

Quelques aspects de la nécessité historique et de la structure « médiévale » du théâtre de l'absurde

Du point de vue historique, le théâtre du vingtième siècle marque un tournant à peu près de la même portée que le théâtre de la Renaissance qui, après les « jeux de drame » médiévaux ignorants presque totalement les traditions du théâtre antique, crée des textes dramatiques de haut niveau – même sur l'échelle des autres genres littéraires. Le théâtre médiéval ne nous a quasiment laissé que des œuvres « improvisées », telles que les mystères écrits à l'occasion de cérémonies religieuses ou les farces représentées aux fêtes foraines¹. Bien que certains de ces textes touchent parfois les plus hautes sphères littéraires, ils manquent en général de structure globale, et de dramaturgie élaborée en détail qui ont justement été rapportées au drame par le théâtre de la Renaissance, et notamment par celui de Shakespeare². Le drame de la Renaissance apprend et hérite beaucoup de la scène médiévale, mais en même temps il est capable d'effectuer une sorte de ré-formation du jeu et d'apporter une allure plus digne au texte théâtral.

Bien évidemment, tous ces changements ont aussi des raisons pratiques. Le théâtre emménage dans son propre bâtiment, il ne dépend plus ni de l'Église qui lui prêtait ses temples (ou même ses écoles) ni de l'atmosphère des fêtes bruyantes de négociation et de forains. Et même si pendant longtemps le spectacle théâtral reste accompagné d'une ambiance de zinc libre et léger, le bâtiment du théâtre offre un terrain connu et au comédien et au metteur en scène : la scène et les banquettes sont fixées, il y a des coulisses fiables, des échafaudages, des étages, des machines, des rideaux³. Tous ces éléments offrent des possibilités qui changent globalement le déroulement et la source d'attraction des spectacles. L'attention du public est accaparée par les machines qui jouent des naufrages d'une façon « crédible » ; on peut voir à peu près le même phénomène aujourd'hui, quand un nouvel effet sonore ou visuel coupe le souffle des spectateurs du cinéma. Cependant, ce sont des miracles qui s'évanouissent, l'effet durable sera assuré par le texte.

¹ Pour plus d'informations sur le théâtre médiéval, voir le chapitre « Le théâtre médiéval », in HUBERT Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2003 (nouvelle présentation des éditions de 1988 et 1998), p. 33–51.

² « Aussi le Moyen Age ne nous a-t-il laissé ni théâtre construit, ni chef-d'œuvre littéraire. » HUBERT, Marie-Claude, *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 40.

³ Pour plus d'informations sur la scène élisabéthaine : FOAKES, R. A., « Shakespeare's Elizabethan Stages », in *Shakespeare, an Illustrated Stage History*, sous la dir. de Jonathan Bate et Russel Jackson, New York, Oxford University Press, 1996, p. 10–22.

Evidemment, ce fut toujours ainsi, mais les conditions techniques d'un Globe n'étaient pas toujours assurées. Ceux qui ont déjà vu un spectacle de rue savent que ce genre n'est pas susceptible de jouer sur les nuances. Pour que le public entende le comédien, celui-ci est obligé de crier – surtout quand un marché gronde autour du spectacle. En criant, il est impossible de jouer une scène du balcon, parce que le public, au lieu de s'émouvoir, va s'amuser de la nourrice qui n'entend pas Roméo hurler. (N'est-il pas possible, par ailleurs, que cette scène ait aussi une telle interprétation comique ?) En criant, il est aussi impossible de jouer un monologue de Hamlet, de plus le public habitué aux farces foraines s'évapore après la troisième phrase, car on n'a pas envie de philosopher en faisant ses courses ou en s'amusant. En revanche, le théâtre de la Renaissance offre un moyen à la littérature « profonde » de réapparaître dans le texte dramatique. C'est ce qui se passe dans l'œuvre de Shakespeare, et c'est justement la raison pour laquelle l'héritage de Shakespeare reste si important encore aujourd'hui.

Le théâtre des époques suivantes s'avance sur un sentier battu, et c'est justement la transition shakespearienne qui entraîne le public vers les lourds sujets sociaux, moraux ou philosophiques du théâtre du Classicisme, qu'on parle de la philosophie morale de Corneille ou de l'humour léger mais établi sur un phénomène social bien déterminé, de Molière. Et ainsi de suite, jusqu'au vingtième siècle, où les conditions techniques et les exigences du public vont changer d'un coup.

Le 28 décembre 1895, Louis Lumière organise la première représentation publique du cinématographe qui va ensuite envahir le marché avec une rapidité extraordinaire. Lumière développe son invention extrêmement vite – non seulement du point de vue technique, mais aussi du point de vue théorique. Bien que l'objectif des premiers films soit documentaire (les Lumière envoient leurs caméramans partout dans le monde, pour que le public français puisse voir « en direct » les endroits que l'on n'avait pu connaître que par ouï-dire), les deux frères reconnaissent dès le début, qu'ils ne pourront pas captiver l'attention des spectateurs uniquement par la documentation. De plus, un élément technique intervient de nouveau, à savoir la longueur du rouleau de pellicule, qui ne permet pas que le film dépasse les deux ou trois minutes. Cette durée « modique » oblige les producteurs à mettre en scène l'action du film, et c'est pour cela que, dès le début, le film est allié à la famille du théâtre, et cette relation familiale devient vite une relation fraternelle. (De nos jours, on a tendance à traiter cette relation comme un phénomène évident, pourtant au début de sa carrière, le film aurait bien pu se développer d'une autre façon. Tout d'abord, le film n'est qu'à deux pas de la photographie, et celle-ci est beaucoup plus proche des beaux-arts que des arts du spectacle.)

Un facteur complètement différent sera le milieu politique, sociale et économique de la première moitié du siècle. Tandis que – grâce au développement accéléré de la technique – les distances diminuent, l'homme est confronté à la

grandeur inconcevable du monde. Les rouleaux susmentionnés présentent des régions dont la plupart des gens n'ont jamais entendu parler, le commun des mortels doit tenir compte de l'immensité de l'Univers. Guerre mondiale, récession mondiale, communication de masse, démonstrations de masse... Il est évident que dans cette situation changeante, le théâtre doit lui aussi changer. Cependant, alors que le film est susceptible de « transmettre le grand monde » au public du cinéma, le théâtre ne peut plus innover techniquement (jusqu'à ce que l'on utilise le film même, mais à ce moment-là sa présence est tellement ordinaire, que l'on ne s'en rend même plus compte). Les décors et les machines du théâtre ne courent plus le souffle du public, même les dialogues volubiles, qui jusqu'ici avaient toujours fait leurs preuves, s'avèrent lents par rapport aux automobiles et trains qui se propulsent partout dans le monde. C'est à peu près là que le monde commence à « courir », mais le théâtre, devenu entre-temps définitivement littéraire, a les pas trop lourds pour suivre ce rythme.

Le théâtre élisabéthain change alors sous une impulsion interne, tandis que le théâtre du vingtième siècle change sous le poids des changements externes. Cependant, si l'on s'est étendu un peu sur le sujet des changements théâtraux de l'époque élisabéthaine, c'était justement pour que ce soit clair : un texte théâtral a toujours un côté pratique – le spectacle même –, et il est indispensable de le prendre en compte. Comme la longueur des chandelles obligeait les auteurs à répartir les pièces en actes, l'utilisation des ampoules électriques, puis des projecteurs a également un effet important, car l'auteur sait qu'il n'est plus obligé de respecter la structure classique des pièces théâtrales. Un autre élément important sera le savoir-faire, la compétence des comédiens. Pour établir un parallèle entre le théâtre et la musique, à l'époque de Bach, on a composé relativement peu de morceaux pour flûte traversière. Ce n'est pas parce que les compositeurs ont pris la flûte pour un mauvais instrument, mais parce qu'elle l'était réellement ; les flûtes en bois de l'époque n'étaient tout simplement pas assez fortes pour pouvoir être le premier instrument d'un concerto. Le même principe peut être valable dans le cas du comédien, « l'instrument » le plus important du théâtre. Molière peut bien mettre des bagarres, des jeu de cache-cache dans le spectacle (nb : le public exige cela), puisque n'importe quel comédien de l'époque a pu improviser une telle scène. Si la même chose n'est plus présente dans le théâtre du vingtième siècle, ce n'est pas nécessairement parce que le public n'apprécie plus ce genre d'humour (sinon Chaplin ou Bud Spencer...), mais aussi parce que les comédiens (et les metteurs en scène, bien sûr) ont perdu l'habitude de jouer et de faire jouer de telles scènes, ou bien si on les jouent quand même, elles sont justement des scènes de Molière ou de Marivaux – qui sait avec quelles idées novatrices. (L'auteur de ce texte a eu la chance de voir une adaptation de Molière jouée par des comédiens formés dans la commedia dell'arte, et après l'expérience du spectacle, il affirme : une gifle perdue ou un maître qui poursuit sa bonne sont fort drôles si la représentation est correcte.)

Au vingtième siècle, le théâtre devient donc plus raffiné – non seulement du point de vue textuel, mais aussi au niveau de la mise en scène et du jeu des acteurs. C'est probablement une des raisons pour laquelle le drame du vingtième siècle, au lieu d'essayer – sans aucune chance, par ailleurs – d'entrer en concurrence avec les techniques du cinéma, n'élargit plus, mais approfondit les perspectives du théâtre. Il en a les moyens, car à cette époque cet « approfondissement » a déjà une tradition importante, voire – qui sait, sous quelle impulsion – il a déjà démarré, tout d'abord dans l'œuvre de Tchekhov et d'Ibsen, et – qu'on parle enfin de l'absurde – dans *Ubu* de Jarry.

Parallèlement aux innovations techniques, depuis le moment où le théâtre est retourné vers les textes d'un haut niveau esthétique littéraire, le drame s'innove et se développe continuellement, au niveau linguistique et théorique – avec une vitesse remarquable. Denis Diderot, dans *l'Entretien sur Le fils naturel* (1757) et encore dans le *Paradoxe du comédien* (version définitive : 1779), établit déjà – en théorie – la technique de direction des comédiens qui sera effectuée beaucoup plus tard par le théâtre épique. Victor Hugo, dans la préface de *Cromwell* (1827) introduit la notion du grotesque – qui est employée aussi par le théâtre de l'absurde, mais surtout par le théâtre du polonais Mrozek⁴ et du hongrois Örkény. Goldoni, lui, s'amuse à jouer aux clichés langagiers – un des jeux préférés de l'absurde. On peut citer également la dramaturgie du *Cid* de Corneille, tellement novatrice qu'elle entraîne une querelle qui durera plusieurs années, avec la participation du roi de France et de l'Académie Française.

On peut constater alors, que le drame du vingtième siècle part d'un fondement sûr quand il continue de « littéraliser » ses textes, et son importance historique est justement le fait qu'il assure la survie du théâtre (on espère pouvoir parler d'un processus achevé) à cette période difficile. Comme les autres mouvements⁵ littéraires du siècle, l'absurde a également ses ancêtres littéraires,

⁴ Mrozek est souvent mentionné comme un représentant du théâtre de l'absurde, d'autres critiques ont inventé la notion « théâtre grotesque » pour désigner son œuvre. De toute façon il est clair que Mrozek ne fait pas le même théâtre que « les quatre » de la préface d'Esslin : « Ce livre traite de l'un des aspects du théâtre contemporain : celui que nous associons aux noms de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet ». ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Edition Buchet / Chastel, 1977, p. 11.

⁵ L'emploi du mot « mouvement » n'est absolument pas légitime dans un article sur le théâtre de l'absurde, car la grande majorité des critiques (et l'auteur de ce texte) sont tout à fait d'accord : l'absurde n'est ni genre, ni style, ni mouvement. Si on l'emploie quand même, c'est tout simplement parce que « l'absurdité de la langue » nous oblige à employer les mots dont on dispose.

puisque le personnage, l'action ou le langage absurdes sont, depuis toujours, présents dans la littérature⁶.

Un des « accessoires » importants du théâtre de l'absurde est le caractère absurde, la personnalité et le comportement spécifique, illogique des personnages – ou au moins des personnages principaux – de la pièce. Mais le fait que le théâtre de l'absurde travaille sur des caractères absurdes n'est ni étonnant, ni une innovation révolutionnaire, puisque l'atmosphère des années 40–50 exige carrément l'apparition scénique de tels personnages, et on peut donc bien les voir ailleurs, et même plus tôt dans la littérature. Les hommes jeunes ou d'âge moyen rentrés du front, en désaccord avec eux-mêmes, qui cherchent quelque chose en errant, jusqu'à ce qu'ils se retrouvent en marge de la société, apparaissent et réapparaissent dans des textes qui ne sont pas absurdes, comme chez Hemingway, mais on peut penser à la grotesque *Famille Tot* du mentionné Örkény.

En général, l'absurdité de la réflexion et de l'existence de l'homme intéresse la littérature depuis très longtemps. Le comique de caractère des comédies est souvent construit autour de la réflexion absurde et caractéristique d'une époque donnée, et le fait que le théâtre de l'absurde présente cela sous un aspect tragique ou tragi-comique, est dû plutôt à une structure de genres plus complexe du vingtième siècle, qu'à une innovation propre à l'absurde. La préface de *Cromwell* mentionnée réclame justement contre la représentation « noir et blanc » du caractère humain. L'homme débusqué en marge de la société, personnage souvent traité par l'absurde est encore un motif récurrent de la littérature. Depuis Villon, à travers le réalisme, jusqu'à l'existentialisme accompagnant l'absurde, on retrouve régulièrement ce genre de caractère.

En ce qui concerne l'action du théâtre absurde, elle est absurde parce qu'elle n'est pas une véritable action ou elle ne l'est que périodiquement. Tandis que, pendant longtemps, un des objectifs du théâtre est de dessiner le « diagramme » du changement d'un personnage ou de montrer comment une situation va du point A au point B, dans le cas du théâtre de l'absurde, on ne peut souvent même pas parler d'action, car l'homme absurde décrit auparavant n'est pas capable d'agir ou de changer. Quand il agit quand même, ses actes sont nécessairement absurdes, puisqu'il n'a ni le moyen ni le droit de changer sa vie ou la chaîne des événements, et ainsi l'action se dégrade en soubresauts passifs. Le monde va, l'homme s'agite. Ainsi, si une pièce absurde a quand même un certain fil conducteur, celui-ci sera – dans sa base – absurde, comme par exemple dans *Rhinocéros* de Ionesco, dont l'action peut se résumer en quelques mots : les hommes – pour une raison obscure – se mettent à se transformer en rhinocéros. Ce type

⁶ Pour plus de détails concernant l'action, le personnage et le langage absurdes, voir les chapitres correspondants dans PRUNER, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan, 2003, p. 86–145.

d'action peut souvent avoir une signification symbolique, par exemple la critique explique en général le *Rhinocéros* comme la description de la promotion du fascisme. Cependant ni ce type d'action, ni « l'action nulle » – le plus souvent beckettienne – ne peut s'expliquer par des symboles, car le déchiffrement d'un symbole est aussi une interprétation, c'est-à-dire une seconde lecture, et dans ce cas, il est indifférent de parler de rhinocéros ou de vie quotidienne, car toute situation quotidienne peut avoir une explication logique, mais cela ne rend pas tous les textes logiques ou quotidiens. Le fait que Tartuffe fait la cour à Elmire, est un événement quotidien, qui sera un élément primordial, quelque chose qui contribue à la fin – extrême. En même temps, dans *Rhinocéros*, l'événement n'est pas quotidien, et n'a pas de vraie portée du point de vue de la dramaturgie : absurdité pour absurdité, le fait que les hommes se métamorphosent en rhinocéros n'est ni un élément de la dramaturgie, ni un élément symbolique, car ils pourraient bien se transformer en insectes kafkaïens ou simplement en militaires, cela ne dérangerait pas le champ symbolique.

Toutefois, il est à noter que l'action absurde n'est pas non plus une technique brevetée du théâtre de l'absurde. L'action sans dramaturgie rappelle justement la structure des pièces de théâtre médiévales mentionnées (Ionesco définit le genre des *Chaises* comme « farce tragique »). Les auteurs des anciennes farces ne réfléchissaient pas trop à la dramaturgie d'une gifle, et le public ne l'exigeait pas non plus, car c'est justement la gifle qui l'intéressait. L'absurde reconnaît que la vie quotidienne n'a pas forcément une dramaturgie, qu'une gifle peut venir de nulle part, sans raison et sans explication⁷.

Et finalement l'absurdité langagière est souvent mentionnée comme un élément propre au théâtre de Beckett, Ionesco, Adamov et Genet⁸. Bien que chacun de ces quatre auteurs ait élaboré un langage différent et unique dans le genre, on peut constater que le théâtre de l'absurde emploie la langue d'une manière spécifique, car il reconnaît son aspect paradoxal : elle est destinée à servir la communication, cependant elle la rend impossible, car elle oblige l'interlocuteur à employer une chaîne infinie d'abstractions, et ainsi elle exclut l'essentiel, la subs-

⁷ Dans l'extrait critique suivant, il s'avère que nombre d'éléments de l'absurde sont tout aussi des éléments du théâtre médiéval : « Comme la fête des fous, celle-ci [la sottie, genre médiéval] inverse les rôles et donne la parole à ceux qui en sont d'habitude privés ; on retrouve aussi chez l'une et l'autre une ambiance quelque peu délirante : gestes désordonnés, incohérence de l'action et jeux verbaux ». HELIX, Laurence, « Le Théâtre comique au Moyen-Age », in *Le Théâtre*, Bréal, 1996, p. 87.

⁸ Comme un des objectifs de cette analyse consiste à trouver une quasi-définition du théâtre de l'absurde, pour l'instant on emploie la définition la plus serrée, selon laquelle le théâtre de l'absurde est simplement le théâtre des quatre auteurs « privilégiés » de l'analyse d'Esslin : Beckett, Ionesco, Genet et Adamov.

tance même de la communication⁹ ; « nous aurons encore la politesse, apprise parmi vous, de rendre la communication impossible »¹⁰.

Cet élément absurde est aussi un élément qui existe depuis longtemps dans la littérature. Les comédies jouent depuis toujours sur les anomalies langagières, les malentendus langagiers apparaissent dans le théâtre de boulevard le plus populaire comme dans les drames les plus hautement littéraires. Et, comme on l'a déjà constaté, le fait que l'absurde crée un amalgame de la comédie et de la tragédie, n'est pas un élément strictement absurde, mais plutôt une tendance commune qui apparaît déjà au dix-neuvième siècle.

Le fondement du théâtre de l'absurde est donc établi depuis longtemps dans la littérature¹¹, et sa naissance est prévisible dès le début du vingtième siècle. Les changements techniques, les événements sociopolitiques et économiques créent une situation dans laquelle le théâtre va nécessairement « approfondir ses perspectives », et non seulement il continue, mais il amplifie les tendances théâtrales de l'époque, de plus il en a tous les moyens : les caractéristiques du théâtre de l'absurde sont des éléments récurrents littéraires, non seulement au dix-neuvième siècle, mais depuis longtemps. Le personnage, l'action ou le langage absurdes sont des techniques éprouvées, que – de plus – Jarry marie splendidement. La naissance de l'absurde n'est donc pas du tout étonnante, ce qui est étonnant, c'est qu'elle se fait attendre pendant un demi-siècle. Pour expliquer ce retard, il faut observer les caractéristiques structurales des pièces de théâtre absurdes.

Tout d'abord, qu'entend-on par la structure d'une pièce de théâtre ? Un texte a toujours une structure. C'est évident : pour qu'un texte ait un certain sens, les éléments textuels doivent s'enchaîner, sinon et les éléments et le texte dans sa globalité perdent de leur sens. Ceci est aussi valable pour les textes littéraires, dans nombre de cas même plus strictement. Cependant, une des qualités primordiales des textes littéraires est qu'ils disposent d'une structure de grande portée complexe et unique, qui assure une cohérence globale artistique – parfois même aux dépens des éléments qui la créent. La structure d'une pièce théâtrale peut donc être cette structure textuelle, c'est-à-dire la cohérence littéraire de ses éléments ou simplement sa dramaturgie. Dans ce cas, structure et dramaturgie ne sont pas analogues ; la dramaturgie n'est que la composition de l'action, tandis que la structure n'est que la composition du texte. En analysant la dramaturgie, par exemple, un retard est fort important, car il change la composition de

⁹ « Ionesco sait nous montrer à quel point le langage est incapable de posséder l'autorité que nous lui attribuons. [...] En raison de cette remise en question du langage, on finit par classer ces pièces sous la rubrique « théâtre de la non-communication ». » BRADBY, David, *Le théâtre français contemporain (1940–1980)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 116.

¹⁰ GENET, Jean, *Les Nègres*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979, p. 85.

¹¹ Voir le chapitre « La tradition de l'absurde », in ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, p. 305–375.

l'action. En analysant la structure de la pièce même, le même retard peut être sans intérêt, car il est sans importance du point de vue de la composition textuelle. En analysant la structure, le lecteur cherche tout simplement les sources d'énergies qui contribuent à créer une portée hautement littéraire au texte, et non les sources d'énergie qui contribuent à créer une ambiance caractéristique de l'action¹².

Il est remarquable que certaines époques favorisent certaines structures littéraires. Ainsi, par exemple, le théâtre antique représente le combat de deux forces ou échelles de valeurs sur un terrain commun, la mythologie. A la fin de la lutte une des forces échoue, mais en général elle entraîne l'autre dans sa chute, et finalement il ne reste que les ruines et le fondement sûr, la faveur des dieux. Au niveau de la dramaturgie, cela apparaît dans l'action dès le début (surtout qu'en général le public connaît bien le mythe), ce qui est important, c'est son déroulement. Au niveau structural, par contre, le même combat apparaît progressivement, au cours des dialogues, dans les champs lexicaux, par exemple. Naturellement, le présent texte ne peut être destiné à montrer les structures favorisées des différentes périodes littéraires, mais à la lumière des éléments cités ci-dessus, il est probable que le théâtre de l'absurde ait aussi une structure propre à lui, surtout que – comme on l'avait vu – on ne peut parler de dramaturgie unique qu'avec des stipulations.

Tout d'abord, cette structure absurde paraît dans une symétrie récurrente. Dans les pièces absurdes les personnages principaux apparaissent souvent en couple, sauf dans le cas des œuvres offrant une interprétation symbolique (*Rhinocéros*, comme l'allégorie de la tyrannie, *Le roi se meurt*, comme celle de l'angoisse de la mort, etc.), ou dans les pièces d'une atmosphère transcendante (*Comédie*). « Puis il y a le huit, chiffre fatidique (mais lequel ne l'est pas ?), deux pour chaque pied, deux pour chaque main, et pour les amputés six, quatre, deux ou point, cela dépend de l'amputé¹³. » – écrit Beckett dans *Mercier et Camier*. Bien sûr, les couples apparaissent souvent au théâtre, tout simplement, parce que la plupart des pièces de théâtre sont composées de dialogues. Cependant, l'auteur absurde finit en général par convaincre le public du fait qu'il n'y a pas de communication, juste des monologues parallèles, et il ne veut même pas donner l'illusion que la parole aide la communication ou quoi que ce soit. Justement et au contraire : et la parole et l'acte prennent péniblement garde de laisser les choses intactes.

¹² Ces sources d'énergie dramatiques sont, par ailleurs, souvent refusées par le théâtre de l'absurde ; « Toutes les pièces qui ont été écrites depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours n'ont été que policières. [...] Il y a une énigme qui nous est révélée à la dernière scène. Quelquefois avant. On cherche, on trouve. Autant tout révéler dès le début. » IONESCO, Eugène, *Victimes du devoir*, in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1990, p. 207.

¹³ BECKETT, Samuel, *Mercier et Camier*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970, p. 188.

Evidemment, le personnage absurde décrit auparavant ne pourrait pas changer la chaîne des événements, il n'en a ni les moyens psychiques ni les droits sociaux. L'absurde choisit donc volontairement des personnages qui au lieu d'agir, observent les choses, et ainsi l'action absurde « congèle » l'action théâtrale conventionnelle. Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe*, description théorique du monde, de l'homme et de la littérature absurde, attire l'attention sur le fait que l'acte est toujours provisoire, et donc nécessairement absurde. Le théâtre de l'absurde montre cette inefficacité actionnelle dans la pratique, exagérément. L'action « congelée » est un signe : il n'y a pas d'acte, juste la volonté d'agir. Dans une structure absurde retournée, l'action n'existe que quand elle n'existe pas.

L'expérience déterminante de la littérature avant l'absurde est la guerre mondiale. En revanche, l'absurde semble reconnaître un nouvel ordre, celui de la guerre froide, puisqu'il est structuré ainsi ; selon l'ordre des deux rangs de chars des deux côtés du mur de Berlin, où le seul acte responsable est de ne rien faire, car le moindre mouvement peut entraîner une catastrophe mondiale. La structure de l'absurde est fondée sur cet équilibre fragile : et l'individu et la société se privent de la possibilité de changer, parce qu'ils contribuent à créer un ordre et une échelle de valeur où ils ont nécessairement besoin d'un contrepoint, contrepoint qui sera aussi un soutien. Comme les puissances opposées de la guerre froide exigent un adversaire, puisque leur fonctionnement est lié au concours, l'individu végétant dans ce monde aura aussi besoin d'une force-soutien qui lui est opposée. Le soutien devient ainsi opposition ; d'où l'immobilité rigide. Les mouvements et styles précédant et accompagnant l'absurde ont encore une certaine conscience de mission, même s'ils le nient souvent. Ils ont encore la volonté d'agir et de changer, puisqu'ils subissent d'autres crises morales après la guerre mondiale, et ils ont peur que le passé effrayant ne revienne. En revanche, l'absurde reconnaît que ces crises sont d'une autre nature, qu'elles sont inévitables, voire nécessaires. La source de la déconvenue que l'absurde éprouve, n'est plus la crise morale récente, mais l'ordre mondial qui est en train de se former, et contre lequel – à cause de sa structure caractéristique – on ne peut rien faire. La structure outsider, cynique, immobile de l'absurde est impossible dans le tourbillon mondial de la première moitié du siècle, où les intellectuels doivent s'engager. Cependant l'ordre de la guerre froide se formant dans les années 50 est un bouillon de culture idéal pour ce genre de littérature ; c'est probablement la raison pour laquelle « l'achèvement » de Jarry se fait attendre pendant cinquante ans.

Le théâtre de l'absurde démonte l'homme, la dramaturgie, le langage, l'action, la structure jusqu'au Moyen Age. Il retrouve les scènes et l'action sans fondement, le langage simple des farces médiévales, comme s'il voulait prouver que le monde est finalement arrivé là d'où le théâtre est parti à l'époque de la Renaissance. Naturellement, il ne veut rien prouver, il ne veut même pas expliquer, il ne fait que constater. Il ne veut pas non plus amuser – d'où les adaptations erronées de Ionesco, dans lesquelles on comprend mal le langage et la structure des

farces, et où l'on veut faire rire, encore que le visage de l'absurde soit un visage impassible.

Le développement technique du vingtième siècle, la déconvenue tendue après les guerres mondiales, la dégradation de la responsabilité de l'individu rappelle l'absurde de l'état médiéval du théâtre. Ainsi le théâtre de l'absurde reconnaît que parallèlement aux changements thématiques ou langagiers, il est temps de trouver une nouvelle structure littéraire, et fraie le sentier quasiment seul vers le renouvellement structural des mouvements théâtraux ultérieurs.