

DAVID BOUCHER
University of Montreal*

Aux racines du théâtre et du cinéma de l'absurde: Witkiewicz, Buñuel et la vision philosophique de Rensi

**At the Root of the Cinema and of the Theatre of the Absurd: Witkiewicz,
Buñuel, and Rensi's philosophical vision**

Ever since Martin Esslin formulated the concept of a Theatre of the Absurd, criticism has endorsed the notion almost exclusively in a theatrical sense. The need to open up Esslin's concept to the field of cinema now seems imperative. This view finds its ultimate justification at the juncture between the work of Luis Buñuel and of S.I. Witkiewicz, but also between the work of those two creators and philosopher Giuseppe Rensi. My article seeks to demonstrate that, as early as the 1930s, an aesthetics of the Absurd already existed — on the stage as well as on the screen — combining cheery non-sensical content with the ambiguity of abstract form. A study of the landmark play *Kurka Wodna* (*The Water Hen*, written in 1921), and of the film *L'Âge d'or* (1930), in parallel with the essay *La Filosofia dell'assurdo* (*The Philosophy of the Absurd*, first published as *Interiora Rerum* in 1924), supports this argument, which also aims to bring out some „invariants” from the aesthetics of the Absurd.

* Department of French-Language Literatures, Faculty of Arts and Science, University of Montreal, H3C 3J7, PO Box 6128, Station Centre-ville, Montreal (Quebec), Canada
email: boucherdavid@videotron.ca

L'entre-deux

L'absurde est la transgression d'un système de normes (narratives, picturales, cinématographiques, etc.) par la voie de l'incongruité et du non-sens. La racine étymologique de ce mot peut aider à comprendre que cette notion — rabattue sur le plan de l'esthétique et considérée par rapport à la *Mimesis* — n'a pas la violence explosive de l'abstraction: « absurde », qui se réfère généralement à un acte, une parole ou un événement saugrenu 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). Réduire l'œuvre absurde à l'idée de déraison(nable) s'avère toutefois irrecevable, car transgresser les lois d'un système de normes ne signifie aucunement le détruire complètement, mais plutôt en pervertir momentanément l'architecture pour mieux la mettre en relief et restituer autrement la signification. Il serait possible d'imaginer, à la manière de Todorov, une ligne graduelle sur laquelle la représentation aurait deux points limites, à savoir, à une extrémité, le „réalisme mimétique” et, à l'autre, „l'abstraction pure”, l'absurde se trouvant quelque part entre les deux. Ce lieu de confluence où se révèle le *sens du non-sens*, le grand théoricien Martin Esslin fut sans doute le premier à le mettre en lumière avec son livre *The Theatre of the Absurd*, véritable précis de signification de cette dramaturgie de l'après-guerre (Beckett, Ionesco et cie), autant que généalogie du genre: soulignant, entre autres, l'indéniable influence des Marx Brothers sur l'œuvre de Ionesco, l'héritage du cinéma de Cocteau pour toute une génération de gens de théâtre, etc., Esslin ne fait toutefois aucune mention du réalisateur surréaliste Luis Buñuel (et ce, bien que le destin funeste du couple d'*Un Chien andalou* enlisé dans le sable se répète dans *Oh! les beaux jours* de Beckett...). Cela est identique pour Stanislaw Ignacy Witkiewicz, père de l'absurde théâtral, qui a été reconnu éventuellement par Esslin à titre de précurseur, contrairement à Slawomir Mrozek, Tadeusz Rózewicz et Vaclav Havel, qui figurent tous dans la première édition de son essai. De ce constat, il y a plus à dire, non pas „contre” mais „avec” Esslin: l'esthétique de l'absurde au théâtre — et au cinéma — apparaît non pas après mais avant la Deuxième Guerre mondiale (autour des années 1920-1930) avec Witkiewicz et Buñuel. L'étude d'une pièce phare, *Kurka Wodna* (*La Poule d'Eau*, écrite en 1921), et du film *L'Âge d'or* (réalisé en 1930), mise en parallèle avec l'essai *La Filosofia dell'assurdo* du philosophe Gieuseppe Rensi (*La philosophie de l'absurde*, paru pour la première fois en 1924 sous le titre de *Interiora*

¹ La principale raison est la suivante: la popularisation des pièces de Witkacy aux États-Unis par Daniel C. Gerould — professeur à l'Université de New York — et Paul Berman — metteur en scène, professeur et directeur de la section dramatique du State Towson College of Baltimore — s'est produite principalement aux alentours des années 1970, alors que la première édition de *The Theatre of the Absurd* date de 1961.

Rerum), renforce cette proposition, qui vise aussi — dans le cas présent — à dégager des „invariants” de l’esthétique de l’absurde (déjà en germe chez Gogol et en force chez Kafka) ou, à tout le moins, à nuancer ses traits caractéristiques tels qu’ils apparaissent aujourd’hui en lieux communs dans la critique comme dans les manuels scolaires: le théâtre de l’absurde en tant qu’« humour noir et grotesque”, „désespoir et angoisse”, „absence d’intrigue et de psychologie”, etc., sera ici revisité selon un itinéraire particulier: l’absurde est avant tout un rictus (sociétaire, philosophique), une violence poétique et délirante de l’image (héritée des *Chants de Maldoror*), une psychologie singulière dont l’expression ultime est l’acte gratuit (concept de Gide, décelable déjà chez Dostoïevski), une forme-récit qui donne au „signifié son signifiant”: le cercle.

Rictus absurdus

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 „une certaine élasticité du corps et de l’esprit, qui nous mette à même de nous y adapter” (Bergson 2002: 142). 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” (Bergson 2002: 135). Cette réflexion sur le rire contient implicitement une définition de l’humour, indissociable de la notion de transgression, car, si rire vise la correction, la réadaptation et l’unification, c’est parce que l’énoncé humoristique qui conditionne cette action met momentanément — et paradoxalement — en péril ces diverses aspirations.

L’humour est l’essence de l’absurde² et son péril est une incongruité qui menace l’ordre établi du Sens. Le psychanalyste dirait que c’est la perspective du désordre intime et du rien psychique qui fait la distinction du rire absurde, dans la mesure où celle-ci confronte le moi à une image angoissante et chaotique du monde, menaçant ainsi son organisation fonctionnelle. Mais cette conception n’est pas incompatible avec l’idée bergsonienne de la dimension sociétaire du comique (irrationnel dans le cas présent):

² Cervantès, l’un des premiers modernes littéraires, avec son Don Quichotte, „nous fournit le type général de l’absurdité comique” (Bergson 2002: 142). Le principal enjeu de sa dynamique romanesque est effectivement le rire, lequel se déploie à partir d’écarts entre une réalité fantasmée et une réalité vécue (tantôt jeux de fuites, tantôt malentendus entre les divers personnages). Cela ne vise évidemment pas à orienter la totalité du discours de l’œuvre vers le propos spécifique de l’absurde, mais n’exclut pas qu’une certaine réflexion sur le sujet — celui de l’absurde, mais aussi celui de l’humour comme essence de l’absurde — puisse s’y rattacher: assujettie par la similitude, la vie de Quijada (Don Quichotte) est absurde et, surtout, drôle 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. Il est possible de voir l’humour comme essence de l’absurde chez un auteur très différent comme Kafka, chez qui le sourire de l’ironie est troquée par un rictus absurdus, véritable marque de cette esthétique depuis Gogol jusqu’à l’avènement du Théâtre de l’absurde, en passant par Witkiewicz et Buñuel: dans *Le Procès*, que plusieurs ont voulu considérer, à tort, uniquement comme une œuvre sombre et sérieuse, l’irrégularité, qui constitue le prétexte initial du récit, permet une certaine distanciation du lecteur sur une possibilité éventuelle, angoissante et sordide de l’humanité, rendant le personnage de Joseph K particulièrement drôle et signifiant. „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” (Kundera 1995: 127). Deleuze et Guattari ont d’ailleurs dit que, dans son œuvre, „tout est rire, à commencer par *Le Procès*” (Deleuze 1996: 77).

les pointes de non-sens à l'œuvre dans l'absurde poignent dans un appareil symbolique nécessairement sociétaire, et il n'y a rien d'étonnant de constater que le propos absurde, comme l'a démontré toute la critique depuis Esslin, est certes celui d'un humour noir et sardonique, mais aussi — plus souvent qu'autrement — celui, ironique, de la parodie et de la satire, lequel cache une angoisse, essentiellement existentielle et/ou métaphysique: „behind 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 world where the decline of religious belief has deprived man of certainties” (Esslin 1961: 400-401). Cette mécanique se retrouve déjà chez Witkiewicz et Buñuel, où le comique absurde se déploie selon ces deux axes — l'un social, l'autre philosophique –, comme si, avant Beckett, Ionesco et les autres, le précurseur espagnol et polonais avaient „joué au bouffon dans la cité”. À l'intérieur de cette double axiomatique, la singularité de leurs premières œuvres annonce — pour ne pas dire établit avant la lettre — les bases du Théâtre de l'absurde, et ce, à partir d'une poétique de l'image héritée de Lautréamont (liée au grotesque) et d'une pratique de l'acte gratuit (liée à la psychologie des personnages), concept théorisé par André Gide.

La poétique de l'image chez Lautréamont

Lautréamont peut 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 élément. Le XX^e siècle 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, le théâtre, etc. La prose des *Chants de Maldoror* donne en effet le ton à une poétique visuelle déroutante 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” (Breton 1966: 178). 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 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! (Lautréamont 1993: 233-234).

La puissance de cet énoncé humoristique, autant que sa teneur absurde, ne réside pas uniquement, comme l'ont dit Breton et Reverdy, dans le rapprochement de signifiés hétérogènes et opposés, car l'énoncé en question procède d'une violence liée à une corporéité grotesque qui participe tout autant à sa fulgurance: l'abjection, l'érotisation et la

chosification affirment l'animalité de la chair et l'anthropomorphisme de la machine, qui, à leurs tours, placent le corps et la pensée sous le registre de l'impétuosité, mais surtout de l'incongruité.

Hormis peut-être Artaud, théoricien du théâtre de la cruauté, le véritable héritier de la poétique des *Chants de Maldoror*, avant l'avènement du Théâtre de l'absurde, est Buñuel, chez qui l'agressivité de l'image grotesque partage les mêmes objectifs que ceux de Lautréamont: procéder à l'inverse des valeurs morales et culturelles, celles liées au bon et au beau, par une démesure atroce du corps, de la représentation et du sens. Le cinéaste emploie diverses stratégies pour faire de l'écran le lieu négatif d'un paroxysme antinomique, dont la plus apparente s'effectue dans le cadre restreint de la composition d'image, un peu à la manière d'Ernst, de Magritte ou de Dalí. Dans *L'Âge d'or*, l'insert relatif au saint sacrement déposé sur le sol à côté des pieds d'une jeune femme en est un exemple patent parce qu'il bafoue le sacré par le trivial. Il est à souligner que, comme dans *Les chants de Maldoror*, où apparaît ici et là un bestiaire presque délirant, les animaux sont des agents récurrents de ce phénomène dans ses films. Leur présence insolite dans différents lieux d'habitation accentue autrement la tension des contraires, ceux entre sauvage et civilisé, entre dehors et intériorité: il y a d'abord l'âne pourri couché sur le piano dans la chambre des protagonistes d'*Un chien andalou*, il y a ensuite la vache de *L'Âge d'or*, couchée sur le lit dans la chambre de la fille du marquis de X, il y a aussi le coq à l'intérieur de la cuisine dans *Los Olvidados*, l'ours errant dans le salon du manoir condamné de *L'Ange exterminateur*, l'autruche (et, encore, le coq) du *Fantôme de la liberté* qui rend une visite nocturne à Foucauld dans sa chambre, etc. Mais ces synthèses déroutantes sont les symptômes aporétiques d'une désarticulation plus vaste qui s'attaque à la signification par des mouvements et des relais d'images.

C'est via l'oxymore par le montage, méthode privilégiée de *L'Âge d'or* (dans lequel les sauts temporels et thématiques placent le récit sous le signe de l'antagonisme et de la déroute), que le maître espagnol en arrive à une rencontre avec la violence humoristique de l'irrationnel, rencontre presque comparable à celle d'un „parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection". L'enchaînement de certains plans dissemblables, incongrus ou opposés développe des jeux de contrastes souvent parodiques qui répondent à une telle exigence, dont le plus emblématique est la scène de la fondation de la Rome moderne, durant laquelle les deux personnages principaux (les deux amoureux) se vautrent lubriquement dans la boue. Après avoir été séparé de sa dulcinée par des représentants de la société (bourgeois, policiers, religieux, etc.), l'amoureux (joué par Modot) se laisse aller à une série d'images troubles et disruptives (rythmées par la musique de Wagner), qui déjouent l'entendement: un plan rapproché montre l'amoureuse (jouée par Lys), triste et élégamment vêtue d'une robe de soirée et d'un collier de perles, dans une salle de bain (une chasse d'eau et un lave-main à la droite de l'écran en sont les indices); la transition vers le plan suivant — un plan moyen, où la toilette apparaît désormais dans le cadre et où l'amoureuse a disparu — s'effectue par un fondu-enchaîné, ponctuation filmique qui, au lieu d'assurer une cohésion diégétique plus forte, court-circuite littéralement la raison, car le spectateur reconnaît la chasse d'eau à la droite de l'écran, alors que — détail important mais presque invisible — le lave-main, bizarrement en train de brûler, est désormais sur le mur de gauche: „ces nombreux antagonismes disent la

réversibilité du réel” (Monteilhet 2004: 61), lequel se révèle ici nu, grotesque, incohérent, absurde; et, finalement, avant de revenir au personnage de l'amoureux, dans une sorte de montée vers l'abject, les troisième, quatrième et cinquième (très gros) plans montrent une éruption volcanique, laquelle — par le truchement du noir et blanc — n'est pas sans rappeler quelques matières fécales, impression aussi renforcée par l'usage du son, véritable vecteur symbolique de l'image: le thème wagnérien est irrévérencieusement interrompu par le son d'une chasse d'eau, indiquant que ce qui boue à l'écran n'est pas que désir, mais aussi digestion. C'est là la figure ultime et insupportable du *beau-grotesque* lauréat-montien qui ne peut que provoquer (le rire ou la grimace).

Chez Witkiewicz, la potentialité disruptive de l'image, comme l'humour qu'elle porte, est un élément plus problématique — car moins présente et évidente — et se joue essentiellement sur le plan du langage. Il n'en demeure pas moins que la filiation avec la poétique de Lautréamont perdure dans quelques-unes de ses figures langagières, et ce, malgré le divorce entre ses pièces et certains aspects de sa théorie. Dans son *Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre*, le dramaturge propose une sémiotique à l'intérieure de laquelle il élabore deux techniques de l'absurde: 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”. Héritier de Lautréamont et, surtout, 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)” (Witkiewicz 1985: 42). Cette esthétique presque surréalisante, qui souligne la prééminence du principe de l'inversion (comme chez Buñuel), est toutefois dépassée par l'absurdité absolue, qui se rapproche des modes disruptifs des *Chants de Maldoror* (et de l'abstraction pure proprement dite), car elle figure des signifiés lacunaires auxquelles rien ne correspond dans la réalité ni dans l'intellect, comme par exemple: „cadavre élevé à la puissance 2, 3, 4 ou n” (Witkiewicz 1985: 42). Dans la mesure où „la portée artistique d'une notion dépend de l'étendue de son champ sémantique, c'est-à-dire de la richesse et de la variété de son contenu” (Witkiewicz 1985: 38), 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 recherchée 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, lesquelles provoquent des coupes dans la communication et des pertes dans la signification, cette exigence ne perturbe qu'occasionnellement ses pièces, d'où l'idée évoquée précédemment d'un divorce entre ses théories et son théâtre. Relevant plus souvent qu'autrement de l'ironie, du calembour ou d'autres jeux de mots que de notions contradictoires comme telles pour provoquer le rire, la charge explosive des absurdités relatives ou absolues se voient, dans les faits, quelque peu „désamorçées” par le ton ludique qui l'emporte sur leur portée potentielle, comme en témoigne cette réplique de Tumeur dans la pièce *Tumeur Cervykal*: „Stupide clochard intellectuel! Épouvantail du n-ème degré, laquais du lupanar de l'infini!” (Witkiewicz 1969-1976: 53-54). Ce qui frappe ici, c'est un ton parodique qui fait presque 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, et ce, au détriment parfois de la violence de Lautréamont: „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!” (Witkiewicz 1969: 43). Le „goulou”, le „poilu”, le „velu”, éléments du corps grotesque, contaminent d'autres registres, comme les noms saugrenus de certains personnages dans *Tumeur Cervykal*: Tumeur, Libidina et Mélimélova, indiquent la maladie (cancer) ou la sexualité (libido, love) selon une dérision „totalisante”, car il faut savoir que „[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” (Crugten 1971: 188).

Le principe de l'asymptote ne se révèle pas uniquement à travers une poétique parodique chez Witkiewicz, car les alternances qualitatives du dialogue, où il y a passage brusque d'une terminologie hyperspécialisée (philosophique, scientifique ou autre) à des énoncés d'ordre vernaculaire ou même vulgaire, font de l'embarquée et du contraste les véritables stratégies du discours (et parfois du non-sens): « 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 » (Crugten 1971: 324). La logique de l'image ne se limite donc pas à un mouvement 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, choisissant l'entre-deux, l'incongru. Pris comme un ensemble, tous ces éléments humoristiques fixent un contenu esthétique dont le fonctionnement est la dissémination et dont l'aboutissement est l'absurde, contenu qui sera transmis en héritage au Théâtre de l'absurde. Riche d'un humour parfois noir, cette poétique va trouver sa psychologie 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 et la „psychologie d'ensemble”

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 l'imaginaire sadien, 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, du théâtre et du cinéma de l'absurde. 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 — pas plus que du rire —, mais plutôt d'une puissance négative de la liberté via le suicide. Gide démontre que, chez le personnage de Kirilloff, figure de proue des *Possédés*, le suicide devient la tentative d'affirmer souveraineté et liberté individuelle dans la perspective d'une volonté indéterminée — d'où l'épithète „gratuit” —, sans toutefois que cette dernière soit totalement immotivée. C'est 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” (Camus 1995: 147). Tourné spontanément vers autrui (comme dans *Les*

caves du Vatican de Gide³), ce geste meurtrier indique autre chose, un motif que la critique théâtrale — Witkiewicz le premier — a théorisé pour en faire l'une des marques de l'esthétique de l'absurde, à savoir la *psychologie étrange* (aussi appelée, parfois, *absence de psychologie*). L'acte gratuit en est à la fois l'origine et la synecdoque.

Chez Buñuel et Witkiewicz, l'acte gratuit est thématiqué avec un enthousiasme presque puérile, bien qu'il n'incarne jamais la célébration sordide du meurtre. Dans leurs œuvres, de telles actions sont significatives d'un état de chose contre lequel s'organise une révolte, laquelle est générée par différents enjeux de l'intrigue (l'angoisse, le dépit, l'inconscient, le désir, etc.): „car cet acte, pour être gratuit, n'est pourtant point immotivé” (Gide 1981: 176). Il s'agit d'un geste motivé non pas par une psychologie individuelle (ou étrange, ou absente, même si ce sont des personnages qui en sont les agents), mais plutôt par une „psychologie d'ensemble”: au-delà de l'unique figure du sujet-personnage, ce sont les modes d'aliénation du monde moderne (quotidien répétitif, morale bourgeoise dévitalisante, dogme du mercantilisme, etc.) qui viennent en quelque sorte articuler ces actions choquantes, à travers lesquelles circulent autant la violence du désespoir que le rictus de l'irrationnel. Car l'acte gratuit trouve dans la parodie l'inconfort d'un humour insoutenable, mais aussi le courage de sa lucidité, celui d'un „moi” (individuel et collectif: la psychologie d'ensemble se dévoile dans une psychologie individuelle) qui cherche dans la violence spontanée et insensée l'espoir pessimiste d'échapper à la chosification, à la perte et à la solitude, lot inévitable des protagonistes de l'absurde.

La signification de l'acte gratuit chez Buñuel puise à même l'idéal surréaliste, tout en s'appuyant implicitement sur l'un des énoncés les plus célèbres du *Second manifeste*: „L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut dans la foule” (Breton 1985: 74). 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*” (Breton 1985: 77). Au-delà du ton délibérément provocateur de ces propos dangereux, 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 milite pour une autre vie, assimilable aux mots „liberté”, „merveilleux”, „amour fou”,

³ 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 français 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 n'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 propre perte, l'acte gratuit fut pour Sartre l'occasion d'explicitement 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” (Sartre 1996: 64). 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 poser un regard sur les exigences de l'intelligence et de la raison en conjonction avec la réalité intérieure de l'homme, le tout dans la perspective d'un humanisme qui se voulait plus conciliant pour son époque. Gide ne fait donc pas l'apologie dudit geste.

„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.

Dans *L’Âge d’or*, la frustration d’une énergie vitale — pour ne pas dire libidinale — sans cesse freinée dans son élan constitue le moteur narratif d’une fureur qui trouve dans l’action désintéressée sa plus haute expression. La première image de cet élan est celle, liminaire, du couple d’amoureux enlacés sauvagement dans la boue et séparés à brûle-pourpoint par des représentants de l’ordre. La colère implicite qui s’en suit rythme l’enchaînement des événements par une récurrence d’actes gratuits: l’insecte écrasé furtivement par l’amoureux après son arrestation, le chien et l’aveugle frappés par le même protagoniste alors qu’il est escorté par les deux policiers, l’enfant tué à bout portant par le chasseur bourgeois (double de l’amoureux) après une espièglerie de celui-ci, en témoignent. L’enjeu principal du récit, c’est-à-dire le vain combat de l’*Amour fou* croulant sous le poids de la société bourgeoise, militaire et religieuse, met en lumière la nature même de cette énergie (éros, personnage principal du film), tout autant que la généalogie des modes répressifs à la base de toute organisation sociale: 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 (Bataille 1995: 57).

Marcuse développe des postulats similaires à ceux de Bataille lorsqu’il explique le processus de la récupération des instincts et de leur classification: „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” (Marcuse 1995: 53). Considérant que les ébats sexuels „déviant” des deux amoureux de *L’Âge d’or* se déroulent durant une cérémonie — celle de la fondation de la ville de Rome, siège de la chrétienté –, la motivation des actes gratuits chez Buñuel prend son sens dans une charge libidinale disruptive que les bien-pensant tentent d’empêcher, de masquer, de refouler. Dans la perspective d’une psychologie d’ensemble, ce refoulement généralisé est un échec, car l’essence subversive de la sexualité affirme sa violence un peu partout dans le récit à travers un relais de personnages, sortes de pantins d’un mécanisme narratif névrotique: le chasseur qui tire gratuitement sur un jeune garçon se dédouble ensuite dans ceux des amoureux, qui, vers la fin, s’exclament, dans un sommet d’humour noir: „Quelle joie! Quelle joie d’avoir enfin assassiné nos enfants!” L’odyssée funeste des deux amoureux, qui s’échelonne depuis l’Antiquité jusqu’à la période moderne (la dissolution de l’unité-personnage est aussi celle de la temporalité), suggère que le véritable sens du titre — et de l’irrationnel — serait cet état d’avant la société, à savoir un eden — mot hébreu voulant dire „déllice” — perdu et sexuel, où l’acte gratuit n’avait pas lieu d’être.

L’acte gratuit se prête tout aussi bien à l’univers de Witkiewicz parce que ce geste s’inscrit dans les visées disruptives de son humour provocateur, mais aussi parce qu’il n’est pas étranger à son concept d’Inassouvissement: dans la tension de l’unique et du multiple, l’acte gratuit est l’assouvissement de l’action même, celle, désespérée, d’une subjectivité en quête de son identité particulière, mais qui se voit bafouer, écraser et

recupérer par le social (pour ne pas dire par la multiplicité: le sériel, l'uniformisation, la foule, le plat, etc., source de non-sens). Cet Inassouvissement métaphysique — pierre angulaire du système philosophique witkiewiczien — constitue sans doute la principale motivation de tels gestes chez ses personnages (et non pas l'éros buñuelien), car bien qu'une sexualité hante ici et là les tableaux de ses pièces, celles-ci s'accordent d'abord et avant tout avec son axiome philosophique, dans la mesure où „l'insatisfaction sexuelle est en effet toujours en liaison étroite avec l'inassouvissement métaphysique” (Crugten: 260).

L'acte gratuit relève aussi chez Witkiewicz de la théorie de la Forme pure, qui affirme la nécessité d'instaurer au théâtre une „psychologie fantastique” (« le 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” (Witkiewicz 1985: 52)). pour railler les carcans de la dramaturgie naturaliste („la non-motivation du geste traduit en quelque sorte un refus éclatant du psychologisme tout en constituant une critique radicale du naturalisme” (Peterson 1992: 59)) et, plus fondamentalement, pour revitaliser la structure même de l'objet scénique/dramaturgique, dans la mesure où cette altération serait en lien avec d'autres éléments structurels altérés, pour ne pas dire déformés (les dialogues, la lumière, le décor, etc.). C'est donc encore les exigences d'une structure d'ensemble qui détermine le pensée et l'agir du personnage, lequel est libéré de la fixité de son identité dans un double mouvement: identité interne, qui correspond aux rôles prédéterminés que la société leur attribue dans ses pièces; identité externe, 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, etc. Quatre combinaisons ont été imaginées par Witkiewicz afin de développer la singularité psychologique et humoristique de chaque protagoniste 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. La ruine du sens vise ici l'accès au Sens, celui du mystère de l'existence que le théâtre de la Forme Pure doit révéler à chacun dans ce qu'il a de plus particulier et de plus fondamental.

L'ouverture de *La Poule d'Eau* illustre en bloc tout ce qui vient d'être affirmé: Élisabeth Tripo-Virginanska, dite la Poule d'Eau, demande d'emblée à son ami Edgar — presque banalement — qu'il la tue à la carabine. De un, cette demande suicidaire doit être comprise comme l'expression d'un réel qui dévalue tout, même la mort, car le désir mortifère de ce personnage ne découle pas d'une tristesse accablante ou d'une mélancolie incurable: „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” (Witkiewicz 1969: 15). De deux, cette demande doit être interprétée dans la perspective de l'Inassouvissement: ce constat de la vacuité exprime une psychologie fantastique dont le contenu manifeste révèle autre chose qu'un nihilisme étrange, mais plutôt la quête latente et désespérée de l'Être et du Sens. Les arguments utilisés par la Poule d'Eau pour motiver Edgar à lui tirer dessus s'appuie effectivement sur „l'irréversibilité du geste”; 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 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" (Witkiewicz: 16). De trois, à un niveau parodique, cet „appel au meurtre" oblige un dépassement de l'unique horizon du sujet-personnage et doit être déchiffrée comme l'affront à une tradition du tragique théâtral exécrée par Witkiewicz (le caractère cocasse de la toute première réplique de la pièce 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" (Witkiewicz: 13)). Dans ces trois cas, l'acte gratuit „convergent vers", „s'accordent avec" la théorie de la Forme pure, car l'action sérieuse demandée par la Poule d'Eau — et ensuite exécutée par Edgar — n'est aucunement en accord avec les répliques, lesquelles s'emploient surtout à ironiser ce tableau macabre 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" (Witkiewicz: 16). Cette métadiscursivité court-circuite par l'absurde l'intention de faire oublier les codes d'une dramaturgie mimétique; la scène — lieu d'aporie, d'ironie et de parodie — devient son propre mystère, et le suicide révélé comme la banalisation de la vie est exorcisé par sa propre image.

Perspectives philosophiques de la répétition

« Manifestement dans l'air du temps" (Deleuze 1968: 1), la répétition, indique Deleuze, se révèle chez Kierkegaard, Nietzsche et Péguy comme élément moteur: „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" (Deleuze 1968: 12). Dans le champ de l'esthétique (littérature, théâtre, cinéma), la forme emblématique de l'absurde étant le cercle (ou toute structure close modelée sur du circulaire et \ ou du répété: la sphère, le cône, etc.), Nietzsche se dresse comme l'incontournable penseur qui a, le premier, entrevu le vertige spirallique de la répétition dans la perspective du non-sens: „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!" (Nietzsche 1990: 44). La mort de Dieu, phénomène sociologique qu'Esslin associe — via l'événement de la Deuxième Guerre mondiale (aboutissement de la perte de tous les repères) — au principal facteur d'émergence du Théâtre de l'absurde durant les années 1950, est au cœur de cet extrait, dans la mesure où „la forme la plus terrible" découle d'un double discrédit (rationalisme platonicien et, surtout, morale chrétienne). Mais Nietzsche, malgré tout ce qu'il lègue au Théâtre de l'absurde (et, deux ou trois décennies avant, à Buñuel et Witkiewicz), ne fait qu'ouvrir une brèche sans véritablement passer „du côté du néant": sa philosophie a ceci de paradoxal que sa conception cyclique de l'existence est en quelque sorte contrecarrée, bigarrée par l'idée d'un dépassement historique — idée eschatologique s'il en est une — qui n'est pas sans rappeler un certain idéalisme contre lequel le philosophe pestait: parallèlement au processus sans fin du retour, Nietzsche annonce l'avènement

du surhomme, celui qui saura transmuter toutes les valeurs (nihilisme du nihilisme) et ainsi „sortir” l’humanité de son devenir décadent. L’absurde — „le néant (le «non-sens») éternel” — apparaît en quelque sorte comme une condition provisoire de l’humanité (quoique possiblement répétable), contrairement à ce que propose Camus chez qui cette situation fixe et cauchemardesque est pleinement assumée lorsqu’il affirme, quelque peu résigné: „Il faut imaginer Sisyphe heureux” (Camus: 168).

Giuseppe Rensi, penseur moins important que Nietzsche, n’en demeure pas moins intéressant pour quiconque s’intéresse „à l’air du temps”, et surtout pour celui qui veut saisir les enjeux formels de l’esthétique de l’absurde avant le Théâtre de l’absurde. Héritier du philosophe allemand, mais aussi des sophistes, de Schopenhauer et de Leopardi, Giuseppe Rensi, qui publia *La Filosofia dell’assurdo* (paru pour la première fois en 1924 sous le titre de *Interiora Rerum*, essai qui fut réédité, corrigé et augmenté en 1937 sous le titre actuel) fut une des figures notables dans les milieux intellectuels de l’Italie du début du XX^e siècle. Pessimiste et sceptique, sa philosophie est anti-hégélienne et n’est pas sans rappeler certains intérêts propres à Walter Benjamin, car elle vise une remise en question du concept d’histoire en tant que réalisation du devenir humain. Le présupposé de son essai réside dans l’affirmation d’une condition absurde de l’humanité, laquelle se trouve liée à un perspectivisme qui insiste sur une absolue réalité de la contradiction: tout 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 le duo Socrate \ Platon, sont passés maîtres dans l’art de camoufler „l’irrationalité originelle de notre être” (Rensi 1996: 75). Le doute s’impose donc comme unique démarche de l’esprit, non pas comme chez Descartes, mais plutôt à la manière d’un pyrrhonisme moderne⁴.

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” (Rensi 1996: 194). 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 tout

⁴ Rensi approfondit sa pensée en indiquant que les catégories de cet absurde et de ce mal sont l’espace et le temps: l’espace, il „est le moyen par lequel la contradiction peut exister, et il existe lui-même, parce qu’à la place de l’Un élatique, il y a les Multiples” (Rensi 1996: 135), ce à quoi 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” (Rensi 1996: 135); le temps est, pour sa part, “l’éternelle (et inutile) fuite hors du mal éternellement présent” (Rensi 1996: 134), 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: nous demeurerions.” (Rensi 1996: 135). 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.

se joue. 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” (Rensi 1996: 203). C'est cette vision du monde que traduit l'expression formelle des œuvres de Buñuel et de Witkiewicz, expression qui véhicule un propos parodique et philosophique pointant vers le même enjeu, celui d'un cercle sans „en-dehors” et à l'intérieur duquel le mouvement syntagmatique de la signification est néantisé.

Sur le plan de la forme, le cercle se dessine par des jeux de dédoublement et de répétition dans plusieurs œuvres de Buñuel et Witkiewicz; cette figure donne aussi — de par sa dimension symbolique — la teneur au propos de l'absurde, celle du désespoir clos, de l'humour noir et du non-sens. Le cinéma de Buñuel, loin de reposer sur le principe anarchique de l'automatisme (sauf, sans doute, en ce qui concerne le scénario d'*Un chien andalou*), épouse plutôt un rigorisme, car les incongrus qui viennent perturber ses récits sont les pointes momentanément apparentes d'une logique structurale, répétitive et stricte qui sous-tend les implications immédiates du récit (cela a été démontré, en partie, avec l'idée de „psychologie d'ensemble”). 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, mouvement dont la marque se retrouvera plus tard chez des dramaturges comme Ionesco avec *La cantatrice Chauve* (où le début répète la fin). Idem pour Witkiewicz. Si son théâtre aboutit plus souvent qu'autrement à la farce absurde, son souci premier n'en demeure pas moins la pureté de la forme. Tel qu'évoqué aussi précédemment: 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” (Witkiewicz 1985: 55). Cette préoccupation relative à la Forme pure sera telle qu'elle va parfois s'employer à une „figuration mathématique” de la représentation: la sphère, par exemple, définit — dès le titre — la composition de *La Poule d'Eau*, tragédie qualifiée explicitement de *sphérique en trois actes* par le dramaturge. Au théâtre comme au cinéma, c'est donc le chiasme de Rensi qui servira de mot d'ordre: „Absurde parce que répétition, répétition parce qu'éternité de l'absurde”.

Comme l'a souligné Adonis Kyrou, la nouveauté et la valeur du cinéma de Buñuel vient de 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” (Kyrou 1970: 23). Les réflexions du Père jésuite Artela Lusviaga, qui fut un ami personnel de Buñuel (mais aussi l'un de ses plus brillants critiques), abondent dans le même sens lorsqu'il souligne, au sujet d'un autre film majeur dans l'histoire du cinéma, *L'Ange exterminateur*, dans lequel un plan identique revient bizarrement à deux reprises: „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” (Aub 1991: 326). Ce motif, la plupart des critiques l'ont interprété à partir de l'unique piste du rêve ou d'éros: figuration métonymique du désir (Linda Williams, *Figures of Desires: a theory and analysis of Surrealist*

Film), mode compulsif \ narcissique de la narration (Paul Sandro, *Luis Buñuel and the Crises of Desire*), etc. Ces explications, aussi intéressantes soient-elles, demeurent partielles, car elles omettent — ou relèguent à un rang inférieur d'interprétation — le contexte d'émergence qui fixe le cadre de ces „mouvements libidinaux”, et ce, bien que l'approche buñuelienne du désir soit, d'une certaine manière, très marcusienne, dans la mesure où elle tend à retrouver la substance historique des instincts en en „expliquant” les contenus à partir d'une sorte de phylogénèse⁵.

La majorité des ouvrages consacrés à *L'Âge d'or* s'accordent généralement pour diviser ce film en six parties⁶, lesquelles, comme six pétales d'une fleur unique, répètent, l'une sur l'autre, le même motif dans une image globale. Dès la transition entre le prologue et la scène des bandits se joue la substitution du même (pulsionnel) où le rapport à l'espace, comme celui à l'action, s'avère symboliquement identique: au scorpion qui quitte l'ombre de son rocher pour attaquer le rat envahisseur suit la horde de bandits qui délaissent leur obscure habitation afin de chasser les quatre majorquins nouvellement établis sur les montagnes rocailleuses avoisinantes. L'équivalence scorpion / bandits et rat / majorquins, que plusieurs critiques ont notée, est rejouée, à plus grande échelle, dans différentes séries, comme par exemple celles de tous les „révoltés vaincus”, figures du double et du répété: aux vaines actions des bandits (qui meurent avant satisfaction: chasser les majorquins), s'ensuivent celles des deux amoureux insatisfaits parce que constamment séparés (depuis leur arrestation dans la boue jusqu'à leur échec ultime lorsque l'amoureuse choisit, à la fin, la bourgeoisie à travers le chef d'orchestre, élu de son cœur). Le désir, qu'il soit pulsion de vie ou de mort, trouve donc son cadre et sa circonstance dans le social (à l'origine de chaque insuccès se trouve un représentant de la société — ecclésiaste, gendarme, bourgeois —, dévoilant ainsi une logique répressive des instincts); plus fondamentalement, et à la lumière d'une répétition structurale ultime (la fin reprend *da capo* le début), le désir se révèle comme l'acteur principal du théâtre de l'Histoire, celle de Rensi soumise aux cycles absurdes du même. Les frustrations, pérégrinations et défaites du couple d'amoureux fou s'échelonnent depuis la fondation lointaine de la Rome impériale jusqu'à sa réalité contemporaine, et cette odyssee est bornée par deux scènes commutatives — initiales et finales — qui clôt le récit sur lui-même: „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” (Bouhours et Schoeller 1993: 16). Encore plus symétrique est le nombre des majorquins et des libertins. Ils sont tous au nombre de quatre et réapparaîtront des années plus tard dans les quatre moines carmélites du *Fantôme de la liberté*, autre film où la spirale de l'Histoire est signifiée par une fin (la révolte des étudiants de mai 1968

⁵ 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.

⁶ Le bref documentaire sur les scorpions, l'action prise par la horde de bandits visant à chasser 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.

criant „Viva las caenas!”, fusillés par les forces de l’ordre) qui répète le début de l’intrigue (la révolte des Espagnols de mars 1808 criant „Viva las caenas!”, fusillé par l’armée napoléonienne). En bref: „*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” (Oms 1985: 44). La figure du cercle, signifiée par le mode elliptique du récit, illustre manifestement une conception absurde de l’humanité où l’histoire réécrit sans cesse le même scénario aliénant, celui d’un contrôle exercé sur ce qui fait chaque être: l’érotisme, la pulsion, l’Amour.

Le rapprochement Witkiewicz \ Renzi pose problème et mérite nuance: comme l’a souligné le critique Gérard Conio, „il faut rappeler que le cours de l’histoire est, selon Witkacy, irréversible et non cyclique” (Crugten 1982: 54). Penser la répétition, chez lui, s’enracine dans une phénoménologie de l’expérience et trouve son aboutissement dans une esthétique de la représentation: 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. [...] 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 (Crugten von 1982: 41-42).

Ce „n’importe laquelle” est le point d’encrage d’une conjoncture possible avec ses deux „homologues” (espagnol et italien), car, chez Witkiewicz, „n’importe laquelle” s’actualise dans la figure de la sphère: c’est ce que le titre *La Poule d’Eau* (*tragédie sphérique en trois actes*), ainsi que la forme et le propos de cette pièce, indique. Le sens de la répétition sera toutefois, chez le polonais, celui d’une tragédie toute singulière: comme la plupart de ses héros, Edgar, le protagonistes de cette pièce, est un Hamlet perdu, dégénéré, inassouvi; et contrairement à ce qui a cours chez Shakespeare, la prise de conscience de sa propre contingence ouvre sur des horizons différents, car aucune justice à faire régner ne miroite au loin pour donner un certain sens à sa vie: seulement le vide d’une société enlisée dans ses conventions et dans une répétition qui oblige l’âme en quête de grandeur à se résoudre au fait que „Je suis et je n’existe pas” (Witkiewicz 1969: 40).

Il faut rappeler que ce thème central de la grandeur, Élisabeth Tripo-Virginanska (la Poule d’Eau), qui somme banalement Edgar de la tuer, en parle dès le début de la façon suivante: „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” (Witkiewicz 1969: 16). Edgar cherche cette grandeur (la Poule d’Eau et son père veulent la même chose pour lui de par leur obsession d’en faire un artiste génial), mais, un peu comme le couple de *L’Âge d’or* en quête de l’absolu amoureux, tout l’en

empêche, à commencer — paradoxalement — par la Poule d'Eau (qui, en se supprimant, le prive d'un éventuel support dans son cheminement artistique) et ensuite par son père, lequel, tout de suite après le meurtre commis par son fils, organise joyeusement un souper avec d'autres convives importants afin de l'introduire au monde des sociabilités abrutissantes. Au même moment apparaît Tadzio, jeune double d'Edgar, qui le „rape-tisse d'autant” : figure du répété et du multiple, cet orphelin le menace dans son unicité (Tadzio est habité par les mêmes angoisses existentielles que lui, quoique propres à son âge: „Pourquoi est-ce lui mon papa, et pas un autre?” (Witkiewicz 1969: 40)) et il finit par l'évincer totalement (au milieu de la pièce, dix ans après le meurtre liminaire de la Poule d'Eau, Tadzio a désormais remplacé Edgar, depuis ses habitudes insignifiantes jusqu'à son succès auprès de cette dernière, ressuscitée entre temps dans le miroir du passé qu'est devenu le futur). Ce jeu complexe de réflexions, de copies et d'usurpations procède d'un système de répétitions qui structure — toujours par la figure du double — d'autres aspects de la représentation, depuis la scénographie jusqu'à certains blocs dialogiques en passant par l'enchaînements de certains événements⁷. La répétition la plus significative demeure celle du meurtre de la Poule d'Eau, qui survient au début et à la fin de l'intrigue, car elle fixe la circularité de l'objet théâtral dans la perspective du non-sens. Jointe à toutes les éléments gigognes de l'intrigue, la réactualisation sphérique des „deux coups de feu successifs” (Witkiewicz 1969: 74), tirés par Edgar sur sa maîtresse à la toute fin, avec un fusil à „deux canons” (Witkiewicz 1969: 72), déjoue la linéarité du théâtre mimétique, mais révèle surtout à Edgar le sens de la vie, autant que l'essence de chaque vie, à savoir le mouvement multiplié de la mort physique, psychique et métaphysique. C'est ce système clos qui articule la conscience des différents personnages jusqu'à son ultime conséquence, c'est-à-dire le deuxième meurtre / suicide de la Poule d'Eau, geste / volonté qui matérialise symboliquement la fatalité du cercle dans le constat de l'absurdité de la condition humaine occidentale. Le rapprochement avec Buñuel et Renzi n'est donc possible qu'au prix d'une vue d'ensemble, laquelle valide autrement l'une des marques de l'esthétique de l'absurde: dans la perspective du non-sens, la répétition, figure du circulaire, épuise la signification jusqu'à sa quasi ruine, avec toutefois différentes implications: l'histoire chez les uns, l'être (social) chez l'autre. L'énoncé „L'histoire est répétition” (Rensi) ne saurait cadrer avec l'univers de Witkiewicz (celui du Principe de

⁷ 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 timbres à zéro cinquante” (p. 28), 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 (...)” (p. 28) 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.” (p. 48) À d'autres moments, c'est la pensée de Tadzio 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.” (p. 40) Et lorsque la Poule d'Eau lui demande répétitivement: „Combien de fois as-tu déjà tout compris? Combien de fois?” (p. 70); celui-ci lui répond ironiquement: „Deux fois, j'ai compris.” (p. 70) 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” (p. 18), dit la Poule d'Eau plus loin. „Pourquoi? Pourquoi?” (p. 22), „Mais ferme-la! Ferme-la” (p. 72), affirme Edgar à différents endroits. „Doucement, doucement” (p. 27), „Plus tard, plus tard” (p. 28), „Jan! Jan!” (p. 78), s'exclame aussi le père.

l'Identité Effective, de la dualité Unicité/Multiplicité, etc.) qu'au prix d'une substitution, où l'ontologique — celui de l'être — remplacerait l'historique, pour aboutir à une toute nouvelle proposition: „L'existence est répétition”.

Le mythe d'Ixion

La nécessité d'élargir les horizons du concept d'Esslin, celui d'une esthétique de l'absurde au théâtre, et de l'ouvrir au domaine du cinéma, s'impose désormais et trouve sa justification ultime dans les points de rencontre entre les œuvres de Buñuel et Witkiewicz (lesquelles annoncent Adamov, Pinter, Genet, etc.), mais aussi dans la conjoncture qui s'établit avec eux et Rensi. Chacun des trois a effectivement élaboré, isolément, c'est-à-dire dans son pays respectif (l'Espagne/France, la Pologne et l'Italie des années 1920-1930), une pensée et une poétique de l'absurde qui réapparaîtra quelques décennies plus tard avec l'avènement du Nouveau théâtre après la Deuxième Guerre mondiale. De Witkiewicz à Beckett (ou, pour ratisser plus large, du Nez de Gogol, paru en 1836, au tout dernier Buñuel, celui de *Cet obscur objet du désir*, sorti en 1977), le *riktus absurdus* oblige une réflexion indissociable des propositions de Bergson sur le rire: le dramaturge comme le cinéaste de l'absurde comprennent que, dans la logique du rire (qui tend à „corriger la raideur en souplesse” (Bergson 2002: 135)), l'incongruité s'inscrit dans les mécanismes de transgression/régulation à la base du social ou de tout système normé; Witkiewicz et Buñuel poussent ce procédé de l'incongru jusqu'à l'irrévérence en y faisant circuler la satire, la parodie et l'ironie, comme pour mieux lutter contre les nihilismes de la société et/ou pour proposer une réflexion philosophique sombre et lucide, celle de la ruine, de l'angoisse ou du désespoir. Le paradoxe de l'image issu de la poétique de Lautréamont s'inscrit dans une telle démarche singulière: libérer les formes figées de la représentation pour exorciser la condition humaine moderne (délaissement, perspectivisme, mercantilisme, etc.). Même chose pour l'acte gratuit, symptôme iconoclaste d'un malaise généralisé dans la culture qui s'enracine dans un mal être individué de la rupture: le protagoniste de l'absurde, sorte de double d'une humanité coupée de ses certitudes et de ses repères, se désarticule dans une psychologie aporétique et agit à partir d'enjeux d'ensemble du récit, qu'il s'agisse d'une *libido sexualis* refoulée par la morale et la bourgeoisie (chez Buñuel) ou d'une vaine quête existentielle, celle de „l'Être vers sa Particularité” et du „mystère de l'existence” dans un monde d'aplanissement (Witkiewicz). Ce „langage fou” de la scène et de l'écran (le fou, par définition, rit et frappe) n'est pas pour autant un pur *abstract*, car il investit une forme, un fonctionnement qui n'est pas aléatoire comme l'a souligné Deborah B. Gaensbauer en regard de l'œuvre d'Arrabal: „Like much of the absurdist theater, Arrabal's plays are circular, ceremonial structures” (Gaensbauer 1991: 95). Cette phrase vaut certes pour Buñuel et Witkiewicz (chez qui le début est appréhendé comme la fin, la série préférée à la ligne) et presque, de façon infléchie et rétroactive, pour Rensi, dont l'influence se révèle tacitement avec sa proposition: „l'histoire est absurde parce que répétitive”. La figure du cercle, qu'elle soit pensée historiquement, esthétiquement ou philosophiquement, définit donc un archétype du non-sens, chose que Camus, en 1942, avait compris en choisissant Sisyphe comme héraut de l'absurdité de l'existence. À la lumière de tout ce qui a été démontré, il y aurait place ici pour un nouveau visage emblématique, à savoir Ixion, personnage typiquement witkiewiczien et buñuelien, car

la circularité, autant que son goût pour la provocation, a déterminé sa malédiction: selon le mythe, Zeus, pour le punir de son attitude irrévérencieuse envers Héra, le précipita aux enfers, où il fut lié à une roue enflammée tournant éternellement. Frère de Sisyphe, mais aussi de Witkiewicz, de Buñuel, de Rensi et de tout être qui a cherché le pourquoi des choses dans le vertige de l'Infini, Ixion a, lui aussi, regardé dans l'abîme comme un „aveugle qui désire voir et qui sait que la nuit n'a pas de fin" (Camus 1995: 168).

Bibliographie:

Aub Max (1991), *Luis Buñuel: entretiens avec Max Aub*, Paris, Belfond.

Bataille Georges (1995), *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit.

Bergson Henri (2002), *Le rire*, Paris, PUF.

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

Breton André (1985), *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard.

Breton André (1966), *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert.

Camus Albert (1995), *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard.

Deleuze Gilles (1968), *Différence et répétition*, Paris, PUF.

Deleuze Gilles, Guattari, Félix (1996), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit.

Esslin Martin (1961), *The Theatre of the Absurd*, London, Methuen.

Gaensbauer Deborah B. (1991), *The French theater of the Absurd*, Boston, Twayne.

Gide André (1998), *Dostoievski*, Paris, Gallimard.

Kundera Milan (1995), *L'art du roman*, Paris, Gallimard, Folio.

Kyrou Adonis (1970), *Luis Buñuel*, Paris, Seghers.

Lautréamont Comte de (1993), *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, Paris, Gallimard.

Marcuse Herbert (1995), *Éros et civilisation*, Paris, Éditions de Minuit.

Monteilhet Véronique (2004), *Fantômas à l'ombre du surréalisme*, In „Mélusine. Le cinéma des surréalistes", no XXIV, L'Âge d'Homme.

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

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

-
- Peterson Michel (1992), *La poétique de l'inassouvissement: l'esthétique et le politique chez Stanislaw Ignacy Witkiewicz*, Montréal, Université de Montréal.
- Rensi Giuseppe (1996), *La philosophie de l'absurde*, Paris, Éditions Allia.
- Sartre Jean-Paul (1996), *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard.
- Van Crugten Alain (1971), *S.I. Witkiewicz — Aux sources d'un théâtre nouveau*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- Van Crugten Alain (sous la direction de) (1982), *Cahier Witkiewicz. Actes du colloque international „Witkiewicz” de Bruxelles (No 1)*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- Witkiewicz Stanislaw Ignacy (1985), *Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre*, „Cahiers Renaud-Barrault”, n° 73, Paris.
- Witkiewicz Stanislaw Ignacy (1976), *Théâtre complet (6 volumes)*, Lausanne, La Cité — L'Âge d'Homme.
- Witkiewicz Stanislaw Ignacy (1969), *La Poule d'Eau*, Paris, Gallimard.