est avec Kierkegaard qu'une filiation plus substantielle se tisse. Ce parallélisme relève d'abord du thème de l'angoisse que l'on retrouve chez les deux hommes. Mais alors que

⁸⁸ Van Crugten, Alain, *S.I. Witkiewicz – Aux sources d'un théâtre nouveau*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971, p. 56.

chez le philosophe danois, l'angoisse permet de transcender le stade du désespoir pour ainsi parvenir à la béatitude religieuse, dans le théâtre de Witkacy, cette notion, contenue dans celle du mystère de l'existence, ne renvoie plus à un substrat : elle se confond au désespoir, lesquels sont inévitablement relativisés par le rire, aboutissant plus souvent qu'autrement à une vision pessimiste (quoique parodique) et absurde du monde.

Nonobstant ce ton railleur et défaitiste, comme l'a souligné Michel Peterson, le rire ne s'avère pas toujours suffisant pour que le «moi» supporte le poids de son propre mouvement : le suicide, cette fatalité qui hanta Witkiewicz toute sa vie jusqu'à sa dernière conséquence, constitue la solution à la souffrance d'exister pour plusieurs de ses «héros». Le personnage witkiewiczien relève donc essentiellement d'une problématique théâtrale de la modernité, car l'angoisse qui l'assaille et le définit modèle et figure la dislocation et l'aliénation qui caractérisent un certain sujet moderne, inauguré par le *Woyzeck* de Büchner, et dont la mort symbolise l'extrême et l'ultime violence inhérente.

L'autre rapprochement à faire entre Kierkegaard et Witkiewicz relativement à notre investigation sur l'absurde concerne évidemment la répétition. Comme nous l'avons souligné précédemment, le père de l'existentialisme considère le répétitif comme la quintessence du réel. Les postulats que Witkiewicz développe à ce sujet dans *Les Formes nouvelles en peinture* s'apparentent à ceux de Kierkegaard dans la mesure où il le considère comme une donnée empirique de base plutôt que comme un principe historique structurant :

En relation avec la variété des formes du monde extérieur, nous avons, en raison de la nécessité virtuelle ou réelle d'un espace abstrait, l'intuition des formes géométriques, tout comme nous avons l'intuition de la symétrie et de la répétition

*des formes dans l'espace en raison de la symétrie de notre propre structure et de la répétition des mouvements. Nous avons d'autre part un chaos inextricable de formes changeantes, c'est-à-dire de qualités réelles qui se succèdent ou coexistent, dans lesquelles, en vertu du lien fonctionnel unissant tous les éléments et du principe de l'Identité Particulière Effective, se répètent des liens plus ou moins constants figurés par des notions empiriques, les objets.*⁸⁹

La répétition occupe donc une place de choix dans le système conceptuel de Witkiewicz, car au même titre que la symétrie, elle ordonne la nature formelle du monde extérieur. Mais doit-on pour autant la considérer comme le «*lien fonctionnel*» prééminent, c'est-à-dire la force cohésive primordiale qui permet au Multiple de parvenir à l'Unité, qu'elle soit empirique, ontologique ou esthétique? Si l'on accepte, à l'insu de Witkacy, que la symétrie n'est que la répétition de deux figures inversées et complémentaires, on peut répondre à cette question par l'affirmative à la lumière de l'extrait suivant :

*Nous pouvons aussi imaginer une continuité différente : si l'on abandonne la symétrie pour ne considérer qu'un seul élément des formes qui se répètent, nous obtiendrons une série d'ensembles construits selon un principe autre que la symétrie et également plus ou moins complexes. Ce principe ne se fondera pas sur le seul rapport des formes entre elles, mais aussi sur leur rapport à une forme unique, n'importe laquelle, délimitant l'ensemble de la composition, quel que soit l'aspect que puisse revêtir cette forme.*⁹⁰

Bien que cette réflexion s'inscrive avant tout dans le cadre d'une théorie picturale, l'affinité avec Kierkegaard n'en demeure aucunement appauvrie, car «*la Forme Pure se pense (...) en fonction de la réalisation de l'Ontologie Générale et du dévoilement de la Vérité Absolue*»⁹¹. La circularité narrative que l'on retrouve dans certaines pièces de Witkiewicz va certes s'inscrire dans cette optique, mais aussi dans celle d'une figuration

⁸⁹ Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *Les formes nouvelles en peinture, op. cit.*, p. 41.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 41-42.

⁹¹ Peterson, Michel, *La poétique de l'inassouvissement, op. cit.*, p. 109.

d'un univers stagnant et d'une humanité aliénée aux prises avec son angoisse.

Contrairement à Buñuel, l'enjeu principal du cercle ne sera donc pas tant la mouvance cyclique rendue par sa circonférence, mais plutôt la fixité centripète de sa centralité, qui appelle, chez Witkiewicz, à la fragmentation de la conscience, à la mort du «moi». *La Poule d'Eau* est sans conteste le meilleur exemple à ce sujet.

La Poule d'Eau porte un sous-titre évocateur : tragédie sphérique en trois actes.

Comme dans *L'Ange exterminateur*, l'objet narratif se modèle à partir d'une représentation virtuelle de lui-même, la sphère, laquelle figure une donnée d'ensemble liée aux implications littérales du récit. L'intrigue gravite autour du personnage d'Edgard Walpor, protagoniste déchu qui cherche en vain le dévoilement d'une vérité inhérente à son être et au monde. Son père, Woytzek Walpor, ainsi que la Poule d'Eau, Élisabeth Tripo-Virginanska, veulent en faire un grand artiste, entreprise vouée à l'échec dès le départ comme à l'habitude dans les univers witkiewiczziens. Son destin sera lié à celui de Tadzio, l'orphelin rêveur qu'il prendra sous sa tutelle par la force des choses, et d'Alicia de Nevermore, princesse nouvellement veuve qui deviendra sa femme. L'amorce de l'intrigue nous le présente alors que la Poule d'Eau exige de lui sa propre exécution. Après s'être résolu à la fusiller après quelques hésitations, son père, arrivé candidement sur les lieux du crime avec quelques membres de la bonne société, tentera d'organiser un souper avec d'autres convives afin d'introduire son fils dans le monde des conventions sociales. Après une série de péripéties tantôt bizarres, tantôt banales, le récit nous projette dix ans dans l'avenir où Tadzio a désormais remplacé Edgar, depuis ses habitudes insignifiantes jusqu'à son succès auprès de la Poule d'Eau. Car il faut savoir que

mystérieusement, cette dernière a ressuscité entre-temps, histoire de revenir hanter l'univers clos des Walpor et de se faire fusiller une deuxième fois par Edgar. Cette pièce, qui se termine sous le crépuscule apocalyptique d'une guerre civile totale, met en scène, toujours comme dans *L'Ange exterminateur*, un système implusif, mental cette fois-ci, où le sériel figure le devenir absurde, donc aliénant, de chaque individualité.

La plupart des héros de Witkiewicz sont des Hamlet dégénérés. Mais contrairement à ce qui a cours chez Shakespeare, leur prise de conscience de leur propre contingence ouvre sur des horizons différents, car aucune justice à faire régner ne miroite au loin pour donner un certain sens à leur vie : seulement le vide entrevu dans sa continuation perpétuelle. Pour user d'une image sartrienne, leur nausée découle d'un double procès. Celui de l'existence, vécue essentiellement comme une aporie, plongeant ainsi chaque protagoniste dans une solitude et, de surcroît, un non-sens qui les empêche de parvenir à l'authenticité du monde et à la vérité de l'être. Celui aussi de la société, sclérosée par l'appareillage démocratique (Droits de l'homme inclus), qui condamne chaque individu à sa propre dissolution. «*Je suis et je n'existe pas*»⁹² et «*L'individu est égorgé sur l'autel de la société*»⁹³ sont des formulations qui traduisent bien les deux prémisses en question, tout en dévoilant le regard pessimiste que pose Witkiewicz sur le monde (car on peut facilement entrevoir que ce dernier parle à la première personne à travers celles-ci). Pour paraphraser l'une de ses formules, on peut dire que dans son théâtre, le tragique a une double origine, car il est lié aux implications par la notion d'être dans un contexte sociétaire donné.

⁹² Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *La Poule d'Eau*, Paris, Gallimard, 1969, p. 40.

⁹³ Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *La Mère*, *op. cit.*, p. 25.

Les préoccupations d'Edgar et de Tadzio dans *La Poule d'Eau* rendent bien compte de la double origine du mal-être fondamental qui caractérise les personnages de Witkacy. L'angoisse qui les habite mérite une attention particulière, car, comme nous le verrons, elle se manifeste en réaction directe à l'absurde, mais aussi parce que dans son théâtre, toute perspective relève d'abord de la subjectivité, à un point tel qu'on pourrait parfois soupçonner le dramaturge d'adhérer au solipsisme. L'inassouvissement de chaque personnage est d'abord métaphysique, dans la mesure où aucune réponse et aucune solution ne leur sont fournies pour pallier à leur situation existentielle. Edgar, par exemple, cherche en vain à atteindre la «*substantifique moelle de l'existence*» pour employer une figure rabelaisienne. Sa conversation avec la Poule d'Eau dès l'amorce de l'intrigue témoigne de cette chimère. Leur échange porte sur le thème de la «*grandeur*», notion recoupant plus ou moins le sens de celle de l'Identité Particulière Effective. Pour la Poule d'Eau : «*Toute existence est unique, donc grande. Tu es grand, Edgar, et moi aussi, je suis grande.*»⁹⁴ Lui affirme plutôt qu'«*il n'est de vraie grandeur que dans l'œuvre d'art qui, elle, est unique en son genre*»⁹⁵. Vivant dans un univers où l'art est complètement évincé (lui-même n'est «*même pas un artiste*»⁹⁶ malgré l'insistance de ses pairs), la vie d'Edgar, comme celle des autres, perd son sens, car elle prend ainsi une valeur de néant. L'absurde s'appuie donc, dans *La Poule d'Eau*, sur une problématique du sujet dans son rapport à la création authentique (celle de son être comme celle de l'art).

⁹⁴ Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *La Poule d'Eau*, op. cit., p. 17.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 16.

D'autre part, l'inassouvissement d'Edgar (qui résulte de sa condition absurde), découle d'un paradigme sociétaire, car la néantisation que nous venons d'évoquer s'opère aussi sur le plan du processus de socialisation dans lequel son père l'entraîne, celui du souper prévu avec la Princesse Alicia de Nevermore, Popo Korbowa-Korbowsky et les trois businessmen, Typowitch, Fantomater et Ewader : *«J'attends des invités. Je tiens à te fournir des ennemis qui ressemblent à des amis – et vice versa, des gens bienveillants qui aient l'air d'ennemis féroces. Tu ne sais pas vivre simplement.»*⁹⁷ La logique du père est si subtile et inconséquente qu'elle procède de sa propre mise en abîme, car son contenu explicatif recèle et figure l'enjeu de sa visée pratique : le travestissement, la mascarade. Les directives de bienséance qu'il lui dicte vont évidemment dans le même sens : *«Les invités vont arriver, tu entends? Ne va pas me compromettre avec ta mine de poisson mort! Ho! Les voilà. Relève-toi le nez. Et pas le soupçon d'une seule larme, hein!»*⁹⁸ Cette dépossession de soi au profit d'un masque obligé atteint son paroxysme lorsque Edgar, nouvellement marié, devient la doublure d'un mari et le substitut d'un père auprès d'Alicia, *«La femme d'un ami»*, et de Tadzio, le *« fils de ma maîtresse »*⁹⁹. Son identité est d'autant plus précaire du fait qu'il remplace un mari décédé qui portait jadis le même nom que lui, Edgar, et qu'il hérite d'un fils qui le remplacera inévitablement. Témoin passif de sa propre dépossession, Edgar Walpor ne peut que constater qu'*«il en va toujours ainsi»*, que *«[l]es gens et les circonstances font tout à [sa] place»*, qu'il n'est *«qu'un pantin, une marionnette»*¹⁰⁰, pour plus tard confier sèchement à la Poule d'Eau : *«Je gère les biens de ma femme. En fait, je les ai confiés à la Theosophical Jam*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 35.

*Company. Ce sont les trois messieurs que tu as vus qui organisent tout. Moi, je ne suis qu'un pantin.»*¹⁰¹ L'absurde est donc aussi lié à l'orchestration systématique de la vie, de sa dévalorisation, de sa mécanisation, dont la perspective ultime porte sur la sérialité et la répétition, comme en témoigne la thématique du double qui s'instaure avec Tazio.

Ce vain désir d'exister véritablement, d'incarner l'Un dans le Multiple, détermine aussi le jeune Tazio, comme pour mieux affirmer la répétition qu'il incarne. Condamné au silence du monde comme seule réponse à son éternel questionnement sur le grand mystère des choses («*Pourquoi est-ce lui mon papa, et pas un autre?*»¹⁰²), il en arrive finalement à une conclusion tout aussi nihiliste et absurde que celle d'Edgar, laquelle aurait bien pu figurer parmi les *Syllogismes de l'amertume* de Cioran : «*Les gens sont comme les moustiques... et, par les voies du mystère, l'Infini les aspire aux quatre coins de l'horizon...*»¹⁰³ Sa volonté d'échapper aux rêves desquels il croit sans cesse se réveiller (bien qu'en fait, ceux-ci finissent toujours par le rattraper) relève de la même instance : l'inassouvissement métaphysique, l'absurdité de son existence, car, comme nous l'avons évoqué avec Kundera, le monde de la modernité, qui repose en partie sur la perte du référent divin, est un monde qui devient dès lors étranger à l'individu et qui ne peut que le laisser sur sa faim. Cette préoccupation existentielle agit d'ailleurs comme un véritable leitmotiv tout au long de l'intrigue, comme pour mieux nous rappeler l'enjeu premier de l'œuvre et de l'esthétique qui la sous-tend : «*Tout se passe comme dans un rêve*»¹⁰⁴, serine-t-il incessamment, afin de mieux exéquer sa condition autant que pour

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰² *Ibid.*, p. 40.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 40.

dénoncer la fausseté du procédé représentatif auquel il participe indirectement (la répétition de son interrogation disqualifie d'autant plus les conventions du réalisme, car elle finit par donner l'impression au spectateur ou au lecteur qu'il assiste au déploiement d'une pensée déréelle, celle de Tadzio, laquelle engloberait et déterminerait la narration dans sa totalité).¹⁰⁵

À la question «est-ce que c'est Tadzio qui rêve le récit?», qui place la représentation sous le signe de l'ambiguïté, succède une série d'autres interrogations qui participent à ruiner la logique référentielle de la *mimésis* autant que la stabilité identitaire de ce personnage dans le contexte spécifique de la société, car il est aussi à se demander, comme nous l'avons évoqué précédemment, si Tadzio est le duplicata d'Edgar, sa reproduction inévitable afin d'assurer la perpétuation de la communauté sociale. Car il faut savoir qu'au troisième acte, qui se déroule dix ans plus tard, Tadzio, désormais âgé de vingt ans, répète le passé d'Edgar : ce dernier veut en faire un grand scientifique (comme son père voulait faire de lui un grand artiste autrefois), la Poule d'Eau veut lui révéler sa «grandeur» et devenir sa compagne (comme avec Edgar auparavant), etc. Sans parler de sa récupération par la culture, pôle complémentaire de son inassouvissement existentiel : il s'occupe désormais à l'étude des «*mathématiques, toujours les mathématiques*»¹⁰⁶, participant ainsi à la production sociale du savoir. Cette mécanique du dédoublement, qui relève essentiellement de l'angoisse et de l'inassouvissement, nous permet d'aller vers l'autre enjeu du récit : la répétition. De fait,

¹⁰⁵ Cette hypothèse est d'autant plus crédible lorsqu'on la met en relation avec les revendications de Witkiewicz quant à l'ambiguïté sémantique qu'il voulait instaurer via la Forme Pure : «*Est-ce une maison de fous ou le cerveau d'un fou sur la scène?*»

¹⁰⁶ Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *La Poule d'Eau*, op. cit., p. 63.

le jeu du double problématise la notion du Principe de l'Identité Particulière Effective dans une perspective sérielle, car la filiation des générations ne débouche sur aucune nouveauté, mais s'emploie plutôt à reproduire le même. Il y a ici une parenté indéniable entre l'absurde dans *La Poule d'Eau* et celui que l'on retrouve dans l'œuvre de Buñuel, du fait que chez les deux, la répétition implique le mouvement d'une redondance aliénante; néanmoins, chez Witkiewicz, la perspective de l'absurde s'emploie plutôt à discourir philosophiquement (et spécifiquement) sur la crise du sujet, c'est-à-dire sur son identité annihilée dans le cadre de l'uniformisation exercée par la culture, et non pas sur la «crise de l'histoire».

Bien que la duplication du moi appelle à un discours critique à la fois philosophique, sociologique et même anthropologique, elle ne doit toutefois pas être pensée exclusivement de la sorte, mais plutôt dans la perspective d'une tension dynamique répétitive subsumée dans un réseau de signes plus vaste servant l'idéal de la Forme Pure (c'est-à-dire l'autonomie scénique par rapport à son «contenu vital»),¹⁰⁷ autant que dans l'optique d'une esthétique de l'absurde proprement dite. Car, un peu à la manière des divers jeux de répétition dans *Le Fantôme de la liberté*, l'évincement d'Edgar par son presque double Tazio procède d'un binaire qui structure d'autres aspects de la représentation, depuis la scénographie jusqu'à l'enchaînement des différents événements, nous ramenant ainsi, d'une certaine manière, à la figure du cercle. Un exemple est celui de la mention répétée que Russell et Whitehead, les auteurs du célèbre ouvrage *Principia Mathematica*, sont «deux personnages qui ont leur tête sur les

¹⁰⁷ Expression propre à Witkiewicz pour désigner les éléments réalistes d'une pièce de théâtre ou d'une peinture.

timbres à zéro cinquante»¹⁰⁸, Le chiffre deux contamine aussi le discours référentiel de certains protagonistes, comme lorsque Alicia stipule que son feu mari «*est décédé deux jours après l'accident (...)*»¹⁰⁹ ou bien, lorsqu'elle s'adresse à la Poule d'Eau et qu'elle lui dit : «*Il paraîtrait que vous auriez été la seule femme que mon premier mari eût aimée vraiment, à deux mille de distance.*»¹¹⁰ À d'autres moments, c'est la pensée de Tazio qui est prise en charge par ce mouvement global, comme le démontre cette remarque qu'il formule à deux reprises au sujet d'Alicia : «*Tes yeux sont doubles, comme des boîtes à double fond.*»¹¹¹ Et lorsque la Poule d'Eau lui demande répétitivement : «*Combien de fois as-tu déjà tout compris? Combien de fois?*»; celui-ci lui répond ironiquement : «*Deux fois, j'ai compris.*»¹¹² Cet emploi particulier du langage caractérisé par le couplage de vocables identiques ne se limite pas à ce seul exemple. «*Oh! C'est merveilleux, merveilleux!*»¹¹³, nous dit la Poule d'Eau plus loin. «*Pourquoi? Pourquoi?*»¹¹⁴, «*Mais ferme-la! Ferme-la!*»¹¹⁵, affirme Edgar à différents endroits. «*Doucement, doucement*»¹¹⁶, «*Plus tard, plus tard*»¹¹⁷, «*Jan! Jan!*»¹¹⁸, s'exclame aussi le père. Cependant, la répétition la plus significative, qui affirme la représentativité du cercle, demeure celle du meurtre de la Poule d'Eau, que l'on retrouve au début et à la fin de l'intrigue, car elle fixe le cadre cyclique des doubles répétés qui parsèment le récit selon l'axe du non-sens.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 40.

¹¹² *Ibid.*, p. 70.

¹¹³ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 72.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 78.

Bien que le répétitif borne l'espace narratif de *La Poule d'Eau* comme dans les films de Buñuel analysés préalablement, cette pratique relève, chez Witkiewicz, d'implications quelque peu différentes (une fois de plus). La réactualisation des «*deux coups de feu successifs*»¹¹⁹ tirés par Edgar sur sa maîtresse à la toute fin, avec un fusil à «*deux canons*»¹²⁰ soit dit en passant, dévoile au spectateur la modalité circulaire de l'objet scénique pour mieux déjouer la linéarité du théâtre mimétique et ainsi obéir au principe de l'antichambre définissant le concept même de l'absurde. Cette itération terminale, jointe à tous les doubles gigognes évoqués précédemment, valide l'énoncé initial que le système formel de *La Poule d'Eau* est celui de la sphère, laquelle pourrait très bien être qualifiée d'armillaire, dans la mesure où chaque signe binaire possède sa propre autonomie sémantique malgré la cohésion d'ensemble à laquelle ils participent. Cette figuration virtuelle, dont le principe est la continuité d'éléments répétés, s'accorde en tous points avec les propos de Witkiewicz que nous avons mis en relief précédemment au sujet de sa conception esthétique de la répétition : «*Ce principe ne se fondera pas sur le seul rapport des formes entre elles, mais aussi sur leur rapport à une forme unique, n'importe laquelle, délimitant l'ensemble de la composition, quel que soit l'aspect que puisse revêtir cette forme.*» Il semble que, dans la perspective d'une esthétique de l'absurde, l'emploi du «*n'importe laquelle*» quant au choix de la «*forme unique*» soit inexact : dans le cas de *La Poule d'Eau*, en ayant recours spécifiquement à une figure circulaire (la sphère), Witkiewicz savait sans doute qu'il pouvait signifier le propos de sa pièce dans une sémiotique formelle. De fait, cette circularité constitutive et finale est révélée à la conscience d'Edgar tout en l'articulant jusqu'à son ultime conséquence, la

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 72.

mort : «Ceci a déjà eu lieu. Quoique un peu différemment.»¹²¹ Comme nous venons de l'évoquer, on peut supposer que son suicide, qui survient peu après ce constat, découle de ce dernier, matérialisant ainsi symboliquement la fatalité de la sphère via un repli autodestructeur, inéluctable et spirale. Autrement dit, cette forme conjure le propre de sa condition stagnante et conjecturale, c'est-à-dire le non-sens d'une vie répétitive délimitée par les exigences de ses pairs. Cette figuration virtuelle se définit donc bel et bien par sa centralité, sa qualité centripète, car sa circonférence infranchissable conjure l'abnégation de soi jusqu'à sa propre perte.

Tumeur Cervykal témoigne lui aussi du souci de la répétition dans le théâtre de Witkiewicz. Composée d'un épilogue poétique et de trois actes, cette pièce met en scène une kyrielle de personnages gravitant autour de Tumeur Cervykal, poète déchu et mathématicien célèbre de basse extraction âgé de 40 ans. Ancien élève de Whitehead, membre du M.C.G.O. (Mathematical Central and General Office), ses recherches portent sur les fonctions transfinies. Comme Edgar Walpor, il est le second mari d'une femme issue d'une famille princière, Libidina Bazilovna, mais entretient une relation secrète avec la fille de cette dernière, Ibissa Mélimélova. Voulant à tout prix empêcher que Tumeur ne transforme «*les mathématiques officielles rien que pour le caprice de cette péronnelle*»¹²², le frauduleux professeur Alfred Green, de connivence avec les fils de Tumeur, l'enlèvera et l'intèrnera, lui et sa maîtresse. Les deux captifs réussiront toutefois à s'enfuir passagèrement sur l'île de Timor, histoire de devenir l'objet d'un véritable culte auprès de la population autochtone de celle-ci. Ils se feront finalement retracer par

¹²¹ *Ibid.*, p. 74.

¹²² Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *Théâtre complet (6 volumes)*, Lausanne, La Cité - L'Âge d'Homme, 1969-1976, p. 28.

Green et ses acolytes, puis rapatrier. Dans le troisième acte, Tumeur revient aux côtés de sa femme, Libidina, pour continuer ses recherches. Ibissa est, pour sa part, désormais mariée avec Green, lequel louange incessamment les théories novatrices de Cervykal portant sur une classe arbitraire de nombres. Mais après une altercation avec sa femme, celle-ci lancera leur bambin, Isidore, par la fenêtre, d'un geste désinvolte, créant ainsi un émoi qui se soldera par la mort de Tumeur alors qu'il s'apprêtait à partir avec une autre femme sur une autre île lointaine, l'Australie. Comme à l'habitude, cette œuvre nous présente des êtres inassouvis, dégénérés et étouffants au sein d'une société qui les empêche d'éprouver de véritables sentiments métaphysiques, les condamnant à une absurde quotidienneté.

Comme dans *La Poule d'Eau*, la toile de fond de *Tumeur Cervykal* se définit par le procès d'une subjectivité en quête de sa propre reconnaissance par rapport à l'emprise sociétaire. Ce contenu, typique de son théâtre, Janusz Degler en parle de la manière suivante :

Dans presque tous les drames et romans de Witkacy, le conflit fondamental oppose un individu qui est un élément de la «multiplicité» (c'est-à-dire la société, le genre humain) à un individu représentant une «unité» indépendante, qui tente de préserver et d'affirmer sa personnalité et sa singularité.¹²³

Cette modalité dichotomique, qui structure la pensée du texte witkiewiczien, transparait essentiellement sur la dynamique relationnelle de Tumeur Cervykal et Alfred Green. Leur rapport duel s'exprime avant tout dans l'insistance de Green à ramener Tumeur à ses préoccupations concrètes : les mathématiques. Ici, il ne s'agit pas tant de prendre à parti

¹²³ Van Crugten, Alain (sous la direction de), *Cahier Witkiewicz. Actes du colloque international «Witkiewicz» de Bruxelles (No 1)*, op. cit., p. 13.

la science des nombres comme telle, mais plutôt de pourfendre l'appareil sclérosé qui la sous-tend et l'oriente, le M.C.G.O., lequel fait partie intégrante de la civilisation utilitaire que Tumeur exécère ouvertement : «*Foutue culture! Il n'y a pas un atome d'artiste en moi, pas ça!*»¹²⁴ L'évincement de l'art comme source d'aliénation sera, une fois de plus, une thématique déterminante dans *Tumeur Cervykal*, singularisant ainsi l'approche witkiewiczienne de l'absurde par rapport à l'œuvre de Buñuel, chez qui la perte d'un «art tragique de vivre» est peu souligné dans son procès de la culture.

Ce n'est que lorsque Tumeur sera sur l'île de Timor qu'il réussira partiellement à s'affranchir de sa propre décadence, sans toutefois y parvenir complètement. À défaut d'être un grand artiste et d'ainsi parvenir au mystère de l'existence, celui-ci tentera de pallier cet état des choses par un retour à un certain barbarisme originel. Or, bien qu'il renoue avec un certain primitivisme (il affirme lui-même être devenu une «*brute totalement primitive*» ne pouvant «*plus supporter cette démocratie insipide*»¹²⁵), les insulaires autochtones, portraiturés selon la conception rousseauiste du «bon sauvage», lui renverront par contraste sa véritable image : «*Je suis un vulgaire aventurier, et dans le fond des choses un démocrate insipide, rien de plus. Tous mes problèmes, Tumor's Problems, toutes les fonctions transfinies, tout ça n'est absolument rien. (...) Mais je jouerai mon rôle jusqu'au bout.*»¹²⁶ De retour parmi les «*démocrates insipides*», la perspective du masque délimitera jusqu'au contour de sa pensée, l'assujettissant ainsi à la fusion la plus complètement avec son propre simulacre : «*(...) il a créé une classe de nombres désignés par des chiffres perses et qu'il va maintenant démontrer que la valeur*

¹²⁴ Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *Théâtre complet (6 volumes)*, op. cit., p. 22.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 37.

*d'une certaine grandeur est plus haute que toutes les grandeurs connues de lui seul et de Satan. Il a même osé donner un nom à cela : Tumeur I.»*¹²⁷ Comme à l'habitude dans les drames de Witkiewicz, la sphère métaphysique n'est pas assumée artistiquement; Tumeur ne l'aborde que théoriquement : la primarité du sujet revendiquée par son système numéral nous apparaît dès lors comme une pure élucubration. Le pathologique, suggéré à même son nom, s'avère finalement être le seul mode envisageable lorsqu'il s'agit de penser le monde, de lui donner un sens ou de sonder son mystère.

Mais la pathologie ne résume pas toute la mesure du personnage de Tumeur, car une fois de plus, celle-ci s'inscrit dans une isotopie globalisante, celle du cercle, dont le mouvement conduit nécessairement à la désintégration, à l'implosion, bref à la mort du sujet (comme chez Edgar dans *La Poule d'Eau* d'ailleurs). La pratique itérative du langage, caractéristique de quelques répliques éparses, s'inscrit dans cette perspective. La récurrence du chiffre deux, que l'on retrouve dans diverses indications de toute sorte, relève aussi de la même instance. Mais ces traits discursifs et référentiels ne témoignent qu'à moitié de l'aboutissement fataliste du pathologique via la figure du cercle, car pour ce qui est de la langue, la mort n'y figure pas véritablement, dans la mesure où la dissolution du sens ne procède pas de son jeu. Witkiewicz n'est pas Beckett,¹²⁸ son œuvre ne s'emploie pas à mettre à jour le vertige d'une conscience qui, prise dans sa situation langagière, aspire à se nommer véritablement, mais qui se désintègre à travers son propre projet jusqu'à son dernier repère : l'Innommable. Il faut donc chercher ailleurs, c'est-à-

¹²⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹²⁸ Nous nous référons ici au Beckett romancier, celui de la trilogie romanesque de *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*.

dire «dans son rapport à une forme unique», la problématique du sujet, et, simultanément, celle de l'absurde.

Chez Witkiewicz, la quête de l'être et de la vérité, nous l'avons vu, impliquent des enjeux intrinsèquement liés à ses postulats esthétiques et philosophiques. Pour ce qui est de la figure du cercle, c'est la mort de Tumeur qui témoigne d'une fatalité délimitant l'espace répétitif de l'objet théâtral dans *Tumeur Cervykal*, car cet événement s'inscrit dans une répétition qui nous renvoie une fois de plus au modèle narratif de *La Poule d'Eau*, autant qu'à celui des œuvres de Buñuel : l'amorce et le dénouement de l'intrigue, qui se déroulent au même endroit, obéissent au même schéma événementiel, celui de la situation conjugale et professionnelle de Tumeur qu'il renie en fuyant avec une maîtresse sur une île lointaine (au premier acte, il s'agit de partir sur l'île de Timor avec Libidina, et au dernier, c'est l'Australie qui est choisie pour l'escapade avec sa nouvelle maîtresse, Ballantyne Fermor). On peut donc supposer que Tumeur somatise le poids du social jusqu'à sa propre perte comme les personnages de Kafka, autant qu'il meurt de la répétition de son devenir et du non-sens que recèle cette perspective. On peut tout autant supposer que sa mort est une réponse à l'interrogation de Libidina : «(...) *comment te sens-tu dans notre vie banale et quotidienne?*»¹²⁹ Dans chaque cas, le discours spécifique de l'absurde est celui d'une quotidienneté décadente, des conséquences funestes de cette dernière. La signification de la répétition devient celle de la routine à laquelle Tumeur tente d'échapper par ses escapades manquées, routine qui rend la vie sans but véritable. Le personnage de Maurice, à ce sujet, lance cette réplique significative : «*Nous avons le*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 47.

*vertige à force de tourner en rond. Nous n'en pouvons plus.»*¹³⁰ L'axe de l'angoisse (son vertige tout au long de l'œuvre) est certes ontologique, mais elle relève aussi d'une problématique sociologique cadrée spécifiquement dans un portrait de famille. C'est donc dire qu'il y a une complémentarité de l'esthétique de l'absurde chez Buñuel et Witkiewicz, car alors que le premier présente une vision macroscopique des maux de l'humanité, Witkiewicz en démontre les conséquences à partir d'une individualité (d'une intériorité) représentative.

La Mère est sans conteste l'une des pièces de Witkiewicz où l'état décadent de notre civilisation est diagnostiqué avec le plus de virulence : qualifiée de «*pièce répugnante en deux actes et un épilogue*», cet épithète s'applique autant au tableau général brossé par l'auteur qu'aux personnages qui le composent. L'histoire, simple dans son itinéraire, raconte le funeste destin de Léon Cobraski, fils prodige sommé de sauver l'humanité par son génie, mais qui échouera lamentablement en devenant proxénète, cocaïnomane et espion. La mère, Nina Cobraska, est à la base de cette dégénérescence du fils : l'emprise sans précédent qu'elle exerce sur lui, avec ses conventions qu'elle n'arrive même pas à assumer elle-même, l'empêche de se réaliser complètement. Son échec amoureux avec la séduisante Sophia Pleïtus, jeune femme rencontrée et fiancée à brûle-pourpoint, qui deviendra aussi licenciée et dévergondée qu'une prostituée, en témoigne. Cette dérive de chacun portera l'intrigue jusqu'à son point de non-retour, lorsque la mère de Léon décédera d'une surdose. Son cadavre, exposé dans un lieu coupé du reste du monde et veillé par son fils, n'empêchera pas cette dernière de revenir le hanter sous les traits de son corps de jeune femme et accompagnée de son père, minant

¹³⁰ *Ibid.*, p. 28.

les structures mêmes de la représentation : l'épilogue final dynamite en effet les soubassements de la logique, permettant au personnage de Léon d'entrevoir la mort et le temps «phénoménologiquement», c'est-à-dire dans leur singularité absolue.

Les commentaires philosophiques et historiosophiques qui parsèment *La Mère* lui donnent la teneur d'un manifeste : toutes les revendications de Witkiewicz s'y retrouvent, depuis ses vues sur l'art jusqu'à ses diatribes visant à «*inverser le processus apparemment irréversible de l'absorption de l'homme dans le groupe, où tout ce qui est grand, où tout ce qui est lié à l'Infini, au mystère de l'Être, périclité!*»¹³¹. Ces diverses aspirations du texte n'ont, comme à l'habitude, aucun aboutissement pratique dans le destin des personnages, sinon que de les confronter davantage à leur condition absurde et misérable, comme en témoigne le fatum de Léon (porteur des idéaux witkiewiczziens), qui calque celui d'Edgar et de Tumeur, à la différence du rôle joué par la mère dans sa perdition. Cette dernière, tour à tour vulnérable et tyrannique face à son fils, possède son aura symbolique, la mère patrie, car elle incarne autant le sort décadent que Witkiewicz vouait à la Pologne, et parce qu'elle porte, tant bien que mal, le masque social de ses conventions qu'il exécrait : son identité mal assumée, que l'on dénote par son langage tantôt populacrier et authentique, tantôt très distingué et artificiel, et sa destinée marquée par l'alcoolisme, la drogue puis la mort, figurent la fausseté et le déclin dénoncés par le dramaturge, autant que le non-sens d'une vie régie par la banalité, comme en témoigne aussi son interminable occupation à tricoter. De plus, la mère en tant qu'origine pose la question de la souffrance, laquelle n'est pas étrangère à la question de l'absurde, car elle est la seule vérité accessible pour l'homme moderne selon Witkacy . Léon en fait

¹³¹ Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *La Mère*, *op. cit.*, p. 25-26.

d'ailleurs son *Cogito, ergo sum* : «*Je ne sais même pas si je suis, quoique je souffre, ça c'est sûr.*»¹³² Cette lucidité malheureuse, qu'Edgar dans *La Poule d'Eau* avait tenté d'inculquer à son corps à l'aide de la table de torture espagnole, repose en même temps sur une idée très schopenhauerienne, celle que la souffrance réside dans le fondement de la vie.¹³³ Mais, dès lors qu'on accepte ce précepte, bien que la souffrance semble donner un sens à l'existence de par la vérité qu'elle incarne, la dite existence perd toute sa valeur dans la mesure où la douleur joue contre les aspirations fondamentales de la vie (on en revient donc à la primarité du non-sens, de la contradiction). Poussé jusqu'à l'extrême selon une progression qui calque celle de l'intrigue, ce poids de l'affliction, lié à la routine dégénérissante d'un quotidien sinistre, opérera une rupture, une implosion portant sur un univers illogique et circonscrit, subtilisant ainsi le propos de *Tumeur Cervykal* sur le sujet.

Une interprétation littérale de *La Mère* verrait dans l'épilogue final l'aboutissement psychotique de la dégénérescence d'Edgar (et, par extension, de sa mère). Ayant posé que le fait de souffrir recoupe l'unique champ de la vérité (dévaluant ainsi la vie jusqu'à son non-sens), et que le dénouement achève la montée d'un mal-être continu, nous sommes enclin à faire de la conclusion une autre lecture que celle, unique, de l'aliénation mentale, mais plutôt celle de l'absurde (dont les implications sont essentiellement esthétiques et philosophiques). De fait, l'épilogue met en scène le destin

¹³² *Ibid.*, p. 21.

¹³³ Bien que les deux hommes s'accordent quant au positionnement de la souffrance sur l'échiquier de l'existence, l'origine de cette dernière diffère dans leur système respectif : chez Witkiewicz, elle découle de la décadence liée à l'éloignement de l'homme d'avec ses sentiments métaphysiques, alors que chez Schopenhauer, elle résulte d'un *vouloir-vivre* condamné à subir la volonté objective du monde (l'en-soi, le noumène), que la conscience n'assume jamais complètement, sinon par l'intuition artistique.

existentiel sans issue de Léon, matérialisé par sa claustration dans une mystérieuse chambre tapissée de noir qui ne «*comporte ni portes ni fenêtres*»¹³⁴. Cette dernière devient une sorte d'image de la finitude qui le coupe de la multiplicité du dehors, de l'infini. Vidé de lui-même et confronté au mensonge qu'il est ainsi devenu, ses dernières paroles sont à l'image de cette impasse : «*Ils m'ont pris tout. Même mes remords. Même ma souffrance. Je n'ai plus rien. Je n'ai plus rien que ces faux souvenirs.*»¹³⁵ C'est dans ce cadre posé que la représentation aura recours à l'absurde par la déformation des divers éléments scéniques, et ce, afin de mieux rendre compte du visage véritable de cette décadence généralisée et d'affirmer la Forme Pure revendiquée par le dramaturge. Amorcée par les commentaires de Léon adressés directement aux spectateurs, la rupture avec les conventions du théâtre classique va s'accroître via le dévoilement des personnages, ceux des actes précédents, cachés et alignés derrière un rideau du fond de la scène : s'agit-il d'un groupe de condamnés face au peloton d'exécution (le public) ou les membres du jury d'un obscur tribunal sommé de faire le procès de Léon, le mauvais fils, autant que celui du réalisme, le «mauvais théâtre»? La seule chose dont on peut être certain dans cet antichambre de la représentation, c'est que le discours de *La Mère* s'emploie plus que jamais à poser des questions sans réponse au lieu de formuler des énoncés contraignants.¹³⁶ L'incongru retour de la mère et du père (tous deux décédés dans les faits) participe de la même instance, car il court-circuite les données de base

¹³⁴ Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *La Mère*, op. cit., p. 59.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 72.

¹³⁶ Avec cette notion de questionnement, on en arrive à un des fondements de l'absurde, que nous avons peu soulevé chez Buñuel (mais qui est tout aussi déterminant chez lui bien que Witkiewicz y insiste un peu plus), c'est-à-dire celui de l'interrogation qu'incarne une telle esthétique, interrogation qui provoque tantôt l'angoisse, tantôt le doute, et qui relève autant de la forme que du discours comme tel.

relatives à notre conception du continuum espace-temps pour en restituer sa vérité essentielle, laquelle confronte plus que jamais le spectateur au mystère.¹³⁷

Liée au problème de la vérité dans sa relation au non-sens (vérité quelque peu vacillante car elle appelle au questionnement), *La Mère* a d'autre part peu recourt au mode itératif pour assurer sa cohésion d'ensemble. Malgré ce choix esthétique, un mouvement circulaire structure autrement la diégèse. Comme nous l'avons brièvement évoqué, les autres pièces de Witkiewicz, ainsi que *L'Ange exterminateur*, servent en quelque sorte de modèles à cette mouvance, car, dans *La Mère*, il s'agit aussi de figurer un système implosif, à la différence que ce dernier s'applique ici exclusivement au champ de la subjectivité et se répercute autrement sur la forme de l'œuvre comme nous l'avons constaté. En fait, la quête existentielle de Léon répond à un critère narratif à l'intérieur duquel celui-ci évolue «négativement», dans la mesure où il tente en vain d'échapper à l'emprise de son absolue circonférence. Incapable de dépasser sa propre situation décadente, le sujet répète et épuise toutes les possibilités qui s'offrent à lui pour résoudre sa condition problématique (d'où, simultanément, la déconstruction, à la toute fin, de la représentation). L'issue de cette aspiration est double : l'aliénation ontologique et l'absurde, tous deux contenus dans le constat que «*nous tournons en rond comme d'habitude*»¹³⁸; constat qui, soit dit en passant, est presque identique à celui d'un autre personnage dans *La Mère* («*Nous avons le vertige à force de tourner en rond*»). Cette conscience fataliste, qui renvoie finalement à l'unique posture des héros witkiewiczziens,

¹³⁷ C'est à ce niveau qu'il y a dépassement du théâtre expressionniste et passage à une «sur-métaphysique», car le récit figure les préoccupations des personnages à partir de ses propres possibilités formelles. La *Forme Pure* répond à ses propres exigences, dont celle de rendre compte d'une complexité d'ensemble et d'une perversion de contenu nécessaires pour amener le théâtre à un autre niveau d'interprétation.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 19.

s'accorde en tout point avec le concept du *cercle anthropologique* que Wladimir Krysinski a développé dans son essai intitulé *Le paradigme inquiet : Pirandello et le champ de la modernité* :

Ce cercle symbolise l'aspect totalisant d'une subjectivité qui se cherche à travers un langage révélateur de conflits. Il symbolise d'autre part le caractère répétitif et insoluble de la position anthropologique de cette même subjectivité qui ne peut pas franchir la circonférence magique de sa prison sociale et de ses gouffres intérieurs. (...) C'est le paradigme du cercle exprimant tout à la fois l'impasse et l'essence d'une certaine dramaturgie moderne.¹³⁹

Se référant explicitement à la notion du *cercle pirandellien* développée par Bernard Dort, cette figure théâtrale renvoie, chez les deux théoriciens, à un modèle opératoire qui s'applique autant au théâtre de l'absurde, Adamov par exemple, qu'aux œuvres des existentialistes, Sartre particulièrement. Si Dort qualifie ce cercle de «pirandellien», c'est parce qu'il voit dans le dramaturge italien l'initiateur de cette pratique avec sa pièce *Six personnages en quête d'auteur*. Le cercle, dans cette perspective, n'est donc pas une forme exclusive à l'absurde, ce qui nous ramène à la question de l'absoluité de cette figure dans le cadre de l'esthétique que nous tentons de définir. Si l'on élargit ce débat au domaine du cinéma, il est évident que l'absurde peut se passer d'une circularité structurale (on l'a constaté à la fin du vingtième siècle avec *Buffet froid* de Blier, *Being John Malkovitch* de Jones ou *Chanson du deuxième étage* d'Andersson). Si le cercle fait autorité chez Witkiewicz et Buñuel, c'est, comme nous l'avons répété implicitement tout au long de ce chapitre, parce qu'il s'accorde avec les diverses préoccupations de ceux-ci, c'est-à-dire qu'il résume et symbolise tous les aspects de la crise sans issue du sujet

¹³⁹ Krysinski, Wladimir, *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*, Montréal, Le Préambule, 1989, p. 181.

moderne évoquée en introduction, autant que celle d'une conception historique qui s'amorce à la fin du dix-neuvième avec Nietzsche (où s'impose une pensée fataliste de la circularité). Trait caractéristique de la poétique du Nouveau Théâtre décrit par Esslin, l'autorité du cercle s'avère finalement incontournable dans le cadre de l'émergence d'une esthétique de l'absurde proprement dite.

CHAPITRE 3 L'HUMOUR COMME ESSENCE DE L'ABSURDE

Les implications du comique absurde

Bergson aborde le phénomène du rire à partir d'un contexte particulier, celui de la communauté. Sa réflexion s'élabore selon l'idée que la vie en société exige de nous «*une certaine élasticité du corps et de l'esprit, qui nous mette à même de nous y adapter*»¹⁴⁰. Cet axiome place le rire sous le triple registre de la cohésion, de la révocation et de la régulation sociales, car ce dernier «*a justement pour fonction de réprimer les tendances séparatrices. Son rôle est de corriger la raideur en souplesse, de réadapter chacun à tous, enfin d'arrondir les angles.*»¹⁴¹ Sa signification comme sa portée obéissent ainsi, directement ou non, à une exigence sociétaire, car elles en sont les signes premiers autant que les agents essentiels. Ce portrait du rire contient implicitement une définition approximative du comique qui nous renvoie une fois de plus à la notion de transgression, car si celui-ci vise la correction, la réadaptation et l'unification, c'est parce que l'énoncé humoristique qui le conditionne met momentanément en péril ses diverses aspirations. De fait, l'image attentatoire qu'il véhicule procède toujours d'une anomalie¹⁴² dévoilée à la conscience comme une sorte de test visant à réaffirmer ou non le lien social. Cette anomalie n'étant jamais prise pour elle-même, du fait que l'humour est toujours un commentaire sur un sujet donné (c'est-à-dire qu'il y a toujours une prise de position par rapport un objet), la nature même de son action vise à la relativisation de l'ordre des choses. Même l'humour le plus absurde est porteur d'un regard critique, car il se

¹⁴⁰ Bergson, Henri, *Le rire, op. cit.*, p. 14.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 135.

¹⁴² Ici, il faut interpréter le mot «anomalie» dans la perspective d'un procédé discursif, pouvant autant renvoyer à l'exagération, l'inversion qu'à la disqualification, par exemple.

manifeste nécessairement par rapport à un ordre établi, ne serait-ce que celui du sens, de son hégémonie. *Le Procès* de Kafka, que plusieurs ont voulu considérer, à tort, uniquement comme une œuvre sombre et sérieuse, peut nous servir d'exemple à ce sujet. En effet, l'irrégularité, qui constitue le prétexte initial du récit, permet une certaine distanciation du lecteur sur une possibilité éventuelle de l'humanité, rendant le personnage de Joseph K particulièrement drôle et significatif : «*Quand Kafka a lu à ses amis le premier chapitre du Procès, tout le monde a ri, y compris l'auteur. Ils ont ri à juste titre : le comique est inséparable de l'essence même du kafkaïen.*»¹⁴³ Deleuze et Guattari ont d'ailleurs dit que, dans son œuvre, «*tout est rire, à commencer par le Procès*»¹⁴⁴. Cette essence du kafkaïen, on s'en doute, définit en même temps celle de l'absurde, qui ne saurait être pensée à l'extérieur du rire noir et de la réflexion qu'il provoque assurément.

Pour une définition de l'humour absurde par rapport aux autres types de comique (le ridicule, la satire, etc.), il suffit de se référer, une fois de plus, à l'image de l'antichambre dans la perspective spécifique de l'incongruité. Au-delà de la syntaxe générale d'une œuvre absurde, l'antichambre définit aussi les unités opératoires qui la composent, c'est-à-dire celles qui donnent au non-sens son identité immédiate via la surprise et la déroute qu'elles provoquent. Le propre de ces «unités» réside dans l'incongruité du contraste qu'elles instaurent dans le cadre d'un contexte harmonique donné : ce sont les fausses notes finement choisies qui perturbent la symphonie, les gestes imprévus mais significatifs qui viennent perturber le déroulement d'une cérémonie, etc.

¹⁴³ Kundera, Milan, *L'art du roman*, op. cit., p. 127.

¹⁴⁴ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, p. 77.

Chaque fois, il s'agit d'en arriver à la dérive passagère du sens par le biais d'une propension à la confusion. Le psychanalyste dirait que c'est la perspective du désordre et du rien qui fait la distinction du rire absurde, dans la mesure où celle-ci confronte le moi à une image angoissante du monde (parce que chaotique), menaçant ainsi son organisation fonctionnelle. Il n'y a rien d'étonnant si le propos de cet humour s'emploie plus souvent qu'autrement à figurer la mort ou d'autres avatars de la violence, car ceux-ci s'accordent en tous points avec son procédé. Cela dit, il ne faudrait pas confiner l'absurde à l'unique définition de l'incongruité, car celui-ci ne saurait se définir, paradoxalement, que par son essence, mais plutôt dans la perspective d'un rapprochement avec d'autres types humoristiques. De fait, l'absurde peut, par exemple, se confondre à la parodie, rendant ainsi sa part d'incongru significative. Dans cette perspective, le non-sens devient autrement critique¹⁴⁵, parce qu'il appelle à la réflexion du spectateur tout en portant sur d'autres possibilités du rire : le ridicule, la dérision, etc. Cela est particulièrement vrai pour Witkiewicz et Buñuel, chez qui le comique absurde se déploie selon deux tendances parodiques : l'une philosophique et l'autre s'apparentant à la diatribe sociale.

La génération de Beckett et Ionesco, qui a usé d'un humour absurde essentiellement orienté vers une critique existentielle de l'être et du langage, offre un exemple de la tendance philosophique dont nous venons de faire mention : *«[B]ehind the satirical exposure of the absurdity of inauthentic ways of life, the Theatre of the Absurd is facing up to a deeper layer of absurdity—the absurdity of the human condition itself in a*

¹⁴⁵ Nous employons l'adverbe «autrement» car il ne s'agit pas uniquement d'une critique du sens par le non-sens comme nous l'avons évoqué, mais plutôt d'une critique portant sur d'autres discours, d'autres horizons.

*world where the decline of religious belief has deprived man of certainties.»*¹⁴⁶ L'autre pôle du comique absurde est principalement satirique et correspond à celui qui caractérise les œuvres de Buñuel, dans la plupart desquelles ce dernier tire à boulets rouges sur les représentants de l'hégémonie occidentale (les ecclésiastiques, les représentants de l'ordre et les bourgeois), faisant du rire un rictus et de l'humour un affront. Witkiewicz est, pour sa part, à cheval entre ces deux positions, car, comme nous l'avons constaté jusqu'à maintenant, les aspirations ontologiques qu'il prête à ses personnages sont indissociables des impératifs sociétaux qui les déterminent ainsi que de ses revendications théoriques.¹⁴⁷ Chez le cinéaste espagnol comme chez le dramaturge polonais, l'efficacité de leur humour sera assurée par deux principaux procédés, deux tendances qui se prolongent l'une dans l'autre et qui obéissent à notre définition du comique absurde selon une singularité qui les démarque des autres «écoles du non-sens» : une poétique de l'image héritée de Lautréamont et le recours à l'acte gratuit, concept théorisé par André Gide.

Le modèle de l'image chez Lautréamont

Lautréamont peut nous aider à mieux comprendre l'enjeu de l'incongruité dans le processus interne de l'humour absurde, car la valeur de son œuvre réside essentiellement dans diverses innovations imagières se rapportant à cet axe. En effet, le vingtième siècle nous a démontré que le phénomène Lautréamont a amplement dépassé le seul cadre de la poésie pour rejoindre celui d'autres domaines de l'image : la peinture, le cinéma et même

¹⁴⁶ Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, op. cit., p. 400-401.

¹⁴⁷ Comme l'a souligné Esslin, c'est, d'une certaine manière, la situation du Théâtre de l'Absurde qui a lui aussi usé de la satire sociale dans des pièces comme *La Cantatrice chauve* de Ionesco, *Le Balcon* de Genet, *Le Ping-Pong* d'Adamov ou *A Resounding Tinkle* de Simpson. Néanmoins, toujours selon Esslin, il n'en constitue pas l'enjeu principal.

parfois le théâtre. La prose des *Chants de Maldoror* donne en effet le ton à une poétique visuelle qui, contrairement aux *Illuminations* rimbaldiennes, privilégie la littéralité au symbolisme, tout en déployant un humour noir hostile aux conventions de toutes sortes. Joignant la description morbide des chairs meurtries à la systématisation ironique de la technique du roman populaire, «*Lautréamont nous a amenés à nous faire de l'humour tel qu'il l'envisage, de l'humour parvenu avec lui à sa suprême puissance et qui nous soumet physiquement, de la manière la plus totale, à sa loi*»¹⁴⁸. Louangée par les surréalistes et consacrée ensuite par la postérité, la description de Mervyn, ce jeune quidam que Maldoror suit dans la rue Vivienne, relève d'images novatrices qui, effectivement, obligent l'esprit et le regard à délaisser ses repères et à revisiter momentanément sa disposition au comique :

*Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!*¹⁴⁹

La puissance de cet énoncé humoristique, autant que sa teneur absurde, ne réside pas uniquement, comme l'ont évoqué Breton et Reverdy, dans le rapprochement de signifiés hétérogènes et opposés, car celui-ci procède d'une violence liée à une corporéité grotesque qui participe tout autant à sa fulgurance : l'abjection, la partition et la chosification affirment l'animalité de la chair et l'anthropomorphisme de la machine, qui

¹⁴⁸ Breton, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 178.

¹⁴⁹ Lautréamont, Comte de, *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, Paris, Gallimard, 1993, p. 233-234.

à leurs tours, placent le corps et la pensée sous le registre de l'impétuosité, de la déroute et de la mort. L'acharnement au détail particulier participe lui aussi au rire noir, faisant du langage un autre outil du comique du non-sens : le piège à rat, par exemple, qui est qualifié de «*perpétuel*» et que l'on dit capable de «*fonctionner même caché sous la paille*», déjoue l'entendement et ajoute au sordide de la description en se confinant à des précisions insignifiantes et singulières.

Par cette démesure du corps et de la représentation, Lautréamont ne cherche pas à réaffirmer le lien social, car il procède à l'inverse des valeurs culturelles : il s'agit plutôt d'un affront à l'idée classique du beau, tel qu'on le retrouve chez Kant, par exemple, dépassant même celle suggérée par Baudelaire, le «*toujours bizarre*», car il s'agit ici du «*toujours atroce*». L'incongruité, qui trouve ici repère dans l'image, figure donc une négativité intrinsèquement liée à la violence du propos qu'elle promue, autant qu'à l'iconoclasme qu'elle revendique. Les prétentions théoriques et les revendications esthétiques de Breton nous apparaissent, sous cet angle, en deçà des exigences d'une telle poésie : «*La terre est bleue comme une orange*»¹⁵⁰ ou bien «*Ma femme à la chevelure de feu de bois*»¹⁵¹ ne se rapprochent que partiellement de «*la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!*» Bien que le modèle de l'image surréaliste a recours à une représentation absurde, celui des *Chants de Maldoror* repose sur une brutalité (autant sémantique que substantielle), qui trouve sa manifestation ultime dans le grotesque et le non-sens, réaffirmant une fois de plus la différence entre

¹⁵⁰ Eluard, Paul, *Capitale de la douleur* suivi de *L'amour la poésie*, Paris, Gallimard, 1996, p. 153.

¹⁵¹ Breton, André, *Clair de terre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 93.

l'étincelle prônée par Reverdy et l'incendie provoquée par Lautréamont, et plus tard, par Buñuel et Witkiewicz.

Hormis Artaud, le véritable héritier de la poétique des *Chants de Maldoror* est Buñuel, chez qui l'agressivité de l'image partage les mêmes objectifs que ceux de Lautréamont. Alors que, comme nous allons le voir, la désarticulation de l'image s'opère sur le plan du discours chez Witkiewicz, celle du cinéma buñuelien procède du visuel comme tel. Le cinéaste emploie diverses stratégies pour faire de l'écran le lieu d'un paroxysme antinomique, dont celle de l'oxymore par le montage : l'enchaînement de certaines séquences dissemblables ou opposées développe des jeux de contrastes qui répondent à une telle exigence. C'est la méthode privilégiée de *L'Âge d'or*, dans lequel les sauts temporels et thématiques placent la narration sous le signe de l'antagonisme et de l'absurde, comme en témoigne certains éléments de la scène finale des amoureux au jardin : la tête de Lya Lys, qui troque momentanément sa beauté juvénile pour l'apparat d'une vieille fanée,¹⁵² fait cohabiter la vitalité à la décrépitude dans une extrême proximité qui déjoue l'entendement du spectateur. Il en est de même pour le visage de Gaston Modot, qui s'ensanglante subitement lorsqu'il s'exclame «*mon amour, mon amour...*», joignant l'érotisme au morbide dans un paradoxe tout aussi significatif.¹⁵³ «*Ces nombreux antagonismes disent la réversibilité du réel, (...). La fulgurance de leur confrontation souligne l'étroite relation de toute chose.*»¹⁵⁴ Parallèlement, on assiste,

¹⁵² Bien que le passage à un visage vieux découle d'un fondu-enchaîné, le retour à sa physionomie normale s'effectue dans la brusquerie d'une transition par le montage proprement dit.

¹⁵³ Le visage est un lieu propice à la représentation grotesque dans *L'Âge d'or* : les mouches collées au visage d'un des convives du marquis de X illustre cette tendance.

¹⁵⁴ Monteilhet, Véronique, *Fantômas à l'ombre du surréalisme*, In «Mélusine. Le cinéma des surréalistes», no XXIV, *L'Âge d'Homme*, 2004, p. 61.

avec Modot exsangue, à un exemple de l'absurde dans sa relation intime avec d'autres types de comique. De fait, cette image, qui se veut foncièrement humoristique, tend vers le ridicule, celui de la demande exprimée par ce moribond acharné, et de la parodie, du fait que sa sollicitation se fait alors que *Tristan et Iseut* (archétype de l'amour passionné et courtois) est joué par l'orchestre du marquis de X en arrière fond. On en revient donc, une fois de plus, au principe de la contradiction, lequel agit sous le couvert de l'ironie. Comme chez Lautréamont, c'est donc le corps malade, meurtri, *avarié* qui aide à cette pluralité du comique absurde, à sa synthèse insoupçonnée, par le biais du grotesque.

Cette pratique de la fusion des contraires, vecteur du rire absurde, Buñuel l'utilise aussi dans un cadre plus restreint, celui de la composition de plan, rapprochant les techniques du cinéaste aux méthodes picturales propres à Ernst, Tanguy, Magritte ou Dalí. Les animaux en sont les principaux agents dans ses films, car leur présence insolite dans de quelconques habitations perturbe à plusieurs reprises l'iconographie que l'on reconnaît habituellement à la maison tout en accentuant la tension entre le civilisé et le sauvage : on pense entre autres à l'ours de *L'Ange exterminateur* qui erre dans le salon, à l'autruche du *Fantôme de la liberté* qui rend une visite nocturne à Foucauld dans sa chambre et à la vache de *L'Âge d'or* couchée sur le lit d'une des chambres de la fille du marquis de X.¹⁵⁵ Outre les animaux, d'autres images sont à même de provoquer de telles combinaisons saugrenues : celle de l'ostensoir déposé sur le sol aux côtés des pieds d'une jeune femme, bafouant le sacré par le vulgaire, a eu un tel effet à l'époque qu'on la tient

¹⁵⁵ Il y a beaucoup d'autres exemples chez Buñuel, dont le coq à l'intérieur de la cuisine dans *Los Olvidados*, ou l'âne pourri jonché sur le piano dans la chambre des protagonistes d'*Un chien andalou*, image puissante qui s'accorde en tous points avec les caractéristiques et les visées de la poétique de Lautréamont, d'autant plus que *Les chants de Maldoror* repose en grande partie sur un bestiaire.

responsable de l'émeute de 1929 à Paris. Encore une fois, la fusion des contraires n'est pas prise pour elle-même, car elle implique une violence qui s'exprime ici par un certain iconoclasme. Le choc provoqué par cet iconoclasme est d'autant plus puissant par le médium que Buñuel emploie : contrairement à la peinture, le cinéma, comme le théâtre d'ailleurs, rend compte du réel directement, c'est-à-dire dans sa matérialité première, dans sa littéralité (comme chez Lautréamont), empêchant dès lors toute distance du regard.

L'anomalie de l'humour noir via l'image paradoxale dépasse parfois les limites fixées par le plan ou le montage pour embrasser de plus longues durées filmiques et servir, une fois de plus, le mode humoristique de la parodie. Buñuel a recours à une méthode latine de l'absurde, mieux connue sous le nom de «*El esperpento*», qui, dans une perspective cinématographique, offre une certaine continuité dans l'espace et le temps, car elle «*consiste à porter une situation aux limites de l'insoutenable par le grotesque, l'extravagance et l'humour noir, généralement au détriment des plus humbles*». Son cinéma s'accorde avec cette pratique au prix d'un renversement du dernier élément de cette définition, car chez lui, «*ces formes non-scéniques s'exercent sur la classe dominante*»,¹⁵⁶ faisant de «l'*esperpento* buñuelien» l'instrument d'un discours spécifiquement critique. *L'Ange exterminateur* procède d'ailleurs entièrement de cette façon. En effet, les données initiales de la narration, attribuables aux rituels guindés de la bourgeoisie, appellent à une complémentarité inverse, extrême et négative, car elles sont poussées jusqu'à leurs plus terribles conséquences, liées désormais au primitivisme de la survie et de la barbarie. Buñuel soumet donc globalement la totalité du récit à la

¹⁵⁶ Oms, Marcel, *Don Luis Bunuel, op. cit.*, p. 177.

dynamique de l'éclatement et du renversement, en en faisant une seule et même image risible selon une gradation allant du mieux au pire, du festif à l'insoutenable. Au terme de ce parcours dégénératif, le grotesque, attribuable à l'animalité manifeste des convives, se révèle dans toute sa démesure, condamnant ainsi la perspective du masque dont la fragilité n'a d'égal que la facticité.

L'hérité de la poétique de Lautréamont, de l'humour noir duquel cette dernière procède autant que le recours répété à la parodie se révèle dans toute leur ampleur avec la célèbre scène du souper-toilette dans *Le Fantôme de la liberté*, où l'acte de manger est remplacé par une défécation amicale. Si Buñuel avait choisi la peinture au détriment du cinéma et qu'il avait brossé un tel tableau, celui de quelques nantis assis sur des sièges de toilette autour d'une table, on peut supposer que le titre de sa toile aurait été un énoncé du genre «*Les dirigeants de ce monde s'efforcent à nous donner le meilleur d'eux-mêmes*», car c'est de la théâtralisation parodique et cynique de la bourgeoisie dont il est question ici. Comme nous l'évoquions dans le chapitre précédent, cette scène fait partie des explications du professeur de l'école de police. Plus précisément, en faisant allusion à ce banquet surréaliste, celui-ci cherche à exemplifier la dangerosité du bouleversement général des mœurs, mais ne fait que démystifier l'arbitraire des signes sociaux qui les orientent : c'est donc le principe hégémonique de la classe dirigeante qui est remis en cause dans sa pérennité, parce que les prétentions de son statut sont relativisées par une image qui figure une autre possibilité de la culture. L'inversion, qui témoigne une fois de plus de la mécanique de l'absurde, est donc au cœur de cette représentation, car il s'agit de figurer un double négatif des incarnations du pouvoir. Ce mouvement carnavalesque

est d'ailleurs signifié par l'allusion simultanée à l'acte de manger et à celui de déféquer, car le tube digestif, qui sert de lien entre ces deux activités via divers organes, constitue une image d'inversion par excellence.

Mais l'inversion, autant que la disqualification des discours officiels, ne résume pas toute la mesure de ce tableau qui déploie une rare violence humoristique. L'imaginaire de la société, générateur de ses propres lois, y entrevoit sa fin inhérente à travers une réalité qu'il ignore, redoute et rebute tout autant : l'analité, l'excrément. C'est à partir de ce refoulé que s'instaure le paramètre oppositionnel de l'image chaotique propre à Lautréamont (paramètre qui prolonge, en quelque sorte, le principe de l'inversion), car il contraste en tout point avec le rituel à l'intérieur duquel il s'intègre et parce qu'il représente tout ce que le processus de socialisation tente d'irradier : la pure perte, l'abjection, la destruction, etc. Mais le rire vient relativiser le tout grâce au sordide de la description qui se confine à un luxe de détails (comme dans les descriptions des *Chants de Maldoror* d'ailleurs) : on y apprend que l'urine pèse plus que l'eau, qu'un être humain rejette trois livres de déchets corporels par jour, qu'un jour, avec l'accroissement de la population sur la planète, dix millions de kilos d'excréments sera rejeté chaque jour causant de graves problèmes écologiques, etc. Lorsqu'on sait quelle fut la réaction de Breton face à la toile *Le jeu lugubre* de Dalí, qui figurait un personnage taché des matières fécales, on peut définitivement entrevoir que Buñuel transcende les principes idéologiques du pape du surréalisme par le corps grotesque tributaire, une fois de plus, des *Chants de Maldoror*. Ce tableau désobligeant et disgracieux est, d'une certaine manière, emblématique de son humour absurde, car il résume plus ou moins les divers

procédés filmiques décrits plus haut : la tradition du «*el esperpento*», la composition de plan, le non-sens parodique, etc.

Contrairement aux pratiques privilégiées de Buñuel, la potentialité disruptive de l'image chez Witkiewicz ainsi que l'humour qu'elle recèle se situent essentiellement au chapitre du langage. Il n'en demeure pas moins que la filiation avec la poétique de Lautréamont perdure dans quelques-unes de ses figures langagières. Cette spécificité nous permet d'aborder sommairement un aspect incontournable de son œuvre, maintes fois souligné par la critique : le divorce entre ses pièces et certains aspects de sa théorie. Dans son *Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre*, Witkacy élabore une sémiotique basée sur une théorie des notions, lesquelles, dans le domaine du langage, renvoient aux différentes possibilités sémantiques de certaines formulations. L'une de ces notions est qualifiée de contradictoire et renvoie aux deux techniques de l'absurde selon l'auteur : l'absurdité relative et l'absurdité absolue. La première se réfère aux expressions qui présentent un contenu insolite quoique visualisable, comme : «*cadavres vivants*» ou bien «*cercle carré*». Précurseur des théories de Réverdy, Witkacy définit cette absurdité relative à partir d'une asymptotique, où tous «*les éléments contradictoires de leur double signification ont une tendance à fusionner à leur point de rencontre, sans y parvenir (la fusion complète étant sémantiquement impossible)*»¹⁵⁷. Cette esthétique surréalisante, qui souligne la prééminence du principe de l'inversion du fait qu'on le retrouve aussi chez Buñuel, est toutefois dépassée par l'absurdité absolue, qui se rapproche des modes

¹⁵⁷ Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, «Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre», *op. cit.*, p. 42.

disruptifs des *Chants de Maldoror*¹⁵⁸ (et de l'abstraction pure proprement dite), car elle figure des signifiés lacunaires auxquelles rien ne correspond dans la réalité ni dans l'intellect, par exemple : «*cadavre élevé à la puissance 2, 3, 4 ou n.*»¹⁵⁹ Dans la mesure où «*la portée artistique d'une notion dépend de l'étendue de son champs sémantique, c'est-à-dire de la richesse et de la variété de son contenu*»¹⁶⁰, ces agencements particuliers, qui donnent aux mots une charge intérieure très forte, constituent des matériaux dialogiques de premier ordre pour la scène, réaffirmant que l'image revendiquée se déploie par le langage et non pas par la performance ou l'écran de la scène.

Si Witkiewicz entrevoit le dialogue comme une parole qui s'emploie à délirer ses propres images abstraites, opérant des coupes dans la communication et des pertes dans la signification, cette exigence ne ponctue qu'occasionnellement le tissu narratif de ses pièces, du moins en général (d'où l'idée d'un divorce entre ses théories et son théâtre). Usant plus souvent qu'autrement du calembour ou d'autres types de jeux de mots que de notions contradictoires comme telles pour provoquer le rire, la charge explosive des absurdités relatives ou absolues se voient d'autre part quelque peu désamorcer par le ton ludique qui l'emporte sur leur portée potentielle, comme en témoigne cette réplique de Tumeur : «*Stupide clochard intellectuel! Épouvantail du n-ème degré, laquais du lupanar de l'infini!*»¹⁶¹ Hormis l'influence des poètes de la génération de la jeune Pologne, ce qui

¹⁵⁸ Cette pratique des contraires, comme le grotesque d'ailleurs, ne doit toutefois pas être exclusivement pensée selon le paramètre de la poétique de Lautréamont et du surréalisme en général : le «*avvertimento del contrario*» (la saisie des contraires) et le «*sentimento del contrario*» (sentiment du contraire) font parties intégrantes des perspectives pirandéliennes par exemple.

¹⁵⁹ Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, «Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre», *op. cit.*, p. 42.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶¹ Witkiewicz, *Tumeur Cervykal*, *op. cit.*, p. 53-54.

frappe l'esprit dans cette phrase, c'est le ton parodique qui prévaut, faisant de la colère sa propre farce. Les locutions de Korbowski, dans *La Poule d'Eau*, s'inscrivent dans la même logique, rappelant quelque peu le parler du père Ubu d'Alfred Jarry, chez qui s'amorce cette pratique absurdisante du bavardage : «*Tout ce que je lis – et je passe mon temps à lire – tout ce que je lis se change en fureur goulue, tordue, poilue, velue, et voulue!*»¹⁶² Cette primarité du ton humoristique fixe le contenu esthétique de l'image, et, de surcroît, lui confère son axiologie, car comme chez Buñuel, Witkacy fait de la parodie son arme de prédilection contre l'art conventionnel, la société bourgeoise et le désespoir que celle-ci recèle, contrecarrant ainsi la vision quelque peu nihiliste caractéristique de son système philosophique.

C'est avec l'absurde parodique que Witkiewicz se démarque du Nouveau Théâtre décrit par Esslin, car, contrairement à cette génération de dramaturges qui eurent recours sporadiquement à cette technique comique, «*[l]a parodie se retrouve absolument à tous les niveaux dans une pièce de Witkacy : rien n'y échappe, ni personnages, ni thèmes, ni actions, ni paroles*»¹⁶³. À ce sujet, les noms saugrenus de certains personnages dans *Tumeur Cervykal* en témoignent, à commencer par le personnage principal : Tumeur, Libidina et Mélimélova nous indiquent d'emblée que la tragédie du désir et de l'angoisse qui sous-tendent la totalité de l'intrigue vont se déployer selon l'axe de la dérision. Les titres donnés à ses pièces s'inscrivent aussi dans cette logique, parce que très souvent, ceux-ci se réfèrent directement aux œuvres de certains grands dramaturges que Witkiewicz voulait railler. *La Poule d'Eau*, par exemple, n'est pas sans rappeler celui

¹⁶² Witkiewicz, *La Poule d'Eau*, op. cit., p. 43.

¹⁶³ Crugten, Alain Van, *S.I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau*, op. cit., p. 188.

donné à l'une des œuvres d'Ibsen, *Le canard sauvage*. Pour sa part, *La Mère* procède de l'inversion du célèbre *Père* de Strindberg.¹⁶⁴ L'omniprésence de cette stratégie est telle, que cette dernière ne se limite pas à attaquer les cibles favorites du dramaturge (pragmatistes, démocrates, etc.), elle s'emploie aussi à ironiser sa propre pensée, piégeant l'énonciation à même sa lancée et obéissant à la métadiscursivité inhérente de ses pièces. À ce sujet, Woytzeck Walpor, le père d'Edgar, s'exclame ironiquement «*À la rigueur, deviens comédien. Pourquoi pas? Depuis que la Forme Pure déplace de l'air, les comédiens aussi sont des créateurs*»,¹⁶⁵ démontrant une fois pour toute que le comique absurde, chez lui comme chez Buñuel, est indissociable du ton parodique duquel il procède largement.

Au-delà de cette brève digression sur le thème de la parodie, le principe de l'asymptote ne se révèle pas uniquement à travers la sémantique de l'image chez Witkiewicz, car les alternances qualitatives du dialogue, où l'on passe brusquement d'une terminologie hyperspécialisée (philosophique, scientifique ou autre) à des énoncés d'ordre vernaculaire ou même vulgaire, font de l'embarde et du contraste les véritables stratégies du discours : «*Cette brutalité du langage était certainement l'un des éléments les plus saisissants et les plus choquants du théâtre de Witkacy à l'époque où il fut créé.*»¹⁶⁶ C'est, en quelque sorte, le versant théâtral de l'oxymore par le montage (typique de *L'Âge d'or*), car il s'agit de saboter, par une stratégie dialogique, le modèle narratif de la linéarité au profit d'une hétérogénéité discordante. Cette caractéristique esthétique

¹⁶⁴ *La Mère* et *La Poule d'Eau* ne sont pas les seuls exemples : *La nouvelle Délivrance* renvoie directement à *La Délivrance* de Wyspianski, *Dans le petit manoir* renvoie à *Dans la petite maison* de Rittner autant que *La Sonate de Belzébuth* renvoie à *La Sonate des Spectres* de Strindberg (pour ne nommer que ceux-ci).

¹⁶⁵ Witkiewicz, *La Poule d'Eau*, op. cit., p.77.

¹⁶⁶ Crugten, Alain Van, *S.I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau*, op. cit., p. 324.

n'est toutefois pas un trait exclusif au dramaturge : l'œuvre de Shakespeare mettait déjà en place une substance langagière mélangeant le vulgaire et le noble. Le modèle interprétatif posé par le concept de modernité nous permet toutefois de stipuler qu'il s'agit en quelque sorte de l'accentuation de cette innovation shakespearienne, où c'est le système même de la communication qui est transgressé. La logique de l'image ne se limite donc pas à un pathos qui hésite entre affirmer la signification ou parvenir à sa ruine, elle est aussi celle d'un dialogue qui zigzague, refusant toujours de fixer pour de bon sa position, obéissant ainsi au paramètre de l'antichambre : l'entre-deux. Pour ce qui est de l'humour noir, celui-ci va plutôt s'exprimer dans l'acte gratuit, véritable point de convergence avec l'esthétique de Lautréamont selon l'axe de la cruauté, mais surtout avec celle de Gide, qui a conceptualisé cette notion.

L'acte gratuit

La poétique de Lautréamont met de l'avant un sujet anatomique dont la représentation tend vers l'abstraction et la cruauté. Parente à quelques égards de celle que l'on retrouve chez Sade, cette corporéité témoigne de sa propre dévaluation et de son éventuelle non-signification, conditions qui participent à l'émergence de l'acte gratuit dans le champ de la littérature et du cinéma. Conceptualisé par Gide dans son essai consacré à l'œuvre de Dostoïevski, l'acte gratuit ne relevait pas, à l'origine, de la matérialité du corps, mais plutôt d'une puissance négative de la liberté, laquelle n'était pas sans lien avec l'absurde. C'est du moins ce que semble indiquer le personnage de Kiriloff, figure de proue des *Possédés*. À partir d'exemples choisis, Gide démontre que chez ce dernier, le suicide devient la tentative d'affirmer sa propre liberté dans la

perspective d'une volonté indéterminée, sans toutefois être immotivée, car le prétexte de ce geste découle de la déréliction de l'Homme. Plus précisément, le désir de se supprimer sans aucun motif accablant se présente à la conscience de Kiriloff, ce Sisyphe dostoïevskien, comme la promesse d'un affranchissement, dans la mesure où cette action irréversible garantirait l'indépendance et la souveraineté à l'humanité face à la Loi divine désormais invalidée par l'athéisme. Ce geste, que Camus a qualifié de «pédagogique» parce qu'il «*doit montrer à ses frères une voie royale et difficile sur laquelle il sera le premier*»,¹⁶⁷ incarne en même temps une rédemption, car il ne s'agit pas tant de fuir l'état de souffrance liée à l'absence du Père divin que de racheter l'humain par sa propre chair (on n'échappe ainsi jamais, soit dit en passant, à la sphère théologique chez Dostoïevski, car même lorsqu'on tente de la fuir, celle-ci réussit à réapparaître sur le plan de l'immanence). L'exemple de Kiriloff nous fait une fois de plus comprendre que l'absurde, comme l'acte gratuit, sont liés à une subjectivité en crise qui ne trouve plus dans l'existence ses repères d'antan.

Gide n'a pas seulement décrit l'acte gratuit dostoïevskien, il l'a repris à son compte pour le mettre en valeur dans l'un des plus importants romans de la fin des années 1910 : *Les caves du Vatican*. Lorsque son personnage principal, Lafcadio Wluiki, un adolescent affranchi des valeurs morales, intercepte et assassine Amédée Fleurisson dans un train en direction de Rome en le faisant basculer par une porte au dessus d'un pont, aucune explication justificatrice ne nous est fournie pour rationaliser ce crime désintéressé. Décrié dans *L'existentialisme est un humanisme* comme étant le mauvais choix, celui basé sur l'unique vitalité des instincts qui engage ainsi l'humanité vers sa

¹⁶⁷ Camus, Albert, *Le mythe de Sysiphe*, op. cit., p. 147.

propre perte, l'acte gratuit fut pour Sartre l'occasion d'expliciter sa morale de l'engagement au détriment de son compère écrivain : «*Gide ne sait pas ce que c'est qu'une situation; il agit par simple caprice. Pour nous, au contraire, l'homme se trouve dans une situation organisée, où il est lui-même engagé, il engage par son choix l'humanité entière.*»¹⁶⁸ D'une certaine manière, Sartre fait d'un élément ciblé la totalité d'un discours, dénaturant ainsi l'intention générale de l'œuvre de Gide, chez qui l'acte gratuit s'inscrit dans un projet artistique plus vaste, celui de concilier les exigences de l'intelligence et de la raison à la réalité intérieure de l'homme, le tout dans la perspective d'un humanisme qui se voulait plus conciliant pour son époque. Malgré le ton délibérément provocateur, lequel s'explique en partie par la rupture de Gide avec le dogme catholique qui date des années 1920, celui-ci ne fait pas l'apologie dudit geste, ce qui ne sera pas le cas, d'une certaine manière, chez Buñuel et Witkiewicz.

Chez ces derniers, l'acte gratuit est mis de l'avant avec un enthousiasme presque puérile, sans toutefois tomber dans la célébration sordide du meurtre. Car il faut savoir que de tels gestes sont, dans leurs œuvres respectives, significatifs d'un non-sens contre lequel s'organise une révolte, qu'elle soit d'ordre libidinale ou ontologique. À la différence de Kiriloff, qui donne un sens spécifique à son geste (la transcendance immanente), et de Lafcadio Wluiki, qui tente autrement d'agir sur le monde selon sa volonté, les personnages de Buñuel et Witkiewicz vont, pour leur part, réagir, à leur insu (parce que pris en charge par d'autres enjeux de la narration (l'axe de l'angoisse, l'inconscient du désir, etc.)), à l'absurde par l'acte gratuit, comme pour contrer le mal par le mal, l'absurde par l'absurdité d'un geste. Il s'agit donc d'une forme du désespoir,

¹⁶⁸ Sartre, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 64.

lequel ne découle pas uniquement de la déréliction de l'Homme, mais aussi des modes d'aliénation du monde moderne qui viennent en quelque sorte combler ce vide (répétition du devenir dans la société, principe de productivité, etc.). Ce désespoir trouvera dans la parodie le courage de sa lucidité, du fait de l'évidente inconséquence d'un tel geste dans l'optique d'une révolte individuelle (l'acte gratuit étant essentiellement, sinon exclusivement, un geste solitaire). *«Tout ce que l'on peut faire entrer d'absurde dans ce monde, à la faveur et à l'abri d'un acte «gratuit»»*¹⁶⁹ va donc se déployer dans ce recours particulier, révélant un «moi» qui trouve dans la violence spontanée et insensée l'espoir d'échapper à la chosification, la récupération et la solitude, signes de son inévitable perte.

Si nous avons décidé d'inclure l'acte gratuit dans le cadre d'une étude sur l'humour comme essence de l'absurde, c'est parce que, dans les œuvres qui nous intéressent, il vise à provoquer chez le spectateur un rire amer : bien que ce geste incarne l'anomalie dans sa violence la plus nue, la perspective du rire émane du fait que cette dernière est quelque peu désamorcée, ou plutôt relativisée, par le ton parodique qui sous-tend son mouvement. Cela ne veut pas dire qu'il s'agit, avec l'acte gratuit, d'une simple farce, au même titre qu'une maladresse comique ou d'un quiproquo risible. Au-delà de son caractère foncièrement absurde (qui découle du fait qu'on le croit totalement injustifié), sa signification chez Buñuel puise à même une révolte inspirée des revendications du surréalisme, tout en s'appuyant implicitement sur l'un des énoncés les plus célèbres du *Second manifeste* : *«L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolver aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut dans la*

¹⁶⁹ Gide, André, *Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1998, p.176.

foule.»¹⁷⁰ Cet appel au meurtre reposait sur l'idée que «*tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion*»¹⁷¹. Au-delà du ton délibérément provocateur de ces propos, ce qui se présente comme une invitation nihiliste au chaos recèle un désespoir qui, paradoxalement, constitue un plaidoyer pour l'humanité : les aspirations fondamentales du surréalisme procèdent d'une colère qui revendique une autre vie, assimilable aux mots «liberté», «merveilleux», «onirisme» et «imagination». Mettre en lumière, comme l'a fait Gide avec l'œuvre de Dostoïevski, les motivations de l'acte gratuit chez Buñuel nécessite donc l'examen de cette colère en relation avec la crise qui l'organise.

La frustration d'une énergie sans cesse freinée dans son élan constitue incontestablement le moteur de cette fureur qui trouve dans l'action désintéressée sa plus haute expression. Dans *L'Âge d'or*, la première image de cette agressivité latente est celle du couple lové dans la boue qu'on sépare à brûle-pourpoint. L'enchaînement des événements font de cette colère liminaire une récurrence narrative : l'insecte écrasé furtivement par le personnage de Modot après son arrestation, le chien et l'aveugle frappés par le même protagoniste alors qu'il est escorté par les deux policiers et l'enfant tué à bout portant par son père en témoignent. L'enjeu premier du récit, c'est-à-dire le vain combat du couple Modot/Lys croulant sous le poids de la bourgeoisie et la religion, nous renseigne ainsi sur la nature même de cette énergie : Éros. Comme nous l'avons évoqué dans le précédent chapitre, le fait que le récit s'échelonne depuis la fondation de Rome jusqu'à sa réalité moderne, les méandres des deux amoureux fous illustrent la

¹⁷⁰ Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 74.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 77.

généalogie du monde contemporain, c'est-à-dire qu'ils racontent la tendance cachée et les interdits constitutifs du contrat social à la base de l'Occident. Bataille nous enseigne à ce sujet dans *L'Érotisme* que l'élaboration de notre civilisation s'est faite au prix de l'émergence de divers tabous imposés à l'homme de Néandertal, le tout premier «travailleur» de l'histoire qui dut renoncer à la pléthore sexuelle au profit de la collectivité primitive :

*Nous pouvons dire seulement qu'en opposition au travail, l'activité sexuelle est une violence, qu'en tant qu'impulsion immédiate, elle pourrait déranger le travail : une collectivité laborieuse, au moment du travail, ne peut rester à sa merci. Nous sommes donc fondés à penser que, dès l'origine, la liberté sexuelle dut recevoir une limite à laquelle nous devons donner le nom d'interdit.*¹⁷²

Marcuse développe des postulats comparables à ceux de Bataille dans *Éros et civilisations*, mettant en lumière le processus même de la récupération des instincts et de leur classification dans l'unique perspective de la productivité : «*L'organisation sociale de l'instinct sexuel met sous tabou, comme perversions, à peu près toutes les manifestations qui ne servent pas la fonction de reproduction ou qui n'y préparent pas.*»¹⁷³ Dans le contexte spécifique du capitalisme, Marcuse parle d'une organisation répressive de la sexualité par «*les institutions historiques spécifiques de la domination*» qui «*introduisent des contrôles additionnels par-dessus ceux qui sont indispensables à toute association humaine civilisée*»¹⁷⁴. Au principe de réalité s'ajoute ainsi celui de la surrépression, laquelle agit conjointement avec le principe de rendement, «*qui est celui d'une société orientée vers le gain et la concurrence dans un processus*

¹⁷² Bataille, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 57.

¹⁷³ Marcuse, Herbert, *Éros et civilisation*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 53.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 45.

d'expansion constante», société qui est «*stratifiée d'après le rendement économique compétitif de ses membres*»¹⁷⁵.

Voilà en somme, expliquée à partir de l'axe du désir, la motivation possible de l'acte gratuit chez Buñuel, geste significatif d'une révolte du désir parce qu'essentiellement improductif du fait qu'il est sous-tendu par une charge libidinale ne cherchant que la satisfaction de son propre élan à l'encontre des lois et des mœurs. La scène du chasseur tirant sur un jeune garçon semble toutefois trahir cette idée, dans la mesure où ce personnage ne nous est présenté que durant le bref instant de son crime, nous laissant sans repères quant à l'avant ou l'après de son geste ainsi que de ses motifs premiers. Ayant posé précédemment que, dans plusieurs films de Buñuel, le récit trace les traits d'un seul et même personnage principal (l'essence subversive de la sexualité), nous sommes en droit de pallier cette lacune d'informations par l'hypothèse de la pulsion comme motivation.¹⁷⁶ D'autant plus que Buñuel aborde plus souvent qu'autrement ses personnages comme des sujets vides, des sortes de «détiques», l'humanité n'étant toujours caractérisée qu'à travers quelques figures récurrentes, abordée de l'extérieur en un seul bloc, contrairement à Bresson par exemple qui opta pour une métaphysique de l'intériorité dans ses films.¹⁷⁷ Parallèlement, une réplique tirée du dénouement nous porte aussi à croire à cette hypothèse d'un relais thématique érotique entre les différents personnages, donc à une motivation libidinale de l'acte gratuit commis par le chasseur. Lorsque le personnage de Lya Lys s'exclame avec un humour des plus provocateurs :

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷⁶ Encore une fois, il ne s'agit pas de dire que cette hypothèse explique dans sa totalité la motivation d'un tel meurtre, l'absurde n'étant jamais complètement explicable.

¹⁷⁷ C'est d'ailleurs pourquoi plusieurs critiques ont rapproché son travail de cinéaste à celui d'un entomologiste.

«*Quelle joie! Quelle joie d'avoir enfin assassiné nos enfants!*», il est à se demander si cette réjouissance renvoie au meurtre qu'a commis le chasseur ou si elle est la résultante d'un autre forfait commis à l'instar du récit? Malgré cette ambiguïté sémantique, il semble que la première supposition soit la plus plausible, du fait de la continuité diégétique qu'elle permet et qui n'est jamais totalement évincée dans ses œuvres : souvenons-nous que l'utilisation particulière de la composition formelle chez Buñuel repose sur des connexions analogiques qui font de la disparité un système cohésif.

D'autres exemples abondent dans le sens de nos postulats avancés jusqu'à maintenant quant à la motivation de l'acte gratuit dans les œuvres de Buñuel, c'est-à-dire celle de renverser un état absurde des choses : l'absolue récupération des corps et des consciences dans la perspective d'un rendement qui ne vise que les impératifs de la productivité sociale. En raison de sa collusion avec le pouvoir bourgeois, l'hégémonie religieuse est tout aussi visée par ce recours particulier. La scène de l'auberge espagnole dans *Le Fantôme de la liberté*, durant laquelle le personnage de mademoiselle Rosebloom fouette le postérieur dénudé de Jean Bermance pendant que celui-ci professe quelques insanités, l'illustre, tout en s'inscrivant dans la logique de la gratuité et de l'humour noir. Bien qu'il n'y ait pas de meurtre proprement dit, cela ne signifie pas que la mort ne fasse pas partie de ce tableau : le sado-masochisme traduit cette thématique, car le rituel qui le caractérise dévoile une ambivalence de la violence propre à l'affect sexuel. Cette prestation, «*qui ne sert pas la fonction de reproduction ou qui n'y prépare pas*», révèle un érotisme redouté et empêché tout au long de la première partie et dont les quatre moines carmélites constituent en quelque sorte la dernière encombre :

c'est sans doute la raison pour laquelle, lorsque les invités fuient cet obscur spectacle, que Jean Bermance s'écrie avec un certain désespoir, «*Que les prêtres restent au moins!*», comme s'ils étaient la raison d'être de sa performance et, donc, que Buñuel voulait accentuer la sordidité de la scène par cette réplique irrévérencieuse et particulièrement comique. La scène du tireur poète, qui fait directement référence à la citation du *Second manifeste*, prolonge ce désordre jusqu'à l'annonce d'une destruction de la cellule sociétaire, car il s'agit là d'une certaine forme de terrorisme. L'acte gratuit de tirer au hasard dans la foule réalise ainsi bien plus que la menace que constitue la libération d'un Éros effréné, il en illustre le dérèglement et l'aliénation dans le contexte de la civilisation industrialisée, car la ville qui sert de décor à cette débauche meurtrière en constitue le symbole ultime.¹⁷⁸ L'acte gratuit, quoique choquant et déroutant, n'est, d'une certaine manière, pas totalement absurde (ou même, à la limite, pas gratuit), car c'est plutôt le système qui tend à l'enrayer qui l'est.

L'acte gratuit se prête bien à l'univers de Witkiewicz parce que ce geste s'inscrit dans les visées disruptives d'un humour provocateur, mais aussi parce qu'il renvoie à l'assouvissement de l'action même. Comme chez Buñuel, il témoigne d'une réaction face à l'absurde, à la différence que dans ses pièces, il s'agit d'une posture philosophique liée à la subjectivité, dans la mesure où, comme nous l'avons souligné précédemment, c'est la

¹⁷⁸ À l'appui, l'aliénation du sujet moderne dans la ville peut être considérée comme archétypale dans l'imaginaire collectif occidental du fait qu'on la retrouve dans plusieurs littératures nationales affranchies de leur terroirisme : Gabrielle Roy, avec son *Bonheur d'occasion* par exemple, en témoigne. Buñuel lui-même l'a thématisée dans deux films, *Los Olvidados* et *La Ilusion Viaja en Tranvia* : ce dernier débute d'ailleurs avec un monologue qui évoque explicitement la frustration inhérente à la vie à Mexico. C'est donc la thèse bergsonienne d'une origine sociale du rire qui se confirme à la lumière des motivations de l'acte gratuit, car il s'agit d'une critique de la société qui cherche plus à briser le pacte social qu'à le réaffirmer.

multiplicité (le sériel, l'uniformisation, etc.) qui confronte l'individu au non-sens de l'existence dans sa quête impossible de son identité particulière. Cet inassouvissement de la quête constitue bel et bien l'une des principales motivations de l'acte gratuit, car bien qu'une sexualité incestueuse hante les tableaux de ses pièces, celle-ci s'accorde d'abord et avant tout avec les revendications philosophiques du dramaturge, dans la mesure où l'on accepte que «*[l]’insatisfaction sexuelle est en effet toujours en liaison étroite avec l’inassouvissement métaphysique*»¹⁷⁹. À son tour, le discours de la métaphysique dans sa relation au non-sens entretient des liens étroits, on s'en doute, avec l'idéal de la Forme Pure, laquelle réfléchit autrement les motivations de l'acte gratuit.

Parallèlement aux visées philosophiques de Witkiewicz, l'acte gratuit obéit à un autre impératif, autant esthétique que parodique, qui les prolonge et les complète tout à la fois : la nécessité d'instaurer une psychologie fantastique afin de stabiliser la structure primordiale de l'objet scénique, la Forme Pure, et de railler les carcans du théâtre réaliste. Il s'agit donc, par l'entremise de cette visée, de libérer les personnages de la fixité et de la dissolution de leur identité : identité interne, qui correspond aux rôles prédéterminés que la société leur attribue dans ses pièces; et, identité externe, celle imposée par les exigences du théâtre mimétique et qui correspondent aux principes de réciprocité régissant la création d'un personnage selon des types humains généraux, des comportements de base acceptés par le spectateur. «*Interprété selon les principes esthétiques de l'expressionniste Paul Kornfeld, la non-motivation du geste traduit en quelque sorte un refus éclatant du psychologisme tout en constituant une critique*

¹⁷⁹ Van Crugten, Alain, *S.I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau, op. cit.*, p. 260.

radicale du naturalisme.»¹⁸⁰ Quatre combinatoires ont été imaginées par Witkacy afin de développer la singularité psychologique de chaque protagoniste en relation avec les différents devenirs de l'intrigue. Ils offrent des images possibles d'effets humoristiques selon différents niveaux d'absurdité :

- les actions en accord avec les répliques ayant un sens vital;
- les actions qui ne sont pas en accord avec les répliques;
- les actions en accord avec des répliques n'ayant pas de sens vital;
- une complète divergence entre actions dépourvues de sens et répliques dépourvues de sens.

Les tensions directionnelles instaurées par ces divers éléments, véritables vecteurs du rire (car elles confrontent le spectateur à des incongruités), doivent être justifiées, on s'en doute, par une conception générale de la totalité, l'unité n'ayant de valeur que par rapport à celle-ci. Witkiewicz fut d'ailleurs explicite quant à cette revendication théâtrale, affirmant entre autres que «*[l]e développement de la Forme Pure au théâtre implique un renoncement aux effets vitaux dans l'action et une instauration de la psychologie fantastique des «existences particulières»*»¹⁸¹. L'acte gratuit ne relève donc pas uniquement du discours de la révolte, car celui-ci procède simultanément d'un idéal formel qui sert les visées du Principe d'Identité Effective, lequel tend vers le mystère de l'existence et non pas vers son non-sens.

L'ouverture de *La Poule d'Eau* introduit d'une manière éclatante l'acte gratuit, plaçant d'emblée la représentation sous le signe de l'absurde. Le suicide assisté d'Élisabeth Tripo-Virginanska, dit la Poule d'Eau, est certes l'expression d'une violence

¹⁸⁰ Peterson, Michael, *La poétique de l'inassouvissement*, op. cit., p. 59.

¹⁸¹ Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, «Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre», *Cahiers Renaud-Barrault*, op. cit., p. 52.

du réel, mais son accomplissement ne découle pas d'une tristesse accablante ou d'une mélancolie incurable, mais d'une dépréciation absolue de la vie (et de son contraire, la mort), autant que d'un inassouvissement sans borne : *«La mort n'est rien pour moi, c'est vrai; mais je n'ai pas une envie particulière de mourir. Pour moi la vie est le même rien que la mort. Ce qui me fatigue le plus, c'est de me tenir debout sous ce poteau.»*¹⁸² D'une part, cette posture nihiliste dissimule une perspective philosophique, car les arguments utilisés par la Poule d'Eau pour motiver Edgar à lui tirer dessus s'appuie sur l'irréversibilité du geste qu'il s'apprête à commettre. C'est à partir de cette irréversibilité qu'il pourra, selon les dires d'Élisabeth, accéder à la grandeur, donc à la particularité de son existence et ainsi échapper à la répétition banale et absurde de sa vie : *«Tout ce qui est irrévocable est grand. La grandeur de la mort, du premier amour, du dépucelage ne tiennent qu'à ça. Tout ce qu'on peut faire plusieurs fois se rapetisse d'autant.»*¹⁸³ D'autre part, ce suicide est parodique, car il contrefait un certain tragique théâtral assimilable au classicisme depuis ses origines grecques. Le caractère cocasse de la toute première réplique disqualifie en effet la gravité de la situation, car celle-ci donne l'impression que la Poule d'Eau somme l'urgence d'une tâche ménagère plutôt que sa propre exécution : *«Allons, tu ne pourrais pas te dépêcher un peu.»*¹⁸⁴ L'action n'est ici aucunement en accord avec les répliques, lesquelles s'emploient aussi à ironiser ce tableau par un discours autoréférentiel : *«Je t'en prie, pas d'injures! Tu dépasses les bornes. On n'a pas le droit, même dans les pièces de théâtre absurde.»*¹⁸⁵ Cette métadiscursivité instaure un raisonnement absurde qui provoque, une fois de plus, un comique paradoxal, car cet

¹⁸² Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *La Poule d'Eau*, op. cit., p. 15.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 16.

énoncé digressif réfute une transgression théâtrale, énoncé qui, simultanément, procède à l'inverse de son intention, celle de faire oublier les codes de la narration mimétique.

L'enjeu premier de cet humour n'est donc pas le suicide comme tel, mais plutôt l'instauration d'une psychologie fantastique qui tend à libérer les possibilités du champ théâtral à partir d'une révolte contre la banalisation de la vie qui constitue un suicide généralisé pour Witkiewicz.

Comme dans *La Poule d'Eau*, la pièce *Tumeur Cervykal* thématise l'acte gratuit à partir d'une déformation de la psychologie des personnages selon une double instance (esthétique et philosophique). Pour ce qui est de cette déformation, il s'agit d'une divergence à l'intérieur même des mécanismes du texte où la violence de l'action contraste avec des répliques ayant un sens essentiellement vital. Lorsque Libidina, à la suite de son altercation avec son mari Tumeur, se précipite vers la fenêtre et qu'elle jette par cette dernière leur bambin Isidore, ce meurtre déconcertant et imprévu provoque un émoi qui désarticule la continuité des événements :

Ibissa – Maman! Même moi... j'aime les choses monstrueuses, mais ceci... oh, je ne peux pas supporter ça!

Elle éclate en pleurs.

Cervykal – Et moi, ça me laisse complètement indifférent. Le cordon ombilical qui me reliait à mes enfants a été rompu. Encore un crime qui se produit à cause de moi.

Green – Je vous admire, professeur. Vous êtes un titan. Quel superbe acte involontaire!! Y a-t-il une volupté plus grande?!¹⁸⁶

Malgré le réalisme des dialogues, l'humour absurde demeure tout aussi efficace (assurant du coup la ruine partielle du principe mimétique), car la disparité des réactions (dégoût,

¹⁸⁶ Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *Théâtre complet 5*, op. cit., p. 51.

indifférence et admiration) témoigne d'une polyphonie qui relativise les points de vue, autant que d'un perspectivisme qui fait du réel, et de la représentation théâtrale qui la sous-tend, le lieu d'une ambiguïté absolue. À ce niveau, son action repose donc sur la transgression satirique du modèle théâtral conventionnel.

Cet exemple du bambin assassiné par sa propre mère ne fait pas seulement qu'intensifier la précarité de l'objet narratif dans *Tumeur Cervykal*, il s'accorde avec les visées philosophiques du dramaturge tout en validant l'énoncé que «*l'insatisfaction sexuelle est en effet toujours en liaison étroite avec l'inassouvissement métaphysique*». Comme nous l'avons déjà souligné, le nom de l'infanticide, Libidina, indique ironiquement sa filiation avec la notion de libido, faisant d'Éros une donnée qualitative quant à l'identité et les motivations de ce personnage. Pour ce qui est de son geste désespéré, il incarne une révolte (contre la perspective de la solitude, d'abord), car il répond en quelque sorte au rejet répété de cette dernière par son mari pour une autre femme : rappelons-nous que Tumeur, dès le début de ce troisième acte, dit à Libidina vouloir la quitter pour sa nouvelle maîtresse Ballantyne, répétant ainsi son abandon du tout début lorsqu'il s'était enfuit avec Ibissa sur l'île de Timor. La répétition du devenir se retrouve une fois de plus en conjoncture avec l'acte gratuit, autant qu'avec l'annihilation du moi, car la solitude ici ne signifie pas de parvenir à l'authenticité de son être, mais plutôt de crouler sous le poids d'un éternel quotidien. De fait, cette frustration du désir de Libidina culmine avec l'aboutissement d'une «*vie banale et quotidienne*»,¹⁸⁷ signe d'une décadence généralisée qui laisse chaque protagoniste avec l'appétit de s'éprouver toujours plus, mais en vain, les confrontant ainsi leur absurde condition.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 47.

L'Éros blessé émane donc d'une situation plus fondamentale qui, à son tour, recèle un inassouvissement métaphysique.

CHAPITRE 4 CONCLUSION

L'esthétique de l'absurde : vers la validation d'un concept

Les divers résultats de notre investigation nous amènent à valider doublement notre énoncé liminaire selon une perspective globalisante et opératoire : l'absurde est la transgression d'un système de normes (sémantiques, narratives, etc.) par la voie de l'incongruité parce que, d'une part, cette esthétique se définit à partir d'un mouvement structural régi par l'autorité du cercle (laquelle tend à saboter le procédé même de la *Mimésis*), mais aussi parce que, d'autre part, le commentaire qui s'y déploie porte sur un humour basé sur l'anomalie de l'incongruité. Loin de renvoyer à un pur babélisme, il s'agit d'une méthodologie esthétique liée à un regard parodique posé alternativement sur un catabolisme sociohistorique et une négativité anthropophilosophique, lesquels rendent compte du non-sens décrié par le dramaturge et le cinéaste. Pour développer, spécifier et, finalement, entériner son concept, les horizons modernes de la répétition chez Kierkegaard, Nietzsche et Rensi nous ont permis tout d'abord d'effectuer la généalogie de ses modes formels, autant que d'en fixer le cadre interprétatif. La comparaison des œuvres de Buñuel et Witkiewicz a été, à ce sujet, plus que concluante (malgré certaines singularités), car elle a attesté des récurrences, dont la figure principale réside dans la répétition, qu'il s'agisse du fonctionnement elliptique de la narration que du cercle anthropologique de la subjectivité.

Chez le cinéaste, l'axe du désir nous a permis de pénétrer la façade de l'irrationnel et de constater qu'Éros n'agissait pas seul sur l'image filmique, que, parallèlement, une vision à la fois nietzschéenne et rensienne de l'histoire s'y déployait et s'y joignait afin

d'infléchir l'espace du cercle. Plus précisément, nous avons constaté qu'avec *L'Âge d'or* s'établissait une structure permutable, c'est-à-dire bornée par deux images commutatives relatives à l'idéal subversif des surréalistes. C'est à l'intérieur de ce cadre que Buñuel a dévoilé sa conception de l'histoire (l'histoire comme répétition), depuis ses origines dans la Rome antique jusqu'à sa réalité contemporaine. *Le Fantôme de la liberté* et *L'Ange exterminateur* ont, à leur tour, illustré cette logique à partir d'une figuration virtuelle du cercle et du cône : l'une relative à un parcours allant des invasions napoléoniennes jusqu'à mai 1968, l'autre selon un microcosme ciblé, sorte de précis de décomposition de la bourgeoisie et du catholicisme. Plus précisément, dans le premier cas, il s'agissait de démontrer que l'histoire est l'itération de la répression du désir, qui, à son tour, répète son propre mouvement sériel (Éros/Thanatos), alors que dans le second, l'enjeu était plutôt d'illustrer les conséquences de cette dialectique : la claustration et la désintégration appelées à se reproduire dans les structures symboliques de cette aliénation (la maison du bourgeois, l'église du croyant). Dans chaque œuvre, la fatalité du cercle se voulait donc significative d'un devenir absurde à la fois répétitif et stagnant, attestant son autorité quant à la figuration de ce discours critique.

Selon des implications différentes quoique analogues, le théâtre de Witkiewicz a lui aussi attesté une pratique «sphérique» de la narration, tel que l'indique explicitement le sous-titre de sa pièce *La Poule d'Eau*. L'axe de l'angoisse, ou plutôt celui de l'inassouvissement, nous a d'ailleurs permis de brosser le portrait de cet itinéraire textuel et scénique et d'en définir les enjeux. À ce sujet, la pensée de Kierkagaard nous a d'abord aidé à nuancer le sens à donner à la circularité dans ses pièces, car chez Witkiewicz, la

répétition concerne d'abord et avant tout le réel comme tel, lequel sert à son tour de modèle pour développer l'œuvre théâtrale selon l'idéal de la Forme Pure et les visées du non-sens. De fait, comme l'art se pense à partir d'une ontologie chez le dramaturge (et inversement), nous avons pu constater que la figure du cercle relevait tout autant d'une visée subjectiviste, celle d'une impasse du «moi» emboîté dans un devenir stagnant, dégénérant et absurde parce que répétitif. Les héros de *Tumeur Cervykal* et de *La Poule d'Eau* ont tour à tour confirmé cette hypothèse, car malgré leurs aspirations artistiques et métaphysiques, tous deux finissent par reproduire, à la fin de l'intrigue, le modèle de l'amorce, les confinant ainsi à leur état initial de décadence et les condamnant au non-sens d'un éternel quotidien régi par l'uniformisation. Insistant sur d'autres procédés sériels (ceux du dialogue, du double usurpateur, etc.), *La Mère* a opté pour un dénouement absurdisant, afin d'établir ladite Forme Pure et signifier autrement la perspective du cercle anthropologique, comme le définissent Bene et Krysinski. C'est à partir de ces divers éléments que nous avons pu souligner les différentes implications de la circularité chez le dramaturge comme chez le cinéaste, car, à la crise de l'humanité buñuelienne, celle de son devenir historique, se substitue celle du sujet chez Witkiewicz.

L'autre pôle de notre analyse, l'humour, nous a ensuite permis de mettre en lumière d'autres types de récurrences dans les œuvres de Buñuel et Witkacy, et, ainsi, d'attester une homologie du procédé comique dans celles-ci. Ayant posé, à partir des postulats de Bergson, que l'énoncé humoristique est le modèle même de la transgression sociale, et que, dans cette perspective, le rire en constitue le châtimeur régulateur parce

qu'il tend à «*corriger la raideur en souplesse*»,¹⁸⁸ nous avons tenté de démontrer que le sens et la visée de l'anomalie absurde chez le cinéaste comme chez le dramaturge résidait dans l'incongruité, laquelle, de par ses liens avec d'autres types de comique (principalement avec la parodie), appelait à une critique à la fois sociétaire, esthétique et philosophique. Le paradoxe de l'image, la propension ironique au grotesque autant que la satire des discours établis sont tous des procédés que l'on a rapprochés de la poétique de Lautréamont, premier trait caractéristique de leur humour noir (donc de leur esthétique). Buñuel fut le plus grand héritier des *Chants de Maldoror*, transcendant les principes mêmes de Reverdy par des chocs d'incongruité appliqués à l'intérieur de certains plans, au niveau du montage ou bien dans de plus grandes durées filmiques. À tout coup, il s'agissait d'un propos visant à railler les représentants de l'ordre et à mettre à nu les présupposés de leur hégémonie via le principe de l'inversion, comme dans la scène du souper-toilette du *Le Fantôme de la liberté*. Revendiqué dans son *Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre*, le recours à la violence de l'image par une asymptotique s'est manifesté chez Witkiewicz essentiellement au niveau du langage : bien que les exemples d'une telle démarche fussent peu nombreux dans les trois pièces de notre corpus d'analyse, son «*Épouvantail du n-ème degré, laquais du lupanar de l'infini!*»¹⁸⁹ ainsi que d'autres énoncés du même genre ont tour à tour assuré la déroute d'une dramaturgie psychologisante autant que la raillerie du «*bavardage infini de l'humanité*»¹⁹⁰. Inaugurée par Shakespeare, la stratégie du contraste dialogique, où le vulgaire cohabite avec le noble d'une réplique à l'autre, a aussi été mise de l'avant et radicalisée dans le même but, celui de la représentation absurde où le spectateur est

¹⁸⁸ Bergson, Henri, *Le rire*, op. cit., p. 135.

¹⁸⁹ Witkiewicz, *Tumeur Cervykal*, op. cit., p. 53-54.

¹⁹⁰ Krynski, Wladimir, *Le Paradigme inquiet : Pirandello et le champ de la modernité*, op. cit., p. 416.

choqué dans ses habitudes perceptives. C'est donc au niveau de la fulgurance que le théâtre et le cinéma se rejoignent selon le modèle de l'image chez Lautréamont, car, pour y parvenir, l'un emploie l'image du langage, tandis que l'autre use de l'image comme telle.

Notre investigation sur l'essence humoristique de l'absurde witkiewiczien et buñuelien a aussi porté sur la notion gidienne de l'acte gratuit, nous permettant de relever une autre récurrence emblématique de leur esthétique et de démystifier, à partir du thème de la révolte, la signification d'une violence en apparence injustifiée chez certains personnages. Dans chaque cas, il s'agissait d'une vaine tentative de contrer un état absurde des choses par un geste du même ordre (en apparence). Un retour sur nos deux pôles d'analyse de départ, l'axe du désir et celui de l'angoisse (de l'inassouvissement), a démontré que cette thématique en prolongeait les enjeux. Pour ce qui est de l'acte gratuit buñuelien, nous avons vu qu'il était lié à une tentative d'affirmer une souveraineté pulsionnelle dans le contexte de l'oppression répressive des instincts. Le tireur-poète et le chasseur de *L'Âge d'or* ne tuent «gratuitement» qu'en apparence, parce qu'ils obéissent à une motivation en deçà d'une intentionnalité de la raison, c'est-à-dire celle de l'affect. Idem pour l'œuvre de Witkiewicz, à la différence que dans celle-ci, l'acte gratuit a une double origine, car il s'inscrit dans la perspective d'une psychologie fantastique relative au programme formel de la *Forme Pure*, mais aussi dans celle d'un discours métaphysique figurant une funeste révolte exercée contre la dissolution de l'être dans le multiple et la banalité. De fait, nous avons vu que sa manifestation venait symboliser la néantisation de la vie et l'impossibilité d'être de ses héros déchus tout en déjouant le

principe mimétique du théâtre réaliste : c'est donc une conséquence du désespoir poussée jusqu'à la plus totale dérision, comme en témoigne l'amorce de *La Poule d'Eau*. C'est ainsi que nous avons pu constater que le propre de l'acte gratuit witkiewiczien se rapprochait autant des enjeux du Théâtre de l'Absurde que de ceux du cinéma de Buñuel, du fait qu'il sert à penser le réel selon une perspective existentielle, tout en matérialisant une vaine révolte et un désespoir. Par delà ce pessimisme, nous avons aussi vu qu'il s'agissait, dans chaque cas, d'une provocation par le rire noir pour mieux renverser les valeurs de la société, faisant de l'humour absurde un iconoclasme critique et parodique.

Ixion avant Sisyphe : pour un élargissement du concept d'Esslin

À la lumière de nos résultats, la nécessité d'élargir le concept d'une esthétique de l'absurde selon une nouvelle acceptation autant que d'en appliquer le champ interprétatif au domaine du cinéma s'impose : les divers points de rencontre entre les œuvres de Buñuel et Witkiewicz ont prouvé que sa bannière n'appartenait pas exclusivement au Nouveau Théâtre des années cinquante. Cela ne signifie toutefois pas que ceux-ci doivent être considérés aux côtés d'Adamov, de Pinter ou de Genet par exemple, car il s'agit bel et bien de deux «écoles» de l'absurde présentant tantôt des convergences, tantôt des antagonismes. D'une part, Witkiewicz et Buñuel établissent et annoncent une poétique de l'absurde par leur travail particulier sur la forme, laquelle se conjugue au discours de l'irrationnel pour mieux le signifier : souvenons-nous qu'Esslin en avait fait son critère de sélection pour démarquer les pièces de son corpus de celles des existentialistes français. Plus précisément, ce qui fait le propre d'une esthétique de l'absurde selon Esslin réside dans le propos d'une œuvre, celui du non-sens, lequel doit nécessairement se

déployer à travers une ambiguïté formelle qui s'accorde ainsi avec celui-ci. Cette nécessité esthétique est d'autant plus significative du fait que chez les deux groupes, la circularité narrative est privilégiée à la linéarité. En effet, comme l'a souligné Deborah B. Gaensbauer dans *The French theater of the Absurd* : «*Like much of the absurdist theater, Arrabal's plays are circular, ceremonial structures.*»¹⁹¹ La figure du cercle, qu'elle soit appréhendée discursivement, philosophiquement ou structurellement, définit ainsi un archétype de cette esthétique, sans toutefois en constituer l'unique incarnation.

L'humour doit aussi être considéré si l'on veut faire la généalogie de cette esthétique à partir de ses précurseurs espagnol et polonais. Souvenons-nous qu'Esslin a souligné, entre autres, l'importance de la satire sociale, donc du comique, dans plusieurs pièces de son corpus. À ce sujet, le paradoxe de l'image issu de la poétique de Lautréamont semble déterminer autant les devenir-animaux dans *Rhinocéros* que les bestiaires de Buñuel, et ce, dans un but analogue : cette iconographie typiquement surréaliste a pour enjeu de libérer les formes figées de la représentation tout en émettant un commentaire cinglant et parodique sur la condition humaine (l'un relatif au fascisme, l'autre au gréganisme dans la culture). D'ailleurs, comme Buñuel, «*Ionesco (...) is concerned with the deadly nature of bourgeois life, its mechanical quality and the loss of a sense of mystery*»¹⁹². Cet énoncé d'Arnold Hinchliffe résume en même temps certaines grandes lignes de la dialectique de Witkiewicz, bien que chez ce dernier, le programme de la Forme Pure revendique un paradoxe de l'image au niveau du langage, lequel l'éloigne une fois de plus des dramaturges de l'absurde :

¹⁹¹ Gaensbauer, Deborah B., *The French theater of the Absurd*, Boston, Twayne, 1991, p. 95.

¹⁹² Hinchliffe, Arnold, *The Absurd*, London, Methuen, 1969, p. 63.

Ce qui le sépare le plus du «théâtre nouveau» des années 50, avec lequel il a par ailleurs de nombreux points de contact, c'est justement cet esthétisme appliqué à la langue, cette recherche de la forme originale, alors que les dramaturges de «l'Absurde» remettent précisément en question la valeur du langage en tant que moyen de communication artistique et s'appliquent à en démontrer toutes les insuffisances.¹⁹³

En contrepartie, Witkacy, ainsi que son congénère cinéaste, annoncent, selon l'axe de l'humour, le Théâtre de l'Absurde de par leur recours à l'acte gratuit dans leurs œuvres. Effectivement, ce dernier est thématiquement dans certaines pièces de Beckett : *En attendant Godot* illustre cette récurrence par la relation maître/esclave entre Vladimir et Lucky, son «porc» comme il se plaît à le répéter avant de le fouetter ou de le traîner en laisse sans trop de justifications. Arrabal, pour sa part, fut sans doute le dramaturge qui poussa jusqu'au paroxysme cette pratique de la violence. Ses personnages «*have frequent and cheerful recourse to murder, even infanticide, as a source of short-term amusement or to facilitate petty thefts*»¹⁹⁴. Certes, l'héritage du *Théâtre et son double* d'Artaud a de toute évidence, lui aussi, considérablement contribué à l'avènement d'une telle dramaturgie, car il y stipule la nécessité d'une théâtralité de la cruauté, laquelle recoupe un sens quelque peu différent de chez Buñuel et Witkiewicz :

La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée. C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un.¹⁹⁵

¹⁹³ Crugten, Alain Van, *S.I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau*, op. cit., p. 342.

¹⁹⁴ Gaensbauer, Deborah B., *The French theater of the Absurd*, op. cit., p. 96.

¹⁹⁵ Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1998, p. 158-159.

Néanmoins, la cruauté dans *L'Âge d'or* ou dans *La Poule d'Eau* relèvent d'un imaginaire singulier que l'on retrouve chez les dramaturges de l'absurde, parce que, contrairement à sa théorisation chez Artaud, cette cruauté est transcendée par un ton parodique qui, chez Buñuel et Witkiewicz, se déploie à tous les degrés de la narration et de la représentation comme nous l'avons constaté au cours de notre analyse.

Au-delà de ces quelques rapprochements sommaires, l'élargissement du concept d'Esslin trouve sa justification ultime dans la conjoncture qui s'établit avec Buñuel, Witkiewicz et aussi Rensi, car il faut savoir que chacun d'eux a élaboré, isolément, c'est-à-dire dans leur pays respectif (l'Espagne, la Pologne et l'Italie), une pensée de l'absurde au cours d'une même période : Rensi publie la première version de sa *Filosophia dell'assurdo* en 1924, Witkacy écrit la plupart de ses pièces entre 1920 et 1925 et Buñuel réalise ses premiers films dans les années 1929-1930. Cette constellation disparate, dont les principaux intérêts se rallient à un propos polyréférentiel, cohérent et convergent (dialectique de la crise, perspectives de l'irrationnel, etc.), corrobore ainsi notre présupposé initial d'un avènement de cette esthétique à partir du paradigme de la modernité, tout en réaffirmant l'identité de cette poétique qui relève d'une antériorité par rapport aux dramaturges admis par Esslin. Cet élargissement, Chakib El-Khoury l'a effectué selon une autre direction, celle d'un théâtre arabe de l'absurde caractérisé par des œuvres irakiennes, libanaises et égyptiennes, prouvant autrement qu'un tel concept ne doit pas être confiné à une seule acceptation.¹⁹⁶ Afin de délimiter symboliquement la singularité de cette dramaturgie arabe, El-Khoury a fait de Gilgamesh (le « pionnier de

¹⁹⁶ On aurait pu tout autant citer Michel Pruner qui, dans son essai intitulé *Les théâtres de l'absurde*, s'inscrit dans la même démarche.

l'angoisse»¹⁹⁷, selon lui), son héros représentatif. Il a donc procédé comme Camus dans son essai *Le mythe de Sisyphe*, lequel est associé, a pari, au théâtre des années cinquante du fait de leur synchronicité. Aux figures de Gilgamesh et de Sisyphe au Panthéon de l'absurde devrait s'ajouter celle d'Ixion (évoquée en début d'analyse), héros typiquement witkiewiczien et buñuelien, car le cercle, autant que son goût pour la provocation, a déterminé sa malédiction, sa condition absurde : rappelons que Zeus, pour le punir de son attitude irrévérencieuse envers Héra, le précipita aux Enfers, sorte d'antichambre entre le monde de l'Olympe et celui des mortels, où il fut lié à une roue enflammée tournant éternellement.

¹⁹⁷ El-Khoury, Chakib, *Le théâtre arabe de l'absurde*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1978, p. 27.

BIBLIOGRAPHIE

- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1998
- Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1980
- Aub, Max, *Luis Buñuel : entretiens avec Max Aub*, Paris, Belfond, 1991
- Baas, B. et Zalozyc, A. (sous la direction de), *L'angoisse : perspectives philosophiques-perspectives psychanalytiques*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1990
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 1998
- Bataille, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1995
- Bergson, Henri, *Le rire*, Paris, PUF, 2002
- Bouhours, J.M. et Schoeller, N. (présenté par), *L'Âge d'or. Correspondance Luis Buñuel – Charles de Noailles : lettres et documents (1929 – 1976)*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993
- Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985
- Breton, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966
- Breton, André, *Clair de terre*, Paris, Gallimard, 1966
- Buache, Freddy, *Luis Buñuel*, Paris, L'Âge d'Homme, 1980
- Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1995
- Cesarman, Fernando, *L'œil de Buñuel*, Paris, Éditions du Dauphin, 1982
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1996
- Descartes, René, *Discours de la méthode*, Montréal, CEC, 1996
- Drouzy, Maurice, *Luis Buñuel : architecte du rêve*, Paris, 1991
- El-Khoury, Chakib, *Le théâtre arabe de l'absurde*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1978
- Éluard, Paul, *Capitale de la douleur suivi de L'amour la poésie*, Paris, Gallimard, 1996

- Engels, Friedrich, Marx, Karl, *Manifeste du Parti communiste*, Paris, Gallimard, 1987
- Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, London, Methuen, 1961
- Ferrand, Jean-Paul, «Le nihilisme surmonté par lui-même», *Magazine littéraire*, no 383, Janvier 2000
- Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1979
- Gaensbauer, Deborah B., *The French theater of the Absurd*, Boston, Twayne, 1991
- Gide, André, *Dostoievski*, Paris, Gallimard, 1998
- Granier, Jean, *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Paris, Seuil, 1966
- Gumbrecht, Hans Ulrich, «Cascades de la modernisation», *Zagadnienia Rodzajow Literackich*, Tome XLV, Vol. 1-2, 2002
- Hinchliffe, Arnold, *The Absurd*, London, Methuen, 1969
- Kierkegaard, Soren, *La Répétition. Essai de psychologie expérimentale*, Paris, Payot/Rivages, 2003
- Krysinski, Wladimir, *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*, Montréal, Le Préambule, 1989
- Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, Folio, 1995
- Kyrou, Adonis, *Luis Buñuel*, Paris, Seghers, 1970
- Laffay, Albert, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Paris, Masson, 1970
- Lautréamont, Comte de, *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, Paris, Gallimard, 1993
- Marcuse, Herbert, *Éros et civilisation*, Paris, Éditions de Minuit, 1995
- Mellen, Joan, *The world of Luis Buñuel. Essays in Criticism*, New York, Oxford University Press, 1978
- Monteilhet, Véronique, *Fantômas à l'ombre du surréalisme*, In «Mélusine. Le cinéma des surréalistes», no XXIV, L'Âge d'Homme, 2004

Nietzsche, Friedrich, *La Volonté de Puissance. Essai d'une transmutation de toutes les valeurs*, Paris, Le livre de poche, 1990

Oms, Marcel, *Don Luis Buñuel*, Paris, Les éditions du cerf, 1985

Paz, Octavio, *Point de convergence : du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 1976

Peterson, Michel, *La poétique de l'inassouvissement : l'esthétique et le politique chez Stanislaw Ignacy Witkiewicz*, Montréal, Université de Montréal, 1992

Rensi, Giuseppe, *La philosophie de l'absurde*, Paris, Éditions Allia, 1996

Russ, Jacqueline, *L'aventure de la pensée européenne : une histoire des idées occidentales*, Paris, Armand Colin, 1995

Sade, D. A. F., *Les 120 journées de Sodome*, Paris, 10/18, 1975

Sandro, Paul, *Luis Buñuel and the Crises of Desire*, Columbus, Ohio State University Press, 1987

Sartre, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996

Van Crugten, Alain, *S.I. Witkiewicz – Aux sources d'un théâtre nouveau*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971

Van Crugten, Alain (sous la direction de), *Cahier Witkiewicz. Actes du colloque international «Witkiewicz» de Bruxelles (No 1)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982

Van Crugten, Alain (sous la direction de), *Cahier Witkiewicz. Actes du colloque international «Witkiewicz» de Bruxelles (No 4)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982

Van crugten, Alain (sous la direction de), *S.I. Witkiewicz génie multiple de Pologne*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981

Weiss, Alan, «Between the Sign of the Scorpion and the Sign of the Cross», in *The Aesthetics of Excess*, New York, State University of New York Press, 1989

Williams, Linda, *Figures of Desires : a theory and analysis of Surrealist Film*, Chicago, University of illinois press, 1981

Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *Les formes nouvelles en peinture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979

Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, «Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre», *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 73, Paris, 1985

Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *Théâtre complet (6 volumes)*, Lausanne, La Cité - L'Âge d'Homme, 1969-1976

Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *La Mère*, Paris, Gallimard, 1988

Witkiewicz, Stanislaw Ignacy, *La Poule d'Eau*, Paris, Gallimard, 1969