

L'ABSURDE DANS LE THÉÂTRE : DE LA DÉFINITION VERS SON RÔLE DANS LES CONCEPTIONS DE HUGO ET BAUDELAIRE

Mariana Kunešová

Université d'Ostrava

République tchèque

mariana.kunesova@osu.cz

Résumé. L'étude propose d'emblée une définition de l'absurde (tel quel, puis dans le domaine du théâtre) et s'interroge sur les emplois de l'absurde dans le théâtre français avant l'époque du romantisme. La partie principale examine les caractéristiques de l'absurde en tant que catégorie de théâtre chez Victor Hugo (Préface de *Cromwell*, 1827) et Charles Baudelaire (*De l'essence du rire*, 1855).

Mots clés. Absurde. Théâtre. Hugo. Baudelaire. Romantisme. Grotesque.

Abstract. The absurd as a theatre category in the work of Hugo and Baudelaire. This study, firstly, suggests a definition of the absurd (as such and in the field of theatre), then it focuses on the use of the absurd in French theatre before the era of Romanticism. The main part examines the characteristics of the absurd as a theatre category in the work of Victor Hugo (Préface de *Cromwell*, 1827) and Charles Baudelaire (*De l'essence du rire*, 1855).

Keywords. Absurd. Theatre. Hugo. Baudelaire. Romanticism. Grotesque.

1. Introduction

L'absurde en tant qu'un principe esthétique a été interrogé surtout, dès la moitié du siècle dernier, par le critique de théâtre britannique Martin Esslin, auteur de la conception d'un « théâtre de l'absurde », présentée pour la première fois en 1961 (Esslin, 1991). Cette conception, élaborée afin de nommer les spécificités de l'avant-garde théâtrale française des années 1950, a atteint un écho international important ; à tel point que l'appellation s'en est enracinée dans la culture générale. Le « théâtre de l'absurde », cependant, a été aussi lourdement critiqué, considéré tantôt comme collant de manière mécanique une conception philosophique dans l'univers du théâtre, tantôt comme une proposition qui manque de précision (Jacquart, 1998). De fait, cette proposition, comme l'a récemment constaté un chercheur nord-américain, a connu nombre d'adhésions et de rejets spontanés, mais n'a pas été soumise à une véritable analyse (Bennett, 2011).

Toujours est-il que la question de l'absurde, d'une *fracture de sens* en tant qu'une catégorie esthétique, reste : indépendamment du projet de M. Esslin, forgé pour rendre compte d'une certaine production théâtrale d'une époque précise, ne serait-il pas possible d'envisager l'absurde en tant qu'une catégorie applicable à l'analyse de théâtre tout court ?

Cette étude s'efforcera d'emblée de proposer une définition de l'absurde en tant qu'une catégorie esthétique opérationnelle au théâtre. Pour ce faire, elle procédera de manière indépendante ; elle signalera néanmoins, si de tels cas se présentent, tout parallèle avec la conception de M. Esslin. Puis, vu que je proposerai de définir l'absurde comme la transgression d'une norme à effet de choc, je m'interrogerai sur une norme dans le contexte du théâtre. Je la découvrirai dans les principes formulés par Aristote et prolongés par le classicisme français. Suite à quoi je réfléchirai aux principales tendances s'opposant à cette norme dans les époques précédant le classicisme.

Une contre-réaction massive par rapport à la norme classique, et qui a fini par la balayer, a été menée par le romantisme. Ce qui laisse supposer que lors de cette révolution, dite par nombreux de ses auteurs avec bien de l'insistance *moderne*, l'absurde pourra être au rendez-vous, et ce d'une manière porteuse et innovatrice. Ainsi, la partie essentielle de l'étude se consacrera à l'absurde dans le théâtre inspiré, en France, plus ou moins directement de la révolution romantique. Concrètement, j'examinerai la conception du théâtre romantique de Victor Hugo, présentée dans la Préface de *Cromwell* dès 1827, et celle du « comique absolu » de Charles Baudelaire, formulée une trentaine d'années après la Préface, en 1855, dans l'essai *De l'essence du rire ou plus généralement du comique dans les arts plastiques*.¹ Les deux conceptions accordent un rôle important au comique (ou à un certain comique) et se servent du terme du *grotesque*. Celui-ci, réintroduit dans la réflexion

¹ La conception de Baudelaire, certes, s'intéresse à la différence de Hugo à l'esthétique en général et aux arts plastiques (la caricature), et non exclusivement au théâtre. Cependant, cette théorie s'appuie essentiellement sur un spectacle de mimes anglais que le texte décrit en détail.

sur l'art et la littérature en France justement par V. Hugo,² est entendu par le romantisme français comme une caractéristique de l'anti-classicisme par excellence,³ « un métadiscours pour penser la modernité [...] » (Rosen, 1991 : 97).

1.1 Autour d'une définition de l'absurde en général

Le terme de l'absurde, que signifie-t-il, et quel peut être son potentiel esthétique ? Si appliqué au théâtre, qu'exprimera-t-il ?

Dans l'acception logique, est absurde ce qui nie les principes de la logique aristotélicienne. En effet, le type élémentaire de la démonstration est la démonstration par l'absurde : « pour prouver que tous les corbeaux sont noirs, supposer l'existence d'un corbeau blanc » (Blay, 2003 : 17).

L'acception courante, de la langue générale, est née du glissement de la signification logique, appliquée au domaine des valeurs : est absurde ce qui est inacceptable par le bon sens. Dans cette acception, l'absurde consiste dans la transgression voire dans la mise en évidence de l'absence d'une norme. Transgression à une valeur expressive par excellence, car mettant en place une réalité ou une éventualité de choc, qui ne devrait pas exister, et l'impose par son altérité à l'attention. Par exemple : « il serait absurde de prétendre que toute activité soit dépourvue de sens »⁴.

Quant à l'acception philosophique de l'absurde, formulée par les existentialismes du XX^e siècle, celle-ci – l'exemple ci-dessus et celui de la note 2 le montrent clairement – est en étroite correspondance avec l'acception courante.⁵ C'est qu'elle représente la forme la

² Le terme a été employé d'abord dans le romantisme allemand, historiquement premier (par F. Schlegel notamment). À l'époque de la Préface de *Cromwell*, les cercles romantiques allemand et français n'entretenaient pas une communication systématique ; l'interprétation de V. Hugo est donc assez libre par rapport à celle forgée dans le milieu allemand. Or une caractéristique essentielle les réunit : celui du grotesque en tant que « concept fédérateur de toute forme non classique » (Peyrache-Leborgne, 2009).

³ « Hugo a ainsi préféré un terme neuf à la réactivation d'un concept plus ancien et plus restrictif, le burlesque, qui, lui, était connu et codifié par le classicisme et la culture française » (Peyrache-Leborgne, 2009).

⁴ Des formulations similaires, investissant le domaine des valeurs, sont connues, bien que cela puisse surprendre, dès la Rome antique. En effet, c'est pratiquement dès les origines du mot « absurde » qu'ont été exploitées sa polyvalence thématique et sa force perlocutoire hors du commun, le transformant en une arme rhétorique. Le sens premier de *ab-surdus* est certes « discordant », « sans harmonie », et concerne le registre de musique. Or c'est déjà chez un Cicéron que l'on peut lire : « [...] absurdum dicere... mundus essere sine sensu » [(Il est / serait) absurde de dire que le monde n'a pas de sens]. Ainsi, à l'époque de la patristique, le mot s'intègre naturellement dans le combat des Pères de l'Église, dont Saint Augustin (François, 1973 : 14, 17).

⁵ Les ouvrages lexicographiques évoquent souvent, en tant qu'exemples de l'acception courante de l'absurde, des emplois provenant de textes philosophiques et philosophisants. Ainsi, le *Trésor de la langue française informatisé*, hormis Baudelaire ou Flaubert, emploie des citations de textes philosophiques de V. Cousin, P. Leroux, V. Jankélévitch, et de textes philosophisants de C. Bernard et M. Druon. Ce qui revient à constater qu'entre l'acception générale de l'absurde et celle qu'en fait une certaine philosophie, de valeurs notamment, il n'y a pas une ligne de

plus aiguë de l'acception courante : la conviction que la vie, la connaissance, ou même l'univers échappent violemment à la norme représentée par la possibilité de leur appréhension rationnelle.

Pour en revenir à l'acception courante, dans celle-ci, l'absurde dispose d'une étonnante souplesse, permettant un usage dans des thématiques pratiquement illimitées.⁶ Il en va de même pour les tonalités. Parmi celles-ci, outre le comique, le sérieux et le tragique, sachant revêtir des formes intenses⁷, on retrouve aussi la tonalité mixte, déstabilisatrice, du comique et du sérieux, qualifiable de grotesque⁸ – dont les définitions contemporaines insistent sur l'effet « burlesque et bizarre », « la déformation signifiante d'une forme connue ou acceptée comme la norme » (Pavis, 2006 : 154).

démarcation nette, mais au contraire, perméabilité. *Trésor de la langue française informatisé* [online], [cit. 29.06.2015]. Disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=768776295>.

⁶ L'analyse des exemples du *Trésor de la langue française informatisé* montre que l'absurde, lorsqu'appliqué au système de valeurs, peut être employé dans un éventail pratiquement complet des préoccupations philosophisantes fondamentales : non seulement éthiques, mais également liées à l'ontologie, à la noétique, à la métaphysique ou à l'esthétique. Dimension ontologique : « Jamais cependant ils ne purent croire que nous fussions des Messieurs cheminant à pied pour leur récréation personnelle, cela leur paraissait *inouï*, **absurde** [...] ». G. FLAUBERT, 1848. Noétique : « [...] question agitée depuis si long-temps, mais très *absurde*, à mon avis, puisqu'elle est *inintelligible* [...] » V. COUSIN, 1829. Esthétique : « La nuit prenait un velouté d'épaule. Il y avait une *langueur absurde* au fond de l'air [...] ». L. ARAGON, 1936. Je respecte les soulèvements du dictionnaire. *Trésor de la langue française informatisé* [online], [cit. 29.06.2015]. Disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=768776295>.

⁷ Voici quelques exemples de ces tonalités provenant du *Trésor de la langue française informatisé* : 1. Tonalité plutôt comique : « Il y a des gens comme notre cousin, dont toutes les idées sont *bêtes*, *arriérées*, des *idées* de vieillard, de bourgeois **absurde**, maniaque, des rengaines, des préjugés, des *naïvetés* [...] » (E. et J. Goncourt). 2. Tonalité interprétable comme comique ainsi que sérieuse (dans le deuxième cas, l'acception en serait « contre tout bon sens », mais non ridiculisante) : « L'homme **absurde** est celui qui ne change jamais » (A. de Musset). 3. Tonalité sérieuse sinon tragique, à signification intense d'une injustice bouleversante : « ... il faut tenir l'univers pour l'expression de l'*incohérence* absolue, sans fissure, l'*incohérence* roulant sur elle-même, sans *raison*, ni *but*, plus *aveugle*, plus **absurde** que la fatalité antique, l'*incohérence* pour l'*incohérence*, en tout et toutes choses, des astres, de la terre, de l'herbe, de l'âme... » (M. Druon).

⁸ Exemple, du *Trésor de la langue française informatisé*, d'une tonalité grotesque, mêlant le comique bienveillant et le pôle contraire, de ce qui terrifie ou effraie, en créant un « burlesque bizarre », déstabilisateur : « ...de même que si vous prétendiez conserver dans l'idée *animal* une seule des propriétés du *végétal* intacte et sans métamorphose, vous n'auriez réellement pas un animal, mais un être **absurde** et *impossible*, parce qu'il serait *contradictoire* » (P. Leroux). À noter est le fait que l'image que la citation décrit correspond exactement à une des images qui étaient à l'origine du concept du grotesque : « Nom donné aux peintures découvertes à la Renaissance dans les monuments ensevelis et contenant des motifs fantastiques : animaux à forme végétale, chimères et figures humaines. » (Pavis, 2006 : 153).

Cette polyvalence thématique et de tonalités agit sur le potentiel perlocutoire du terme, en lui-même important, en l'intensifiant. De là, la valeur de l'absurde comme d'un condensé de l'expressivité – de ce qui signifie un manque de justification spectaculaire.⁹

1.2 Application à l'univers du théâtre : l'absurde *indirect* et *direct*

Comment donc, à présent, définir l'absurde au théâtre ? D'entrée de jeu, tentons de situer cet absurde par rapport à celui des domaines philosophique et logique. C'est à M. Esslin qu'il revient d'avoir observé que dans un texte de théâtre ou un spectacle, l'absurde peut, d'abord, apparaître au niveau idéologique. Dans ces cas, le théâtre met en place la réflexion sur un principe scandaleusement inconvenant, voire même « disserte » sur celui-ci ; la « méthode », dans son fond, est donc parallèle à celle de la philosophie (Esslin, 1991 : 333). Je propose de nommer cet absurde *indirect*.

L'absurde indirect me paraît être présent, au long de l'histoire du théâtre occidental, dans les textes et spectacles qui mettent en place (de manière plus ou moins étendue, ou même ponctuelle) la réflexion sur des sujets qui correspondent aux grands thèmes de la philosophie existentielle¹⁰ : un ordre du monde incompatible aux aspirations de ceux qui l'habitent ; l'absence de tout ordre (ou la menace de cette absence), ou encore une bouleversante impossibilité de connaissance.

J'ajouterai que cette réflexion sur l'absurde, suivant les esthétiques et les choix personnels des dramaturges, peut revêtir une variété de formes, simples de même que bien plus sophistiquées. Souvent elle use du biais de la métaphore, de la comparaison métaphorique ou de l'allégorie.

De l'absurde indirect se proposent, dans l'histoire du théâtre européen, de nombreux exemples, comprenant plusieurs dramaturges majeurs. De toute évidence, il s'agit de Shakespeare, tant dans ses pièces essentielles que des piécettes « mineures ». Ainsi, c'est bien une scandaleuse absence d'ordre que traduit ce fameux passage de *Macbeth* (acte V, scène 5) :

« Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale,
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. » (Barrett, 1961 : 226)

Un conflit entre l'ordre du monde et les aspirations humaines apparaît, comme l'a à juste titre indiqué M. Esslin, entre autres dans ces vers du *Roi Lear* (acte IV, scène 1) :

⁹ Pour une étude approfondie concernant les définitions de l'absurde et le potentiel esthétique du mot auquel celles-ci renvoient, voir Kunešová, 2015.

¹⁰ De la perméabilité de l'absurde idéologique de la philosophie avec le théâtre (ou la littérature) témoignent de nombreux textes philosophiques se servant d'exemples provenant de ces domaines. Parmi eux, l'ouvrage de référence de William Barrett consacré à la naissance des philosophies de l'existence du siècle dernier (Barrett, 1961).

« As flies to wanton boys, are we to gods ;
They kill us for their sport. » (Esslin, 1991 : 348)

Un exemple majeur de la menace d'une absence d'ordre est la dramaturgie racinienne – parallèle, comme l'a montré Lucien Goldmann, de la philosophie de Pascal, insistant sur l'omniprésente possibilité d'un vide métaphysique, sur un « Dieu caché » (Goldmann, 1955). En guise d'exemple, ce passage de *La Thébaïde* (acte III, scène 2) :

« Voilà des Dieux la suprême justice !
Jusqu'au bord du crime ils conduisent nos pas
Ils nous le font commettre et ne l'excusent pas ! » (Racine, 1982 : 78)

Or un absurde plus spécifiquement théâtral est l'absurde que je propose d'appeler *direct*. Pour celui-ci, il ne s'agit pas de raisonner sur l'absurde, mais de l'exprimer, le présenter dans son être même.¹¹ Démarche dont l'effet se voit formulé, dans le *Dictionnaire de théâtre* de Patrice Pavis, comme : « ce qui est ressenti [...] comme manquant totalement de sens et de lien logique avec le reste du texte ou de la scène » (Pavis, 2006 : 1). Ainsi, l'absurde direct peut être entendu comme une forme de l'absurde logique – comme l'intervention, au sein d'un texte dramatique ou d'un spectacle, d'éléments entraînant une cassure de la causalité (ou cassure isotopique). La définition de P. Pavis propose implicitement que ces ruptures, puisque fractures de sens, peuvent concerner la totalité des catégories qui le portent : fable et action scénique, composition, personnage, parole. Plusieurs exemples s'en présentent immédiatement : dans *Oh ! les beaux jours* de Beckett, le discours de Winnie, et sa situation physique, à demi enterrée dans le sol ; dans *La Cantatrice chauve*, les anecdotes profondément alogiques que se racontent les personnages ; ou, dans l'avant-dernière scène de la même pièce, lorsque tous les personnages sont présents sur scène, la soudaine question, inattendue, portant sur le personnage éponyme (qui, jusque-là, n'a ni apparu ni n'a été évoqué) et produisant l'impression qu'elle sera suivie d'une situation d'ordre décisif, ce qui n'a cependant guère lieu.

Or au-delà des exemples notoirement connus qui viennent d'être évoqués, quelles formes concrètes l'absurde au théâtre peut-il posséder ? Question qui, de toute évidence, est liée à celle d'une norme par rapport à laquelle l'absurde propre du théâtre se démarquerait.

La problématique d'une norme au théâtre, tout comme celle de la volonté de la transgresser, invite à l'approche diachronique : la volonté de désobéir à une norme advient bien au moment où celle-ci se voit ressentie comme sclérosée, ou du moins comme limitatrice et manquant d'être porteuse d'inspiration. Dans l'histoire culturelle de l'Europe, on le sait, les bases des principes considérés comme normatifs ayant eu l'impact le plus important sur

¹¹ Comme dans le cas de l'absurde indirect, mon point de départ est l'observation de M. Esslin qui propose de distinguer entre un absurde idéologique : « *arguing about the absurdity* », et un absurde plus spécifiquement théâtral : « *presents it in its being – that is, in terms of concrete stage images* » (Esslin, 1991 : 25). Les appellations « absurde indirect » et « absurde direct » ont été formulées par moi-même.

le développement du théâtre ont été posées par Aristote, et ont été prolongées à l'époque du classicisme.

Les lignes suivantes, donc, rappelleront brièvement les principales spécificités de cette norme et passeront en revue les principales tendances qui la transgressent dans les époques précédant le classicisme. Avant ce faire, deux précautions sont indispensables. D'abord, cette étude veillera à observer l'absurde non de manière anachronique, ce que peut suggérer le regard contemporain, mais au contraire en respectant le point de vue des périodes et des dramaturgies examinées. Elle s'occupera, donc, des éléments que ces époques et dramaturgies elles-mêmes ressentaient comme qualifiables d'absurdes. Ensuite, l'absurde qui m'intéressera n'aura pas le sens d'une tare, d'un manque de qualité (acception dont se servent par exemple les théoriciens du théâtre classique lorsqu'il s'en prennent aux dramaturgies sans « règles »), mais représentera bien une catégorie esthétique, c'est-à-dire un élément volontairement employé pour son caractère hors-norme.

1.3 « Culture » et « contre-culture » : le « modèle » du théâtre européen et ses alternatives précédant le classicisme

L'histoire du théâtre européen, pratiquement dès ses origines, met en scène deux tendances qui se voient à bien des égards opposées. L'un de ces pôles consiste dans l'effort d'une action à apparence logique et immédiatement compréhensible. Une valeur fondatrice en est donc la causalité, interprétée comme une vraisemblance perceptible dès la surface, tant au niveau de l'action qu'à celui du personnage et de la langue. D'où les principes de l'illusion et de l'identification immédiate, ainsi que la cohérence fable / personnage / parole : la parole correspond au profil psychologique du personnage, duquel découle l'action.

Le motif profond des principes évoqués est, on le sait, la conviction que la clarté tout court est possible, liée à ce qu'il serait possible d'appeler « conception unifiante du monde et de l'homme ».¹² C'est-à-dire que même les états les plus troubles peuvent être dits, car l'homme, tout surpris, touché ou bouleversé qu'il puisse être, n'en possède pas moins la faculté de nommer sa situation et d'y faire correspondre ses actes.¹³

D'où le rôle privilégié que cette conception accorde à l'expression au moyen de la parole : vanté pour sa précision, le mot est l'outil essentiel pour rendre compte y compris

¹² Expression employée in Nosek – Stachová (1998 : 50–52), où elle concerne la philosophie d'Aristote.

¹³ Caractéristique à laquelle correspond également la comédie traditionnelle de caractères ou de mœurs. L'action de ses personnages est certes « déformée » par les illusions et faiblesses qu'engendrent leur « humeur » ou statut social. De là vient d'ailleurs pour une large part l'interprétation de la comédie, par Aristote ainsi que par le théâtre classique, comme d'un genre bas, fondé sur la « laideur ». Toujours est-il que dans ce cas, le caractère ou le statut social non seulement entraînent des faiblesses, mais en même temps ils attribuent à ces faiblesses un cadre. Ainsi, chez les personnages, n'est pas atteint le principe de clarté et d'une attitude rationnelle du personnage traditionnel : à la différence, par exemple, du fou, ils sont conscients de leur identité (malgré de fréquents rêves de grandeur) et disposent d'un profil psychologique clair ; malgré leur tendance à se tromper ou à être trompés aisément, ils ne sont pas dépourvus de l'intelligence des rapports logiques élémentaires ni des présupposés de base concernant leur univers.

des mouvements intérieurs des personnages. D'où, également, l'interprétation du théâtre comme d'un espace dynamique, d'action ; celle-ci étant véhiculée par les volontés, désirs, aspirations, besoins ou manques – leurs ou non – du personnage, actant doté d'un bagage psychologique clair. D'où, enfin, logiquement, le fait de centrer l'action sur le personnage.

Les fondements de cette conception sont posés par Aristote ; ils sont développés à l'âge du classicisme français, à la fois impressionnant et impérialiste, débouchant sur le modèle de théâtre se voulant le seul digne d'être mis sur pied pendant deux cents ans, et qui ne cesse de se perpétuer jusqu'à nos jours dans la production du Boulevard sous la forme de la pièce bien faite.

La causalité aristotélicienne et classique refuse donc, comme ne manquaient de l'observer les contemporains de la bataille des règles, tout ce qui est « contre le bon sens ». Ainsi, l'absurde, le fait de paraître totalement dépourvu de « sens » et de « lien logique », qu'il s'agisse de la parole, de la scène, de la fable et de la composition, ou du personnage même, représente le pôle contraire au modèle classique, la négation la plus radicale de ces principes, consciente ou non. Logiquement, il trouve son terrain dans les alternatives à ces conceptions, incluant le théâtre populaire et les dramaturgies qui s'en nourrissent – des dramaturgies qui privilégient la scénicité, et ne reculent pas devant des procédés contraires à la pensée discursive, abstraite, et à une vraisemblance de surface.

Ces alternatives sont, comme le suggère P. Pavis dans l'entrée « Absurde » de son *Dictionnaire de théâtre*, d'une part préclassiques : le théâtre d'Aristophane et de Plaute, du mystère et de la farce médiévaux et plus généralement la production (para)théâtrale liée au carnaval ; la commedia dell'arte, le théâtre de Shakespeare ou les dramaturgies baroques. Le dénominateur commun de l'absurde préclassique me paraît être, comme à M. Esslin (1991 : 330), le comique, lié essentiellement à un personnage qualifiable de clown : hors-norme, incapable de saisir les rapports logiques élémentaires ou les transgressant par sa volonté.¹⁴ Cette folie ou gaieté débridée la singeant est en étroite relation avec l'esprit d'une joyeuse contre-culture, d'une fête libératrice, qui, en opérant sur le mode carnavalesque une « revanche momentanée du bas sur le haut », en renversant pour un bref espace de temps le « pouvoir existant » et la « vérité dominante », entraîne systématiquement une

¹⁴ Ainsi, le *Jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle fait apparaître plusieurs fous – dont l'un, pour être aussi bon ménestrel que son père, accepterait « d'être pendu ou d'être décapité » (v. 356–357). Le fou le plus présent de cette pièce, entre autres, « aboie, coasse, beugle, imite les trompettes, saute sur son père le prenant pour une vache qu'il veut rendre pleine » (de la Halle, 1996 : 16, 73). De l'absurde relèvent également de très nombreux lazzis de la commedia dell'arte, dont celui qu'évoque M. Esslin : Arlequin, souhaitant vendre sa maison, apporte à l'intéressé une brique en tant qu'« échantillon » (Esslin, 1991 : 330). Quant au théâtre de Shakespeare, hormis nombre de cas d'un comique de l'absurde situationnel, ce comique sait être aussi verbal. En guise d'exemple, le passage suivant de *Hamlet* (Acte III, scène II) : « HAMLET : Voyez-vous ce nuage là-bas qui a presque la forme d'un chameau ? POLONIUS : Par la messe ! On dirait que c'est un chameau, vraiment. HAMLET : Je le prendrais pour une belette. POLONIUS : Oui, il a le dos d'une belette. HAMLET : Ou pour une baleine. POLONIUS : Une vraie baleine, en effet. » (Shakespeare, 1984 : 80)

« résurrection, récréation et recreation » (de la Halle, 1996 : 22) – comme l'a, en tant que premier, magistralement montré Bakhtine (Bakhtine, 1982).

L'absurde précédant l'âge du classicisme, en tant que catégorie esthétique, est en France surtout intuitif – non théorisé ou problématisé. En revanche c'est lorsque les dramaturges s'attaquent à l'édifice classique, afin de superposer Shakespeare à Racine et de faire percer, au théâtre, des conceptions ressenties comme correspondant mieux à leur réalité, à certains aspects de cette réalité qu'ils souhaitaient mettre en valeur ou encore à leur entendement de l'art, que l'absurde se voit esquissé aussi de manière conceptuelle (souvent au moyen d'expressions synonymes).

2. L'absurde chez Hugo et Baudelaire

2.1 La Préface de *Cromwell*

Le principal argument de la Préface de *Cromwell*, parue en 1827 (Hugo, 1964)¹⁵ en faveur du théâtre nouveau est que comme la « nature » ou le « réel », le théâtre ne doit pas mettre en place une harmonie absolue : cela voudrait dire être incomplet. Ainsi, « la différence radicale » (p. 70) entre les Anciens et les Modernes consiste selon la Préface dans le *grotesque* (p. 70).

Dans la Préface, la place du grotesque – ce concept de l'anti-classicisme par excellence et « principe organisateur » (Peyrache-Leborgne, 2009) de l'approche moderne¹⁶ – est tout à fait essentielle :

« Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout [...]. Le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse offrir à l'art. » (p. 77)

Puisque notion large, ce n'est pas la totalité des éléments qualifiés par la Préface de grotesques qui sera concernée par l'absurde. En effet, Hugo entend le grotesque comme d'une part le bas, le laid, le monstrueux et le difforme, de l'autre comme *tout* comique. Toujours est-il qu'en se proposant de présenter une histoire du grotesque – tout en ajoutant que celui-ci, dans la culture européenne, n'a jamais cessé d'exister, tel un contre-courant transhistorique – la Préface trace pertinamment l'histoire de la culture accueillant des éléments absurdes (et dont il a été brièvement question dans le chapitre précédent) : « ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du moyen-âge » (p. 78),¹⁷ les cérémonies religieuses, « de ces processions étranges où la religion marche accompagnée de toutes les superstitions, le sublime environné de tous les grotesques » (p. 80), la *commedia dell'arte* et ses avatars (p. 80), et nomme, avant

¹⁵ Toutes les citations de la Préface de *Cromwell* dans la présente étude proviennent de cette édition.

¹⁶ Au sujet du rôle du grotesque dans les théories du romantisme, voir la partie « Introduction » de la présente étude.

¹⁷ L'image que cette partie de la citation décrit correspond de près à une de celles qui étaient à l'origine du concept du grotesque. Voir la note 8.

Shakespeare et les premiers romantiques, « sur le seuil de la poésie moderne trois Homères bouffons – dont, en France, l’héritier de la culture carnavalesque, Rabelais » (p. 83).¹⁸

Parallèlement, elle s’interroge sur le rôle du grotesque au sein d’une œuvre, qu’elle appréhende comme celui de mettre en valeur le beau. Et même, de rendre celui-ci plus pur, plus majestueux, sinon plus sublime encore que l’idéal antique de la beauté : car ajoutant à ses côtes un élément à effet de contraste et d’authenticité.¹⁹ Davantage, le grotesque ouvre sur un monde autre, au-delà des critères de la raison ; un monde non à l’échelle humaine comme le beau, mais à celle de l’infini, Dieu. Ce qui mène à la relativisation des critères du « beau » :

« Ce que nous appelons le laid est un détail d’un grand ensemble qui nous échappe, et qui s’harmonise non pas avec l’homme, mais avec la création tout entière. » (p. 93)

À la fin de la partie consacrée au grotesque, la Préface apporte des exemples proches d’un authentique absurde transposable sur scène :

« Ainsi le sénat romain délibérera sur le turbot de Domitien. Ainsi Socrate, buvant la ciguë et conversant de l’âme immortelle et du dieu unique, s’interrompra pour recommander qu’on sacrifie un coq à Esculape. [...] Ainsi Cromwell dira : J’ai le parlement dans mon sac et le roi dans ma poche ; ou, de la main qui signe l’arrêt de mort de Charles I^{er}, barbouillera d’encre le visage d’un régicide qui le lui rendra en riant. Ainsi César dans le char de triomphe aura peur de verser. Car les hommes de génie, si grands qu’ils soient, ont toujours en eux leur bête, qui parodie leur intelligence. Et les hommes et les événements, mis en jeu par ce double agent, passent tour à tour bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tout ensemble. “ Du sublime au ridicule il n’y a qu’un pas ”, disait Napoléon. »²⁰ (p. 102)

En effet, les deux premiers exemples montrent des cas intenses, à effet de choc, de l’opposition important / inimportant : au niveau tantôt des préoccupations politiques (le turbot concernant lequel délibère le sénat romain), tantôt humaines (la préoccupation de Socrate attendant sa mort, au milieu de la conversation sur l’immortalité, par le coq d’Esculape), faisant apparaître les actants momentanément sous un jour quasi clownesque.²¹ D’ordre clownesque est également la réplique de Cromwell citée ensuite, consistant dans

¹⁸ Rabelais est un des représentants essentiels du grotesque au seuil des temps modernes aussi pour Bakhtine (Bakhtine, 1982).

¹⁹ « Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d’arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d’où l’on s’élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. La salamandre fait ressortir l’ondine ; le gnome embellit le sylphe. Et il serait exact aussi de dire que le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique [...]. » (p. 82)

²⁰ En revanche, ne sont pas donnés des exemples transposables sur scène appartenant au domaine du difforme.

²¹ La soudaine remarque concernant le coq d’Esculape est quasiment à rapprocher de la fameuse question, à apparence injustifiable, de *La Cantatrice chauve*, portant sur le personnage éponyme. À ce sujet, voir le chapitre 1.2.

une créativité lexicale rappelant les jeux enfantins : « avoir dans la poche » engendre « avoir dans son sac ». Au sein du même exemple, la logique clownesque caractérise aussi le plan de la situation : un acte d'une portée décisive, décidant de la mort du roi et, pour cette raison, imprégné de solennité, soudain devient un jeu gai, dans lequel le parti gagnant « fête » sa victoire en se libérant de toute bienséance, sans le moindre égard pour celui dont le sort néfaste vient d'être joué. D'un ordre légèrement différent est le dernier exemple évoquant la peur qu'a César, au moment culminant de la gloire, de « verser » : celui-ci devient « clown » contre son gré – caractéristique par laquelle cet exemple rejoint les deux premiers cas cités.

Or en dépit de ces évocations de l'absurde, le rôle de celui-ci se voit dans la Préface de *Cromwell* limité sinon passé à l'arrière-plan. Ce fait est dû à deux circonstances de taille :

– Le « grotesque », on l'a déjà dit, représente une notion large, couvrant en outre *tout* comique : « d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon [...] ». D'où aussi le fait que la Préface indique comme « forme » ou genre du grotesque par excellence la comédie.

– La Préface prône, dans un passage essentiel et céléberrime, le mélange des genres « sans pourtant les confondre ». À ce titre, le pas évoqué par Napoléon dans la citation ci-dessus reste, dans la théorie de même que dans la plupart des dramaturgies romantiques françaises, infranchi. Néanmoins, comme le montrent les exemples de ce même passage, la Préface, malgré le principe de non-confusion de tonalités qu'elle émet, se montre par ce mélange devenant confusion tentée. Son rôle en ce qui concerne l'absurde est à ce titre de ressentir, bien que sans l'expliciter, que le comique peut, précisément, être absurde, et mettre en œuvre dans ces cas une valeur d'authenticité : celle de montrer ce qui « parfois » est l'essentiel de l'homme et de la société – être « terribles et bouffons tout ensemble ». Suggestion qui sera lourde de conséquences dans les époques à venir.

2.2 De l'essence du rire

En 1855, Baudelaire est par ses occupations de critique d'art amené à analyser le rire et, on le sait, dans l'essai *De l'essence du rire et plus généralement du comique dans les arts plastiques* (Baudelaire, 1976)²², il formule la théorie d'un comique qu'il nomme absolu. Le point de départ en est une réflexion sur la caricature, mais l'exemple essentiel que l'auteur apporte est une description détaillée d'un spectacle de mimes anglais.

Précisons d'abord que le rire tel quel paraît à Baudelaire symptomatique de son époque (« on rit autant que jamais » ; p. 366). Ce que l'on pourrait entendre comme un parallèle de la Préface de *Cromwell*, pour laquelle le trait principal de l'art des Modernes est l'abandon du piédestal du seul sérieux et sublime. Cependant, l'essai de Baudelaire, dès son début, suggère que du rire contemporain est propre une tension certaine, sinon une convulsion (« le rire qui agite maintenant les nations » ; p. 366). Les lignes suivantes le confirment en brossant un tableau peu bienveillant de l'époque, qu'elles disent indirectement éprise du

²² Toutes les citations de l'essai de Baudelaire dans la présente étude proviennent de cette édition.

sentiment de sa propre supériorité : « le comique est signe de supériorité ou de croyance en sa propre supériorité » (p. 367). Davantage : tout rire est pour Baudelaire « satanique », ce qui veut dire « profondément humain » (p. 369). En effet, le rire trahit la vraie nature de l'homme, nullement bienveillante : il est basé sur la sensation de « grandeur infinie » du rieur, qui surgit de la comparaison avec la « misère infinie » de la victime du rire (p. 371).

Au sein de ce tableau satanique, le comique absolu se distingue radicalement de celui qui représente la supériorité de l'homme sur l'homme (tel le comique de caractères ou de mœurs, que Baudelaire appelle « comique significatif »). Le comique absolu, surgi selon Baudelaire à l'époque contemporaine – et en reflétant ainsi la particularité – est le signe profond de la conviction de l'homme d'être supérieur à la Nature, au Monde. Ce comique égale en effet le *grotesque*. Terme que Baudelaire s'engage à expliquer, et ce d'une manière indépendante de celle de Hugo : sa définition du grotesque équivaut à celle de l'absurde proposée au début du présent essai : « dont la légitimation, la raison, ne peut pas être tirée du code de sens commun » (p. 372).

Pour Baudelaire, le comique absolu caractérise « l'humanité déchue » (p. 372) qui, se croyant libérée de tout, se délecte dans « le plaisir de la violence » (p. 372). La victoire de l'homme sur la Nature n'est pourtant qu'une apparence : le rire entraîné par le comique absolu est comparable à l'horrible rire du juif Melmoth qui, ayant acheté au Diable 150 ans de vie supplémentaires, cherche en vain à qui les revendre (p. 373).

Cette caractéristique du comique absolu se voit implicitement affinée par la description du spectacle de mimes anglais qui suit en guise d'exemple. En effet, le spectacle est tout à fait interprétable comme une théâtralisation de la violence qui se saisit d'une société déchue – avide de gain, de chair, sans le moindre scrupule moral – et qui se trouve en même temps au comble de la simplicité d'esprit. Les personnages-clowns se voient d'une part incapables de saisir les rapports logiques les plus élémentaires. D'autre part, leur insatiable les fait engager des actions qui ne manquent pas de tours de force ingénieux et deviennent à ce titre « quelque chose de terrible et d'irrésistible » :

« D'abord, le Pierrot n'était pas le personnage pâle comme la lune, mystérieux comme le silence, souple comme le serpent, droit et long comme une potence [...]. Le Pierrot anglais arrivait comme la tempête, tombait comme un ballot, et quand il riait, son rire faisait trembler la salle ; ce rire ressemblait à un joyeux tonnerre. C'était un homme court et gros, ayant augmenté sa prestance par un costume chargé de rubans, qui faisaient autour de sa jubilante personne l'office des plumes et du duvet autour des oiseaux, ou de la fourrure autour des angoras. Par-dessus la farine de son visage, il avait collé crûment, sans gradation, sans transition, deux énormes plaques de rouge pur. La bouche était agrandie par une prolongation simulée des lèvres au moyen de deux bandes de carmin, de sorte que, quand il riait, la gueule avait l'air de courir jusqu'aux oreilles.

Quant au moral, le fond était le même que celui du Pierrot que tout le monde connaît : insouciance et neutralité, et partant accomplissement de toutes les fantaisies gourmandes et rapaces [...]. Seulement, là où Debureau eût trempé le doigt pour le lécher, il y plongeait les deux poings et les deux pieds.

[...]

Pierrot passe devant une femme qui lave le carreau de sa porte : après lui avoir dévalisé les poches, il veut faire passer dans les siennes l'éponge, le balai, le baquet et l'eau elle-même.— Quant à la manière dont il essayait de lui exprimer son amour, chacun peut se le figurer par les souvenirs qu'il a gardés de l'observation des mœurs phanérogamiques des singes, dans la célèbre cage du Jardin-des-Plantes. Il faut ajouter que le rôle de la femme était rempli par un homme très long et très maigre, dont la pudeur violée jetait des hauts cris. C'était vraiment une ivresse de rire, quelque chose de terrible et d'irrésistible.

Pour je ne sais quel méfait, Pierrot devait être finalement guillotiné. [...] L'instrument était donc là dressé sur les planches françaises, fort étonnées de cette romantique nouveauté. Après avoir lutté et beuglé comme un bœuf qui flaire l'abattoir, Pierrot subissait enfin son destin. La tête se détachait du cou, une grosse tête blanche et rouge, et roulait avec bruit devant le trou du souffleur, montrant le disque saignant du cou, la vertèbre scindée, et tous les détails d'une viande de boucherie récemment taillée pour l'étalage. Mais voilà que, subitement, le torse raccourci, mû par la monomanie irrésistible du vol, se dressait, escamotait victorieusement sa propre tête, comme un jambon ou une bouteille de vin, et, bien plus avisé que le grand Saint-Denis, la fourrait dans sa poche ! » (pp. 374–375).

Ainsi, l'attaque aux attentes liées à la tradition de la *commedia dell'arte* (dont le costume et le comportement de Pierrot) équivaut d'une part à une attaque de la bienséance. Celle-ci et ses outils, l'allusion et l'abstraction, se voient remplacées par une matérialité joyeusement terre-à-terre et une visualité agressive. D'autre part, ces moyens n'hésitent pas devant la négation de la vraisemblance et lui superposent l'alogisme (les objets volés que Pierrot veut faire rentrer dans ses poches, y compris l'eau ; la taille de la bouche de la femme courtisée, jouée par un homme « très long et très maigre »). Ces caractéristiques, observées d'abord chez les personnages, se réaffirment au niveau de l'action, systématiquement représentée jusqu'au détail : tantôt burlesquement abaissée (la cour que fait Pierrot à la femme, se transformant en viol), tantôt représentée avec un souci d'un réalisme tel qu'il transgresse quasiment la limite du supportable (la mort de Pierrot guillotiné). L'action se clôt, enfin, sur le nez tiré à toute vraisemblance : la séquence montrant l'appétit avide de gain de Pierrot qui, une fois guillotiné, se lève et met promptement sa tête, « bien plus avisé que le grand Saint-Denis », dans sa poche.

2.3 Bilan

Dans les deux conceptions de l'absurde étudiées, on l'a vu, est à noter une continuité, qui se manifeste tant sous la forme de points communs que sous celle de palpables différences.

Pour la Préface de *Cromwell*, le grotesque englobe tout laid ainsi que tout comique. Le texte a néanmoins ressenti que le grotesque peut être absurde, tout comme l'importante expressivité de cette tonalité spécifique. Ainsi, la Préface consacre à l'absurde, bien que sans lui attribuer un nom particulier, un des points culminants de la partie s'intéressant au comique, en proposant en tant qu'exemples scéniques du comique justement des situations d'un authentique absurde. De ce fait, les raisons que la Préface évoque afin d'éclaircir l'emploi du comique au théâtre concernent également l'absurde : selon le principe

romantique de conformité avec la nature, l'absurde est propre de l'univers et des hommes. Parmi ceux-ci, la Préface met en valeur les hommes habités du sublime, « hommes de génie » : « tour à tour terribles et bouffons, parfois terribles et bouffons tout ensemble ». Le terme « bouffon » fait transparaître la valeur que ce texte attribue implicitement à l'absurde : celui-ci n'est pas convulsif ; il représente un élément frais, authentique, plaisant. D'ailleurs, le grotesque n'est pas inférieur au beau, idéal trop humain : il ouvre selon la Préface sur un monde supérieur, divin, dont les composants forment une unité.

Quant aux majeures différences de la conception de Baudelaire par rapport à celle de Hugo, c'est, d'abord, l'extension du terme : est grotesque, selon Baudelaire, non tout comique ou tout laid, mais ce qui est comique et absurde à la fois. La deuxième différence consiste dans l'effort de nommer ce comique particulier. Il ne s'agit plus d'une suggestion ponctuelle, mais bien d'une théorie, avec pour but de présenter les spécificités du « comique absolu ». Une autre différence de taille concerne la fréquence avec laquelle l'absurde intervient et l'ampleur du domaine qu'il couvre. Ainsi, pour Baudelaire, l'absurde n'est pas présent « parfois » en tant qu'un « temps d'arrêt », et n'est pas à observer surtout chez les plus puissants de ce monde ; il s'agit d'un trait symptomatique de l'époque contemporaine. Enfin, la valeur même de l'absurde change. Celui-ci est privé d'effet de fraîcheur, de caractère ludique et de l'union avec la beauté ou la grandeur ; le comique de l'absurde proposé par Baudelaire consiste dans la violence, combinée à la bêtise. Enfin, cette conception traduit une place différente de l'homme dans le Monde : l'homme n'est plus un miroir de la Nature. Se croyant supérieur à celle-ci, il se délecte dans la violence envers l'autre ; et ce en faisant montre d'une bêtise élevée à tel point qu'elle lui attribue l'apparence d'un clown. Le point de vue de l'homme et de la société exprimés par le comique absolu est donc fort pessimiste : ceux-ci sont, pour reprendre Baudelaire, sataniques.

3. Conclusion

L'objectif de cette étude était de s'interroger sur l'absurde en tant que catégorie esthétique, susceptible d'être appliquée à l'analyse de théâtre tout court, indépendamment d'une époque en particulier. Nous avons vu qu'au théâtre, l'absurde est de deux types : d'une part, l'absurde *indirect*, d'ordre idéologique, comparable à celui dont s'occupe la philosophie des valeurs, car consistant dans la réflexion sur un principe scandaleusement inconvenant. D'autre part, l'absurde *direct*, plus spécifiquement théâtral, qui est une forme de l'absurde logique appliquée au théâtre, et consiste dans l'intrusion au sein du texte ou de la scène d'éléments apparaissant comme sans lien logique. Similairement aux emplois de l'absurde dans d'autres domaines, l'absurde direct consiste dans la transgression (consciente ou non) d'une norme, à apparence de choc. La norme, dans le contexte du théâtre, est représentée par la conception aristotélicienne, et surtout par ses développements à l'époque du classicisme français. Cette étude s'est donc interrogée, suite à une brève revue de l'absurde dans le théâtre avant le classicisme, sur la présence de l'absurde dans deux conceptions

esthétiques inspirées du romantisme : la Préface de *Cromwell* de V. Hugo et l'essai *De l'essence du rire* de C. Baudelaire.

La conception de Hugo est un témoignage précieux, bien que discret, de la position de l'absurde, de sa valeur esthétique ainsi que de sa motivation psychologique au sein du romantisme triomphant. L'absurde de la Préface se voit non théorisé mais intuitif, il s'agit d'un moyen ponctuel à effet d'authenticité. Il n'en est pas moins considéré comme un outil scénique fort efficace, représentant des « oublis momentanés » qui découlent de la nature humaine. Un outil qui est, bien davantage que mis en œuvre, esquissé, imaginé. Pour Baudelaire, une trentaine d'années après la Préface de *Cromwell*, l'absurde a une valeur esthétique, une fréquence et une motivation qui sont par rapport à Hugo radicalement différentes. Le point de départ de la réflexion de Baudelaire est d'ailleurs l'absurde dans un spectacle non virtuel mais réel. Il se sert de ces observations afin de mettre sur pied une théorie du comique dont l'absurde est une caractéristique principale, car considéré comme essentiel, omniprésent, dans la société contemporaine. Une société qui, selon Baudelaire, se veut libérée de la dépendance à la Nature, mais qui est, de fait, déçue, dominée par la violence et la bêtise – traits constitutifs du comique de l'absurde baudelairien.

En somme, ce que Hugo esquisse se voit lourd de développement. À quoi il convient d'ajouter que le spectacle que décrit Baudelaire annonce Jarry – dont le Père Ubu apparaît, davantage que comme un homme, comme un fantoche comique, chez qui se condense la bêtise, la lâcheté, mais aussi la cruauté : le fantoche n'en devient pas moins un tyran sadique et dangereux. En outre, la société déçue signalée par Baudelaire ne correspond-elle pas à l'*aliénation* de l'homme par rapport à lui-même qu'évoquera et mettra en spectacle un siècle plus tard, et ce en se servant parfois d'une union similaire de la bêtise et de la violence, par exemple un Ionesco ?²³

²³ Pour Ionesco, justement cette aliénation façonne ses personnages, qui « ne savent plus parler parce qu'ils ne savent plus penser [...] n'ont plus de passions [...], ils peuvent "devenir" n'importe qui, n'importe quoi, car n'étant pas, ils sont interchangeables [...] » (Ionesco, 1966 : 249). Quant à l'union de la bêtise et de la violence, rappelons en guise d'exemple la dernière scène de *La Cantatrice chauve*, où les personnages, prononçant des syllabes sans sens, deviennent de plus en plus agressifs. En outre, le fait que le spectacle décrit par Baudelaire ait été joué par des mimes anglais a une importance cruciale. M. Esslin, en effet, suggère que l'Angleterre représente un trait d'union entre la commedia dell'arte, le music hall, le comique du cinéma muet, le comique des premières années du cinéma parlant (tels les Marx Brothers) et le théâtre « de l'absurde ». Lorsque la commedia dell'arte s'est répandue, au XVII^e siècle, à travers l'Europe, en Angleterre, elle s'est progressivement transformée sous l'influence du théâtre populaire en un spectacle de comique souvent macabre, parfois joué par des marionnettes, dit « harlequinade » – et dont le spectacle décrit par Baudelaire est un exemple. Selon M. Esslin, ces spectacles ont eu un impact important sur la naissance du music-hall, dans lequel nombre des vedettes du cinéma muet ont fait leurs premières armes. Et qui ont souvent explicitement salué le music-hall comme leur source d'inspiration. Le lien entre les acteurs, anglo-saxons notamment, du cinéma muet et ceux des premières années du cinéma parlant, est plus que clair. Enfin, Ionesco a souvent dit son admiration pour des acteurs comme les Marx Brothers, et certains de ses textes renvoient aux vedettes du cinéma muet. M. Esslin rappelle que Ionesco a confié au magazine *Time* en 1960 que « the Surrealists had "nourished" him, but that the three biggest influences on his work had been

Résumé. Absurdno v divadle: od definice k roli absurdna v koncepcích V. Huga a Ch. Baudelaira. Studie nejprve definovala absurdno jako divadelní kategorii. Jelikož naše definice vyžaduje diachronický přístup, zamysleli jsme se poté nad použitím absurdna v evropském a hlavně francouzském divadle před obdobím klasicismu. V hlavní části jsme sledovali, nakolik se estetice absurdna věnují dva francouzské texty z 19. století zabývající se divadlem: předmluva ke hře *Cromwell* Victora Huga (1827) a esej *De l'essence du rire* Ch. Baudelaira (1855).

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl (1982). *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- BARRETT, William (1961). *Irrational Man*. New York : Heinemann.
- BAUDELAIRE, Charles (1976). *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard.
- BENNETT, Michael Y. (2011). *Reassessing the Theatre of the Absurd*. Londres – New York : Palgrave Macmilian.
- BLAY, Michel (ed.) (2003). *Grand dictionnaire de la philosophie*. Paris : Larousse.
- ESSLIN, Martin (1991). *Theatre of the Absurd*. New York : Penguin Books.
- FRANÇOIS, Carlo (1973). *La Notion de l'absurde dans la littérature française du XVII^e siècle*. Paris : Klincksieck.
- GOLDMANN, L. (1955). *Le Dieu caché ; étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris : Gallimard.
- de la HALLE, Adam (1996). *Jeu de la feuillée*. Paris : Flammarion.
- HUGO, Victor (1964). *Théâtre complet I*. Paris : Gallimard.
- IONESCO, Eugène (1966). *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard.
- JACQUART, Emmanuel (1998). *Le Théâtre de dérision*. Paris : Gallimard.
- KUNEŠOVÁ, Mariana (2015). "L'absurde : des définitions lexicographiques et philosophiques vers une catégorie esthétique". *Études romanes de Brno*, 37, pp. 237–251.
- NOSEK, Jiří ; STACHOVÁ, Jiřina (eds.) (1998). *Myšlení v paradoxu, paradox v myšlení*. Prague : FILOSOFIA-ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR.
- PAVIS, Patrice (2006). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod.
- PEYRACHE-LEBORGNE, D (2009). "Hugo, le grotesque et l'arabesque". In: Cabanès, J.-L. *Romantismes, l'esthétisme en acte* [online]. [cit. 14.11.2015]. Disponible sur : <http://books.openedition.org/pupo/1524>.
- RACINE, Jean (1982). *Théâtre complet I*. Paris : Gallimard.
- ROSEN, Elisheva (1991). *Sur le grotesque, l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Paris : Presses universitaires de Vincennes.
- SHAKESPEARE, William (1984). *Hamlet-Othello-Macbeth*. Paris : LGF.

Groucho, Chico and Harpo Marx » (Esslin, 1991 : 336). Ainsi, le spectacle qui a été joué devant Baudelaire et le théâtre de Ionesco se seraient servis de sources fort similaires.

Trésor de la langue française informatisé [online], [cit. 29.06.2015]. Disponible sur :
<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=768776295>.

Mariana Kunešová
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Ostravská univerzita v Ostravě
Čs. legii 9
CZ-701 03 OSTRAVA
République tchèque