

WITOLD WOŁOWSKI

L'ABSENCE DU PERSONNAGE DE THÉÂTRE
DANS LES *CHAISES* D'EUGÈNE IONESCO
ET DANS *COMMENT VA LE MONDE, MÔSSIEU? – IL TOURNE,*
MÔSSIEU! DE FRANÇOIS BILLETDOUX

*La présence n'a qu'un type, l'absence en a mille*¹.

1. EXAMINER UNE ABSENCE

Examiner le personnage de théâtre c'est traditionnellement examiner sa présence. Qu'il soit muet ou parlant, corporel ou invisible, actif ou passif, on se pose mécaniquement la question de savoir quel être c'est et comment il est construit? Selon l'approche employée, on voit et on étudie en lui une *psyché* (psychanalyse freudienne), un «acteur» d'un drame psychique², un lexème, un ensemble sémantique, un sujet de discours³; on s'intéresse à son niveau d'existence théâtrale⁴, voire à son statut littéraire⁵ ou philosophi-

Lic. Witold WOŁOWSKI – assistant à la Chaire de Langues romanes de l'Institut de la philologie romane (UCL); adresse pour correspondance: Al. Raclawickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: wialwo@kul.lublin.pl.

¹ Je me permets de modifier la phrase de Victor Hugo: «Le beau n'a qu'un type; le laid en a mille.» (*Préface de Cromwell*).

² Charles MAURON, *Phèdre*, Paris, José Corti, 1978, p. 19.

³ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. «Lettres SUP», 1996, p. 97.

⁴ Paul GINESTIER, *Le théâtre contemporain dans le monde*, Paris, PUF, 1961.

⁵ Dans le cas des personnages historiques «extrapolés» dans la littérature, «constellés par fusion de données historiques et légendaires déformées par l'épogénèse». On peut lire, à cet égard, des études sur les personnages des chansons de geste, tel Guillaume d'Orange sur qui on trouve des remarques intéressantes dans: Jean-Claude AUBAILLY, *Guillaume d'Orange ou la quête de l'autre monde*, dans *De l'étranger à l'étrange ou la conjoncture de la merveille*, Aix, CUERMA [coll. «Sénéfiance» 25], 1988.

En somme, on se donne pour tâche de repérer les éléments qui le composent et d'inventorier les fonctions qu'il assume, on reconstitue sa présence.

Et si l'on inversait cette optique habituelle en s'attachant à examiner l'absence du personnage et les effets qu'elle produit? Un tel changement de perspective pourrait peut-être permettre de mieux percevoir certains phénomènes liés à la construction et au fonctionnement du personnage de théâtre, ou du moins les percevoir d'une manière homogène. Une telle approche pourrait peut-être aussi constituer un apport discret à la théorie globale du personnage de théâtre toujours inexistante.

Il est cependant tentant de se faire l'objection suivante: pourquoi parler d'absence quand il serait possible, et surtout moins pervers, de s'exprimer en termes de présence, c'est-à-dire d'examiner des présences *incomplètes, partielles, infirmes* etc.? Les personnages partiellement absents interviennent bien pour quelque chose. Qu'ils apparaissent réellement sur la scène ou qu'ils soient seulement évoqués, c'est pour attirer l'attention du lecteur/spectateur ou marquer leur présence utile à telle ou telle fin. Cela est juste. Mais lorsqu'un personnage «brille» par son absence (s'abstient d'agir, se tait, se retire, se déguise, disparaît etc.) ce n'est pas gratuit non plus; il s'agit justement de «briller», de faire ressortir l'abstention, le vide, la marginalité, l'inexistence, de se faire remarquer par un acte inaccompli ou un effacement délibéré.

Laquelle des deux perspectives privilégier? Aucune, car ce n'est pas là une question de préférence. Ce qui importe vraiment, c'est l'opposition, voulue et réfléchie, entre la présence et l'absence. C'est bien sur elle que joue l'artiste afin d'obtenir des effets sémantiques et stylistiques désirés. Attribuer à un personnage une présence incomplète signifie donc l'installer dans un sous-espace d'absence⁷ qui entretient nécessairement un rapport d'opposition avec un autre sous-espace, celui de la présence complète. Tel est l'effet de la loi sémantique de la polarisation qui s'applique naturellement à l'espace dramatique comme à tout autre espace signifiant. Elle est, certes, simpliste, mais elle a l'avantage de générer des systèmes d'oppositions qui facilitent la saisie, la description et la compréhension d'un bon nombre de phénomènes artistiques. Dans le système polarisé de l'espace dramatique, seule une présence complète (la plus complète) peut ainsi être tenue pour *la* présence, alors que toute présence incomplète devient inévitablement une absence. Le premier acquis

⁶ Henri GOUHIER, *L'essence du théâtre*, Paris, Plon, 1943.

⁷ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. «Lettres SUP», 1996, p. 97.

premier acquis (ou le premier présupposé) serait alors le suivant: dès que la présence d'un personnage ne satisfait pas aux conditions de la complétude (dont il sera question plus tard), on la définira comme une absence. L'absence étant graduelle et multiforme, il est possible de mettre de l'ordre dans l'ensemble d'absences ainsi formé, d'inventorier des types, d'apposer des étiquettes.

2. LES TEXTES

Les textes analysés n'ont pas été choisis au hasard. Le premier, *Les chaises*⁸ d'E. Ionesco, est un texte emblématique de l'absence. Par le taux d'absence de personnages avoisinant le maximum, il a marqué une étape importante dans l'histoire du théâtre. Ce texte étant universellement connu et maintes fois soumis au microscope de l'analyse, je ne me hasarderai pas ici à tenter une étude complète. Je me contenterai de relever quelques éléments touchant à la problématique de l'absence.

Le second texte, *Comment va le monde, m'ôssieu? – Il tourne, m'ôssieu!*⁹ de François Billetdoux, écrit à 12 ans d'intervalle par un auteur dont la carrière l'a rapproché un moment de Ionesco¹⁰, diffère à maints égards de son «archétype» (notamment par l'esprit, mais aussi par la forme), toutefois il s'en approche par la structure de l'espace dramatique et par le fonctionnement du dialogue déterminés par le choix conscient d'un nombre très réduit de personnages parlants. C'est donc ce texte, sans doute moins connu que sa célèbre «matrice», qui retiendra davantage notre attention. Vue la perspective théorique (modeste tentative de systématisation qui pourrait peut-être conduire à une typologie plus cohérente), on ne me tiendra pas rigueur d'être remonté à Shakespeare pour illustrer quelques phénomènes de l'absence pouvant avoir une autre nature que ceux notés dans les *Chaises* et dans *Comment va le monde*.

⁸ Edition de référence: Eugène IONESCO, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1990. Je me réfère à cette édition tout au long de cet article.

⁹ Edition de référence: François BILLETDOUX, *Théâtre 2*, Paris, La Table Ronde, 1964. Les indications de pages qui accompagnent les citations se réfèrent invariablement à cette édition.

¹⁰ *Pour Finalie*: pièce parue en 1962 dans les *Chemises de nuit* comportant deux autres ouvrages dus respectivement à E. Ionesco et J. Vauthier.

3. UNE LECTURE SPATIALISANTE

En premier lieu, il importe de s'entendre sur le vocabulaire à utiliser et sur les partis pris de lecture. Les personnages, c'est une évidence, évoluent dans un espace. Ce qui n'est pas évident, c'est l'acception du mot espace. L'analyse spatiale en distingue, en effet, quelques-uns (scénique, dramatique, théâtral). Le plus proche de celui que nous tâcherons d'échographier est l'espace dramatique, ainsi défini par Anne Ubersfeld:

L'espace dramatique est une abstraction: il comprend non seulement les signes de la représentation, mais toute la spatialité virtuelle du texte, y compris ce qui est prévu comme hors scène.¹¹

Le plus proche, mais non identique, car de la lecture à la mise en scène la distance est grande. Il s'agit donc, ici, de nous tenir suspendus ou d'osciller entre le texte et la représentation, entre la lecture et la mise en scène. L'objet de cette analyse est justement le spectacle virtuel que l'on peut tenter de reconstruire par imagination au départ des éléments fournis par les didascalies, le dialogue et d'autres indications (figurant, par exemple, dans la préface de la pièce). On ne peut que le tenter, puisque tout texte de théâtre est «plein de trous». Billetdoux l'a souligné d'ailleurs lui-même dans le bref avertissement précédant le texte: «j'ai scrupule à ne pas aviser l'amateur de théâtre que je lui livre ici une partition incomplète»¹². Partition incomplète qu'il s'agit de compléter par ses propres moyens à condition, bien sûr, de ne pas en proposer une anamorphose¹³ trop déformante. La lecture qui va suivre sera ainsi celle d'un metteur en scène frustré de moyens matériels et techniques, qui cherche à monter la pièce au moindre prix, c'est-à-dire, dans sa tête. Une telle démarche (se pencher sur le texte scriptural sans se référer à un texte-représentation concret) semble logique pour trois raisons: 1) le texte de théâtre n'est au départ qu'un texte à *représenter*; il n'est pas *né représenté*; 2) le texte scriptural est la seule réalité qui possède une existence unique et intangible, donc c'est la seule réalité qui peut être légitimement prise en compte par la recherche littéraire; 3) comme il n'y a pas de mise en scène

¹¹ Anne UBERSFELD, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, coll. «Mémo», 1996, p. 37.

¹² BILLETDOUX, *Théâtre 2*, p. 52.

¹³ Roland BARTHES, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1966, p. 69.

innocente, toute représentation concrète, est une interprétation; or il semble infondé d'examiner une œuvre qui est à la fois œuvre est son propre interprétation. André Veinstein n'avait pas tort lorsqu'il parlait, il y a presque un demi-siècle, de la double existence artistique du théâtre¹⁴.

4. LE DOMAINE DE L'ABSENCE:

Ce domaine s'avère assez étendu dès qu'on s'attache à l'examiner de manière systématique. L'absence du personnage de théâtre dans l'espace dramatique peut être considérée selon deux perspectives disjointes: celle de la durée et celle de la nature (quantité et qualité). Le point de vue de la durée ne pose pas de grands problèmes puisqu'il s'agit là de vérifier si tel ou tel personnage est absent momentanément, périodiquement ou pendant toute la durée de la pièce et de s'interroger sur la signification de ses disparitions.

Autre chose est la nature de l'absence du personnage et son degré. En effet, l'absence revêt des formes variées: elle peut être vocale, visuelle, corporelle, factuelle (l'action du personnage n'a pas d'effet sur l'action de la pièce), sans parler des conjonctions possibles des modalités susmentionnées (p. ex.: visuelle et vocale à la fois; personnage visible mais non corporel, muet mais corporel, etc.).

Qu'elle soit vocale, visuelle, corporelle, l'absence dont il est question ici – il importe de le souligner – ne veut absolument pas dire non-participation; ce n'est pas le contraire de l'action. Nul besoin de le démontrer, car la liste est longue des personnages absents dont l'absence produit d'importants effets sur les événements de l'action (Cordélie du *Roi Lear*, l'Orateur des *Chaises*, Madeleine dans *Comment va le monde...*).

Les grandes axes de l'absence signalés (1. instantanée/permanente; 2. mutisme/parole; 3. visibilité/invisibilité; 4. corporalité/non-corporalité; 5. activité/passivité) n'épuisent pas tous les types de l'absence. On pourrait citer un certain nombre de cas qui relèvent d'autres perspectives pour montrer com-

¹⁴ André VEINSTEIN, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955, pp. 56-69. Que dirait-il à lire les sémioticiens de nos jours (Anne Ubersfeld, Grzegorz Sinko) qui, faisant primer la perspective sémiologique sur la perspective ontologique, s'entêtent dans l'idée que le texte-représentation (ou *testo spettacolo*) peut être tenu pour un système signifiant homogène?

bien le problème de l'absence est vaste et pour faire entrevoir quels problèmes peuvent être raisonnés en termes d'absence. La brève incursion dans Shakespeare prouvera que le problème ne date pas d'hier et qu'il n'intéresse pas exclusivement les «avant-gardes».

En ce qui concerne les étiquettes utilisées pour la typologie que je propose, je ne prétends pas qu'elles fassent mouche à tout les coups. Au contraire, je me rends compte des faiblesses de certaines d'entre elles, mais la formule parfaitement ajustée n'est pas toujours facile à trouver. Le lecteur sentira bien ces difficultés.

4.1. ABSENCE CONTRASTIVE

Elle éclipse temporairement la présence pour la faire ressortir avec un grand éclat au moment opportun. Ainsi, Henri, dans *Henri IV II^e partie*, apparaît comme «absent» dans la première partie de la pièce, bien qu'il soit un personnage en tous points semblable aux autres (présent corporellement et vocalement). Précisons: il est absent dans l'action principale, celle de la guerre contre les rebelles où domine un autre personnage, son homologue du camps adverse, l'intraitable Hostpur. S'il est présent, c'est dans un certain nombre d'épisodes formant l'action secondaire, dominée par la figure de Falstaff. La présence d'Henri est comme diluée dans la bande des brigands menant son activité en marge des grands événements. Cependant Henri finit par «émerger» au point culminant de l'action principale pour triompher dans la seconde partie de la pièce. On voit donc que l'intégration ou non-intégration (factuelle¹⁵) d'un personnage à l'intrigue principale peut produire un effet d'absence significatif.

L'absence contrastive peut avoir d'autres colorations. Elle peut être, par exemple, de nature axiologique. Dans *Tymon d'Athènes*, le héros éponyme se retire du monde dans lequel il vivait et par lequel il a été déçu au point d'en perdre la raison. Dans la deuxième «partie» de la pièce, qui commence avec la retraite de Tymon, les athéniens désireux de le rejoindre doivent se rendre au bord de la mer où le héros, vivant dans une cabane, ne cesse de maudire la cité corrompue et tout le genre humain. Cet acte ostentatoire de Tymon qui consiste à quitter ses amis ingrats et perfides instaure deux sous-espaces dont

¹⁵ Il s'agit là, évidemment d'une pseudo-absence factuelle, puisque Henri est sujet de conversation d'autres personnages qui façonnent l'intrigue principale.

la signification est à élucider en tenant compte justement de l'absence du personnage central. La cité se place ainsi sous le signe de l'ingratitude, du mal; la plage déserte correspond par contre à la situation d'exil et de solitude de celui qui était trop généreux et trop bon.

4.2. ABSENCE INFÉRENTIELLE

Il arrive quelquefois qu'un personnage paraisse absent tout en participant dans la scène; il fait comme s'il n'était pas là, il reste interdit par ahurissement, indignation etc. Son absence n'en est pas moins susceptible d'interprétation. Un cas intéressant est celui de Hero dans *Beaucoup de bruit pour rien*. Dans II 1, Hero qui est alors au centre de la conversation, puisqu'elle la concerne (c'est le personnage clé de la scène), reste muette et passive. Elle ne proteste ni n'approuve, laissant parler Béatrice à sa place. On a là affaire à un phénomène bizarre: un personnage prend en charge les répliques d'un autre présent corporellement sur scène, mais s'abstenant d'intervenir pour des raisons qui défient la sagacité du lecteur/spectateur (timidité charmante? embarras? retenue pudique?).

4.3. ABSENCE DRAMATURGIQUE

D'un certain point de vue, tout aparté fonctionne aussi sur un principe d'absence. Il exclut pour un moment le personnage de l'espace dramatique pour le transporter de l'autre côté de la rampe. Il occupe alors instantanément la position interprétative du Coryphée¹⁶ du théâtre antique et, en vertu du principe de la double énonciation, fait entendre davantage la voie de l'auteur au détriment de la sienne.

On pourrait aussi ranger dans cette catégorie le déguisement et le travestissement (dont on note des dizaines dans les pièces de Shakespeare) qui font agir d'autres personnages comme si le personnage déguisé ou travesti était absent de la situation.

¹⁶ Denis HUISMAN, *L'Esthétique*, Paris, PUF, 1961, p. 84. L'aparté devient alors une sorte de *parabase*.

4.4. ABSENCE SURNATURELLE

Il convient enfin de s'intéresser à tout les êtres surnaturels (sirènes, parques, harpies, furies, ondins, anges, démons, vampires, ogres, aulnes, gnomes, trolls, etc.). Tout ce bestiaire étrangement et significativement anthropomorphe, c'est une présence qui a et des limites et des potentialités extraordinaires. Certains êtres magiques ne se rencontrent, en effet, que dans des espaces ou à des heures réservés. Leur capacité non commune consiste dans le fait qu'ils peuvent non seulement disparaître et apparaître à volonté, mais ils peuvent aussi se métamorphoser. Changeant d'aspect, se dissipant dans l'air ou émergeant d'on ne sait où, ils peuvent au moment voulu réintégrer leur univers impalpable et inaccessible, leur «mont analogue» et diviser l'espace dramatique en un au-delà et un en-deçà. Il va sans dire qu'une forte concentration de tels personnages peut être hautement significative. Rien qu'en se rappelant la galerie féerique de Shakespeare, on se rend compte de la multiplicité des fonctions que peuvent assumer les fantômes (le fantôme du père dans *Hamlet*, générateur de doutes; les 11 personnages-fantômes dans *Richard III*, revenant pour livrer leur témoignage; le dieu Hymen dans *Comme il vous plaira*, organisant la cérémonie du quadruple mariage qui couronne la pièce; les trois sorcières du *Macbet* lui révélant sa destinée mais jouant dans un premier temps une scène d'un comique irrésistible; sans parler de nombreux agents fantomatiques arrangeant la moitié d'événements cruciaux dans la *Tempête*).

4.5. ABSENCE EXISTENTIELLE

Elle a essentiellement trois variantes. La plus simple consiste à créer, grâce à un déguisement, un personnage qui n'existe pas dans l'espace dramatique. Dans la *Mégère apprivoisée*, pièce singulière en ce sens qu'elle implique trois niveaux de théâtre, un page interprète le rôle de la femme de Christopher Sly, ramassé ivre à la porte d'une auberge par un seigneur qui pour s'amuser aux dépens de ce dernier le traite comme un gentilhomme (intrigue au niveau II). Or, Sly n'a pas de femme au niveau I, mais il se laisse persuader d'en avoir une. Ainsi, le page du niveau I interprète au niveau II un être inexistant au niveau I.

La deuxième variante, perceptible dans les *Chaises*, rend douteuse, de manière explicite, l'existence même des personnages présents sur la scène (voir point 5.2.2.1).

La troisième variante est plus affinée. Elle a trait à l'invraisemblance¹⁷ du personnage. Richard Gloucester n'est-il pas invraisemblablement immonde? Des femmes qui se laissent séduire par lui ne nous paraissent-elles pas invraisemblablement crédules? (*Richard III*). Et le roi Lear ne nous scandalise-t-il pas au premier abord par son invraisemblable aveuglement? Et que dire de Tymon et de sa générosité allant au delà des limites de l'imaginable? Il est clair que ces personnages déjouent tous les modèles de prévisibilité. L'impression de l'impossibilité de leurs existence les annule d'une manière bizarre. Ils sont dessinés d'un trait excessif qui paradoxalement (ou naturellement) en détruit les contours. On proteste: mais il est impossible qu'une telle créature puisse exister et du coup elle existe moins, mais c'est là un jugement subjectif qui n'influence en rien la réalité scénique. Tous ces êtres caricaturaux, tous ces personnages cousus d'un fil trop blanc, continuent à être là, vocalement, corporellement, factuellement, et ils ne cessent de signifier ou de produire d'autres effets (satiriques, parodiques, comiques, tragiques).

5. LES CHAISES

Tout le monde conserve en mémoire la situation des deux Vieux de cette farce tragique. Au terme d'une existence toute faite du vide et des rites ennuyeux, ils accueillent dans leur îlot une foule de personnes représentant toute la société. L'Empereur lui-même leur fait honneur de sa visite. Le clou de la soirée doit être le discours d'un Orateur professionnel qui révélera à tous les venus la philosophie et le message du Vieux, jusqu'ici méconnu et sous-estimé. Et ce serait une pièce tout à fait ordinaire sans l'impressionnant tour de force de l'auteur consistant à rendre invisibles et silencieux tous les invités.

¹⁷ La question de la vraisemblance est fondamentale en littérature et en théâtrologie. Il est évident, en effet, que certains auteurs tendent à construire des mondes vraisemblables peuplés de créatures vraisemblables, alors que d'autres n'ont pas de telles préoccupations; d'autres encore règlent sciemment la proportion de la vraisemblance. En tout cas, il est indéniable que les auteurs jouent sur cette opposition.

Abstraction faite de l'aspect psychologique, social, idéologique ou symbolique de cette pièce (dont on a déjà tout dit) je vais me concentrer sur le problème concret des variétés de l'absence dans laquelle sont noyés¹⁸ les vieux.

Bien qu'on ne sache pas définir exactement le nombre de personnages «apparaissant» dans l'espace dramatique des *Chaises*, on peut ranger cette «foule oppressante des absents»¹⁹ en deux catégories:

- 1) ceux qui sont seulement évoqués dans le discours des personnages parlants;
- 2) ceux dont les figures invisibles évoluent sur le plateau, déterminant les paroles, les gestes et les actions des protagonistes.

5.1. PERSONNAGES ÉVOQUÉS

Ici, trois nouvelles scissions s'opèrent: celle entre les personnages individuels et collectifs, celle entre les personnages identifiables et non identifiables et celle entre les personnages réels et imaginaires.

On considère comme identifiables tous ceux qui portent un nom propre ou qui sont individualisés par: 1) des relations entretenues avec des personnages en scène; ce peuvent être des relations familiales (le fils de X), professionnelles (le directeur de X) ou autres (le médecin de X); 2) un attribut quelconque (La Dame au chapeau). En revanche, tout personnage réduit à un anonymat absolu est désigné comme non identifiable (on – sans référent précis; des savants...).

La catégorie des personnages imaginaires regroupe à son tour trois espèces d'êtres selon qu'ils sont issus de l'imagination (proprement imaginaires), d'un rêve (oniriques) ou d'une vision (hallucinatoires). Outre les figures nées de manière explicite dans l'imagination d'un personnage scénique, il semblerait aussi pertinent de ranger dans cette catégorie tous les êtres dont l'existence fait objet de doutes (il suffit qu'elle soit mise en question par un autre personnage scénique).

¹⁸ «Les Vieux des *Chaises* [...] sont séparés par le monde 'vide' des chaises, noyés dans 'la présence de l'absence' [...]» (Michel CORVIN, *Le Théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1966, p. 64).

¹⁹ Henri MITTERAND, *Dictionnaire des œuvres du XX^e siècle*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1995.

5.1.1. INDIVIDUELS NON IDENTIFIABLES

Vers la fin de la pièce, lorsque toutes les «absences présentes» sont déjà au complet, on attend l'arrivée de l'Orateur et Sémiramis prévient ainsi l'impatience de l'Empereur:

LA VIEILLE: Que sa Majesté l'excuse. Il doit venir. Il sera là dans un instant. On nous a téléphoné. [p. 176]

Qui a téléphoné? D'où? Quand? Impossible de le savoir. Toujours est-il que la Vieille affirme avoir reçu un coup de téléphone de quelqu'un dont elle ne révèle pas l'identité. Le «on» peut se lire évidemment comme un simple automatisme de langage, il n'en reste pas moins qu'un «personnage» est ainsi appelé à l'existence, tout vague et douteuse qu'elle paraisse. Il est évident que d'un point de vue strictement grammatical, le «on» remplace habituellement la 1^{ère} ou la 3^{ème} personne du pluriel, mais on n'aurait peine à imaginer que ce «on»-ci puisse avoir un référent pluriel.

5.1.2. COLLECTIF NON IDENTIFIABLE

Les *Chaises* étant une pièce «archipleine» d'absences, il n'est pas étonnant d'y repérer des absences exceptionnelles. Ionesco lui-même, conseille de supprimer lors des représentations la tirade que l'on va lire, mais à la lire attentivement, on a du mal à comprendre ce souhait de l'auteur, tellement le passage apporte de l'absurde et de l'absence à son texte:

LE VIEUX. *pour que l'Empereur ne s'impatiente pas*: Majesté, écoutez, j'ai eu la révélation, il y a longtemps... j'avais quarante ans... [...] un soir, après le repas, [...] je m'assis sur les genoux de mon père... mes moustaches étaient plus grosses que les siennes et plus pointues... ma poitrine plus velue... mes cheveux grisonnants déjà, les siens étaient encore bruns... il y avait des invités, des grandes personnes, à table, qui se mirent à rire, rire. [...] «Je ne plaisante pas, leurs dis-je. J'aime bien mon papa.» On me répondit: «Il est minuit, un gosse ne se couche pas si tard [...]» [pp. 176-177]

Autant de personnes, autant d'*incognitos*, mais il y a plus: tous ces personnages sont doublement absents, puisqu'ils sont non seulement évoqués, donc absents du plateau, mais encore ils n'existent qu'à travers une vision subjective et sujette à caution.

5.1.3. INDIVIDUELS IDENTIFIABLES (IMAGINAIRES)

On retrouve ici le prétendu fils de Sémiramis, une des absences le plus spectaculaires des *Chaises*. Dépourvu de prénom et relégué ainsi à la catégorie des figures génériques, il est sans doute le personnage le plus absent de tous. A preuve, la suivante séquence du dialogue:

Longue scène muette, puis ponctuée [...] de «non», de «oui» [...]. Les vieux écoutent ce que disent les personnages invisibles.

LA VIEILLE, au Photogreveur: Nous avons eu un fils... il vit bien sûr... il s'en est allé... c'est une histoire courante... plutôt bizarre... il a abandonné ses parents... Nous qui l'aimions tant... il a claqué la porte... Mon mari et moi avons essayé de le tenir de force... il avait sept ans, l'âge de la raison, on lui criait: «Mon fils, mon enfant, mon fils, mon enfant...», il n'a pas tourné la tête...

LE VIEUX: Hélas, non... non... nous n'avons pas eu d'enfant. J'aurais bien voulu avoir un fils... Sémiramis aussi... nous avons tout à fait... ma pauvre Sémiramis, elle qui est si maternelle. Peut-être ne le fallait-il pas. Moi-même j'ai été un fils ingrat... [...]

LA VIEILLE: Il disait: «Vous tuez les oiseaux! pourquoi tuez-vous les oiseaux? – Nous ne tuons pas les oiseaux... on n'a jamais fait de mal à une mouche...» [p. 160]

Le cas de ce petit garçon est singulier: présent dans le discours (puisqu'on y évoque ces actes et ses paroles), il peut toutefois être considéré comme totalement absent de l'espace dramatique, vu les aveux contradictoires concernant son existence. Mais le fait que le vieux infirme ce qu'affirme son épouse entraîne d'autres conséquences, autrement graves: il suscite un doute sur la réalité de leur propre relation, met en question leur propre histoire et par là même leur propre existence. Il se produit donc là un étrange effet d'auto-anéantissement affectant tous les trois personnages.

5.1.4. INDIVIDUELS IDENTIFIABLES (RÉELS)

Parmi les figures *réelles* convoquées par allusion dans l'espace dramatique des *Chaises*, on note le frère du Vieux et son ami Carel. Le dialogue suivant nous met cependant en présence des êtres bien bizarres ou, du moins, se complaisants dans les plaisanteries troublantes:

LA VIEILLE: [...] Tu t'es disputé avec tous tes amis, tous les directeurs, tous les maréchaux, avec ton frère.

LE VIEUX: C'est pas ma faute, Sémiramis, tu sais bien ce qu'il a dit.

LA VIEILLE: Qu'est-ce qu'il a dit?

LE VIEUX: Il a dit: «Mes amis, j'ai une puce. Je vous rend visite dans l'espoir de laisser la puce chez vous».

LA VIEILLE: [...] Mais Carel, pourquoi t'es-tu fâché? c'était sa faute aussi?

LE VIEUX: [...] Il est venu un soir, il a dit: «Je vous souhaite bonne chance. Je devrais vous dire le mot qui porte chance; je ne le dis pas, je le pense.» Et il riait comme un veau. [p. 147]

On ne saurait le nier: les paroles rapportées par le Vieux provoquent un certain embarras, si bien qu'on est disposé à comprendre sa réserve vis-à-vis de ses hôtes. Ceci est d'ailleurs une constante: tous les êtres évoqués dans les *Chaises* tiennent des propos déconcertants. Qu'on se rappelle à ce titre le discours du fils des Vieux, lequel les accusait de «tuer des oiseaux»: «Les rues sont pleines d'oiseaux tués, de petits enfants agonisants etc.» [p. 160]. Que dire donc de ces êtres qui n'apparaissent que pour laisser perplexes les autres ou lâcher une incongruité? Ils parlent, mais ils puisent leur paroles à une source inaccessible à leurs interlocuteurs. Leurs paroles les enferment dans le monde clos de leurs idées obscures et les rendent, en quelque sorte, absents du monde auquel ils sont liés par leurs corps. Ce sont donc non seulement des échos d'existences, mais encore des échos venant d'un univers hermétique et éloigné. Ils sont absents et demi.

Remarquons que sous l'effet de ses propos extravagants, le fils des Vieux devient presque triplement absent: 1) la relation du Vieux et la Vieille prête au doute; 2) leurs affirmations se contredisent; 3) les paroles du garçon l'enveloppent d'un voile d'absence mentale.

5.1.5. COLLECTIF IDENTIFIABLE

Reconsidérons la réplique citée tout à l'heure:

LA VIEILLE: [...] Tu t'es disputé avec tous tes amis, tous les directeurs, tous les maréchaux [...].

A priori, les directeurs et les maréchaux évoqués dans la phrase pourraient être tenus pour identifiables puisqu'ils sont individualisés par leurs relation (professionnelle) avec le Vieux. Mais si l'on regarde cette phrase sous l'éclairage de son contexte (le texte des *Chaises*), elle se colore d'une teinte bien

différente. En effet, à distance de deux micro-séquences, on trouve la liste complète des personnes convoquées à la réunion:

propriétaires (un peu propriétaires), savants (un peu savants), gardiens évêques, chimistes, chaudronniers, violonistes, délégués, présidents, policiers, marchands, bâtiments, porte-plume, chromosomes, postiers, aubergistes, artistes, banquiers, prolétaires, fonctionnaires, militaires, révolutionnaires, aliénistes, aliénés, le pape, papillons, papiers; [pp. 148-149]

Cette liste aurait pu être plus courte ou plus longue, elle produirait encore le même effet, celui que produit toute énumération bouffonne depuis Rabelais. Mais cette bouffonnerie qui consiste ici à violer le principe d'homogénéité, n'est pas seulement comique, elle projette une ombre d'absurdité sur tout ce qui la précède et la suit dans la pièce. Dès lors, les directeurs et les maréchaux apparaissent comme atteints de la même maladie: ils deviennent, par abstraction, *des* directeurs et *des* maréchaux, par altération, *un peu* directeurs et *un peu* maréchaux ou, par métaplasme, des *détra*-cteurs ou des *maré*-cages. En plus, ils se diluent dans un amas hétéroclite d'êtres, d'animaux et d'objets, ce qui, dans un certain sens, les rend chosifiés, animalisés, humainement absents.

5.2. LES PERSONNAGES SCÉNIQUES

On désigne par scénique tout personnage présent sur la scène à n'importe quel plan et de quelque manière que ce soit, sauf par le biais d'évocation. Un personnage scénique devrait, en principe, figurer parmi les *dramatis personae*. Dans les *Chaises*, les personnages scéniques se divisent en deux catégories: invisibles (réunis par le dramaturge sous désignation commune: «*Beaucoup d'autres personnages*») et visibles (Le Vieux, La Vieille et L'Orateur). Dans le premier cas, Ionesco met l'accent sur l'absence qui remplace ou symbolise une ou des présences. Dans le second, c'est la présence qui est accentuée, mais elle a quelques caractéristiques de l'absence; elle en est comme une représentation visuelle. Voilà pourquoi il paraît juste de parler dans un premier temps des *absences présentes* et, dans un second temps des *présences absentes*.

5.2.1. DES ABSENCES PRÉSENTES

D'une manière générale, on pourrait dire qu'il s'agit là des personnages dont la place est prise par les chaises²⁰. Dans ce «fourmillement des êtres impalpables»²¹, certains se laissent identifier (la dame au parapluie, le Colonel, la Belle et son mari photographeur, un enfant...), mais la plupart restent complètement anonymes. Même plus qu'anonymes, puisqu'on sait d'entrée de jeu que ce que l'on voit, c'est un effrayant spectacle de la solitude dégénérée en démence. C'est parce qu'il y a, à la base, un paradoxe. En effet, au vue de la liste des convoqués (reproduite *in extenso* dans le chapitre précédent), on pourrait croire que la scène des *Chaises* est le lieu d'un rendez-vous de toute la population du globe, car il n'est pas d'homme qui ne soit «un peu propriétaire» ou «un peu savant». Cette situation ne manque pas de susciter la remarque suivante: si tout le monde est là, il est sûr qu'il n'y a personne. Pas même besoin d'ajouter que le phare est trop exigü.

Ceci dit, les Vieux font comme s'ils recevaient un grand nombre de personnages, ce qui nous amène à faire, à notre tour, comme si tous ces êtres marchaient réellement sur les tréteaux. Il importe aussi d'observer le phénomène suivant: quel que soit le degré de leur absence, ils remplissent tous une fonction identique et double: 1) faire ressortir l'absence qui sature l'univers des Vieux, ce qui s'effectue – par une extrême économie – à travers le ballet délirant et le galop verbal des deux solistes; 2) faire revenir les Vieux sur leur vie passée et dévoiler leurs ambitions inaccomplies qui ne sauraient aboutir qu'à une frustration cuisante.

En dépit de leur fonction commune, tous les invités ne font pas objet d'un même traitement artistique. Certains d'entre eux, grâce à leur absence visuelle, permettent au dramaturge de tirer des effets qui seraient difficiles à obtenir avec des acteurs en chair et en os.

5.2.1.1. UNE ABSENCE MALLÉABLE: LA BELLE AU NEZ ALLONGÉ

LE VIEUX: «[...] Oh! madame [...] vous n'avez pas changé du tout... oh! si, si, comme votre nez s'est allongé...[...] ce n'est tout de même pas exprès. comment cela est-il arrivé? ... petit à petit... [...]» [p. 156]

²⁰ LAFFONT-BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1994.

²¹ MITTERAND, *Dictionnaire des œuvres du XX^e siècle*.

Que se passe-t-il au juste lors de cette brève réplique? Le Vieux n'aurait-il vraiment pas remarqué tout de suite le «terrible» allongement du nez de son amie d'enfance? C'est douteux. Alors, c'est le physique de la Belle qui change au cours de la scène, sous les yeux mêmes du Vieux qui nous en retrace l'image toujours mobile? C'est plutôt cette impression-ci qu'on a avant que le «petit à petit» ne vienne pour «lever» le doute. Quoi qu'il en soit, ce court passage suffit à nous faire entrevoir quelles ressources sont offertes au dramaturge par une telle absence: si facile à modeler en cours de route, elle donne feu vert à toutes les surprises, débloque toutes les impossibilités et crée un champ d'expérimentation propice aux inventions les plus débridées. C'est que cette absence fait appel à l'imagination et l'imagination est capable de donner une forme à mainte chose à laquelle la réalité ne peut la donner.

5.2.2. DES PRÉSENCES ABSENTES

D'une manière ou d'autre, tous les personnages des *Chaises* sont touchés de l'épidémie de l'absence. Même les silhouettes des deux Vieux, pourtant visibles et palpables, n'y échappent pas: elles ont quelquefois l'air d'un mirage. La présence de l'Orateur est, elle aussi, décevante bien que charnelle.

5.2.2.1. LE VIEUX ET LA VIEILLE: UNE ABSENCE AUTISTIQUE

On l'a déjà dit: la suspicion qui pèse sur l'existence du fils des Vieux rend suspecte leur propre existence. Mais ce n'est pas l'unique élément qui contribue à produire cette impression. On peut encore évoquer à ce propos l'épisode des parents du Vieux, tout à fait analogue à celui de son fils:

LE VIEUX: J'ai laissé ma mère mourir toute seule dans un fossé. [...]

LA VIEILLE: [...] Lui qui aimait tellement ses parents. [...] Ils sont morts dans ses bras, en lui disant: «Tu as été un fils parfait, Dieu sera bon pour toi». [p. 161]

Encore une fois les époux n'ont pas concerté leurs aveux, encore une fois ils donnent d'un même fait deux visions radicalement divergeantes. Sclérose? schizophrénie? ou simple mystification? On pourrait défendre les deux interprétations: selon la première, on aurait affaire à des fous, selon la seconde

(qui présuppose l'absurdité du monde fictionnel des *Chaises*) à des spectres, symboles²², archétypes, émanations du subconscient de l'artiste²³. C'est bien vers ce sens que s'achemine l'exégèse de Claude Abastado qui affirme que «le couple est ici une réalité morale et non biologique»²⁴.

L'hypothèse de la non-existence des vieux paraît encore plus séduisante quand on revient, avec le Vieux, dans le passé extradiégétique. Le fragment que voici complète la révélation du Vieux dont on a déjà cité la première partie (chapitre 5.1.2):

LE VIEUX: «Pourtant, pensais-je, je ne suis pas marié. Je suis donc encore enfant. On me maria à l'instant même, rien que pour me prouver le contraire... Heureusement, ma femme m'a tenu lieu de père et de mère... [p. 177]

Là, les choses s'embrouillent d'une manière considérable parce que les paroles et les actes évoqués ont lieu dans une vision et non dans l'univers matériel commun aux deux époux. On est ainsi en droit de refuser une réalité quelconque à leur mariage et, par là même, à toute leur relation ultérieure. C'est entendu: le monde du Vieux tient de l'absurde, tout comme celui de sa vision, et il est vain de chercher une logique dans une pièce qui s'en moque et la défie. Mais l'espace dramatique est toujours là et le lecteur est tenu à se le figurer. Or, dans l'espace qu'il reconstruit, l'alibi ontologique des Vieux se pulvérise toujours davantage.

Dans ces conditions, la seule manière de «garantir» les deux derniers protagonistes contre l'autodestruction est de faire des Vieux un tandem d'obsédés, ou de dire que leurs mondes possibles²⁵ ne sont pas entièrement contigus.

Mais l'absence du Vieux diffère d'un point de celle de Sémiramis. Elle est, pourrait-on dire, plus intense, parce qu'elle le concerne aussi sur le plan potentiel. En effet, le Vieux *n'est pas* ce qu'il aurait pu être. On se rappelle qu'il a raté les glorieuses destinées d'un «marin chef», d'un «ébéniste chef», d'un «roi chef d'orchestre» [p. 147]. En termes psychiatriques, il ne colle pas

²² Il est significatif qu'ils meurent au même instant.

²³ Martin ESSLIN, *Au-delà de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1970, p. 78.

²⁴ Claude ABASTADO, *Ionesco*, Paris, Bordas, coll. «Présences littéraires», 1971, p. 89.

²⁵ La notion du monde possible, introduite par Wilhelm Gotfried Leibniz, développée par les philosophes analytiques anglo-saxons et les sémiologues européens, est utilisée ici dans un sens banalisé; elle désigne tout simplement l'univers imaginaire de Sémiramis tel qu'on peut le reconstruire d'après le «dit» du personnage.

à l'image qu'on aurait pu attendre de lui et ce décalage entre l'image absente, puisque manquée, et l'image réelle rend le personnage encore plus friable.

N'oublions pas non plus un détail important: à un moment, les époux deviennent absents l'un pour l'autre, ils se perdent instantanément de vue [p. 169], tellement la foule des absences se fait opaque. Elles se dressent entre eux en formant une sorte d'écran qui les empêche de se voir. C'est le moment où l'absence plafonne.

5.2.2.2. ORATEUR: UN «SÉMAPHORE DÉTRAQUÉ»

L'Orateur est de ces personnages qui se font attendre longtemps pour enfin décevoir, de sorte qu'on est pas étonné de découvrir, quand il reste finalement seul face à la salle, qu'il est sourd-muet. Demi-absent lui même par son infirmité aliénante, il ne vient que pour donner du relief à une autre absence, celle du message du Vieux, ce qui jette un éclairage démolissant sur toute son existence passée.

Tel est donc le bilan des *Chaises*: les Vieux évoquent des absences, vivent au milieu des absences, finissent par rejoindre le monde de l'absence auquel ils semblaient avoir toujours appartenu et ils laissent, en finale, à un Orateur bègue, plus absent que présent, le soin de transmettre au lecteur/spectateur un testament grotesque et inintelligible, inquiétant témoignage et symbole difforme de leur vide.

5.3. LE DIALOGUE DE L'ABSENCE: LA PRISE EN CHARGE INDIRECTE ET LE DIALOGUE PICTURAL

L'absence vocale d'un personnage (scénique ou évoqué) se répercute inévitablement dans le dialogue des personnages présents sur la scène, car il faut bien que cette absence se fasse remarquer, qu'elle parle. Dépossédée elle-même de voix, elle emprunte celle des autres. Aussi est-il fréquent dans les *Chaises* que les Vieux «prennent en charge» les paroles de leurs invités. J'utilise les guillemets, parce qu'il s'agit là, bien évidemment, d'une prise en charge indirecte grâce à laquelle les paroles, sans être rapportées, se laissent déduire des répliques réellement prononcées («vous n'avez pas changé du tout» qui pourrait répondre à la prétendue question: ai-je changée?) ou sont partiellement reprises par le discours (comme le «petit à petit...» que l'on

peut supposer avoir été répondu par la Belle). Pour d'autres variantes du phénomène voir le chapitre 6.2.

L'absence visuelle d'un personnage assigne automatiquement aux personnages présents la charge de rapporteurs. Si l'on me permet cette analogie, ils jouent vis-à-vis des lecteurs/spectateurs le rôle des commentateurs de radio contraints à peindre ce que leurs auditeurs, devant leurs postes, ne sauraient voir ni même imaginer. Il se crée ainsi un dialogue-récit qui s'accommode essentiellement de deux stratégies: soit il assume une relation explicite des actes invisibles:

LE VIEUX (à la Vieille): Il vient t'offrir un cadeau. [p. 157]

soit il a recours à un sous-entendu en suscitant la sagacité du lecteur/spectateur. Voici comment le Vieux se fait, pour nous, interprète d'une conversation inaudible qui se prolonge en une scène d'inconvenance invisible:

LE VIEUX: «[...] Attention. Colonel, le mari de cette dame peut arriver d'un instant à l'autre [...]» [p. 154]

6. COMMENT VA LE MONDE, MÔSSIEU? – IL TOURNE, MÔSSIEU!

Une question et une réponse. Le titre même de cette pièce est une mini-pièce à deux voix. A l'intervalle de 2500 ans, nous revoilà devant une situation eschylienne²⁶: deux acteurs, deux *hipocritès*²⁷ échangent des répliques entre eux ou avec un chœur. La seule différence, ici, c'est qu'on doit imaginer un chœur de «voix» séparées et successives, soit muettes comme dans les *Chaises*, soit chantant, ululant ou récitant des paroles qui entretiennent avec le dialogue un rapport très relâché.

Ce monde qui ne cesse de tourner aurait-il donc fait le tour complet? Certainement non. Y a-t-il donc quelque chose d'éternel dans la formule du patriarche Eschyle? Certainement oui²⁸. Nous en reparlerons.

²⁶ Robert PIGNARE, *Histoire du théâtre*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1991, p. 14.

²⁷ Pierre GRIMAL, *Le théâtre antique*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1994, p. 32.

²⁸ Toute concentration ou condensation, au niveau du langage poétique ou du mot d'esprit, comme sur un plan, plus élevé des substitutions d'une unité à un tout, tend à produire un effet symbolique. Cf. Tzvetan TODOROV, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1985, p. 291.

La donnée de *Comment va le monde...* est aussi simple que celle des *Chaises* si l'on aborde la pièce au niveau de l'intrigue: un Français, Hubert Schluz et un Américain, Woopy The Boss (Job) se rencontrent dans un camp de concentration en Silésie. Ils s'en échappent au moment opportun et se mettent à suivre le soleil dans sa marche vers l'ouest tant qu'ils n'atteignent le Texas, la terre natale de Job.

C'est l'Américain qui fait le guide, le Français «se file dans le sillage»; ils se séparent quelquefois, brouillés, mais le destin les remet toujours ensemble, sans qu'on sache d'ailleurs comment, car l'aventure, telle qu'elle est mimée, n'a pas un caractère continu: on ne nous en montre que des épisodes majeurs et des escales les plus importantes, celles où les deux héros sont au complet et où ils sont suffisamment rapprochés pour pouvoir dialoguer; on perd de vue leur chemin dès qu'il bifurque et on ne le revoit qu'au moment où les deux trajets se confondent à nouveau. Tel est le prix de cette discipline eschylienne que François Billetdoux s'est imposée. Après plusieurs péripéties, Job et Hubert arrivent donc au bout du périple, au Texas. Devant leurs yeux se déploie une pleine²⁹ déserte, des collines longeant l'horizon se profilent derrière la brousse. Juste une scène auparavant, Job dévoile en un récit succinct ses antécédents qui nous ramènent à l'époque de sa jeunesse et à celle qui a immédiatement précédé le lever du rideau: c'est seulement là qu'on est éclairé sur le pourquoi de toute la pérégrination³⁰. C'était, on le découvre avec surprise, une histoire de femme... Mais les surprises n'en finissent pas là, puisque tout à coup trois hommes en tenue de cow-boys s'approchent, exécutent Job avec quelques coups de revolver et s'éloignent aussitôt sans mot dire. Ils n'ont pas crié gare non plus, s'avançant comme des robots-fantômes «montés» juste pour effectuer ce meurtre. La stupéfaction de Hubert n'a pas de limites. Il reste seul, absent; les cow-boys passent outre, tout comme s'ils ne restait plus personne dans leur champ visuel; entre Hubert et le sable du chemin, ils n'ont pas fait de distinction. Avec la mort de Job, pour nous tout se termine, pour Hubert tout recommence. Que fera-t-il de ces hectares de steppe, lui qui ignore jusqu'à la langue du pays? Montera-t-il son «établissement»? Où est-il débarqué? en enfer ou au paradis? Pourquoi est-il venu là-bas? Job l'avait-il prévu un tel scénario? Si oui, pourquoi

²⁹ Pour les acceptions symboliques du terme non sans rapport avec l'absence (l'Autre Monde) voir Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1986.

³⁰ Réalisation de la prolèpe (p. 104) (scène VI).

maintenait-il Hubert dans l'inconscience? C'est sur ces interrogations que le rideau s'abaisse. Après la longue série d'absences que l'on vient de croiser, une autre vient se présenter, celle que Hubert rencontrera sur l'autre versant de sa vie.

Avant de pénétrer dans l'espace dramatique de *Comment va le monde...*, il faut encore souligner qu'à la différence des *Chaises*, il n'y a ici rien d'absurde³¹. François Billetdoux, tout en «voyant le monde comme essentiellement mystérieux» ne le présente pas comme «dénué de finalité rationnelle [ni] de règles de conduite clairement déductibles»³². La réalité, chez lui, tient fermement sur ses fondations, les principes de sa cohérence physique et morale restent intacts, même si la surprise s'y embusque à tout bout de champ; bref, la vie, dans *Comment va le monde...*, peut être effarante, mais aucun absurde ne déforme jamais sa physionomie. Le mot synthétique de Michel Corvin rend bien compte du coloris de cette pièce: il s'agit en effet d'«une sorte de western métaphysique»³³. Billetdoux utilise ses absents non pas pour anéantir les présents, mais bien pour leur donner du relief. Hubert et Job apparaissent comme deux figures humaines dans un monde lilliputien dans la mesure où ce dernier est relégué à l'arrière-fond de leur aventure. Pour le temps de la représentation/lecture, ils deviennent comme deux lentilles des mêmes jumelles par lesquelles le lecteur/spectateur est invité à percevoir le monde. Contrairement à ce qui se produit dans les *Chaises*, le lecteur/spectateur de *Comment va le monde...* est aussi davantage invité à opérer des substitutions symboliques, c'est à dire à se substituer soi-même aux personnages scéniques, car, humainement, on se sent certainement plus proche d'un Hubert (agissant et choisissant en dépit de l'attrait fatal exercé sur lui par un être énigmatique) que des deux vieillards des *Chaises* dépourvus d'«originalité» ontologique et engagés dans le sens-unique de leur délire. Evoluant à l'abri de l'absurde, les êtres fictionnels de *Comment va le monde...* seront donc forcément moins absents.

³¹ On pourrait se demander ce qui a amené Pierre de BOISDEFFRE (*Littérature d'aujourd'hui*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. «10/18», 1969, p. 529) à affirmer que *Comment va le monde...* «hésite encore entre Brecht et Jarry»?

³² Martin ESSLIN, *Au-delà de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1970, p. 19.

³³ Michel CORVIN, *Le Théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1966, p. 54.

6.1. LES PERSONNAGES DANS *COMMENT VA LE MONDE...*

Entre Hubert et Job et le reste des personnages la ligne de démarcation est nette, même si Billetdoux a voulu «composer [...] une orchestration multi-forme autour des deux solistes»³⁴ et qu'il incite le lecteur/spectateur à y chercher «un rapport polyphonique»³⁵. Des faits sont des faits, si surprenants qu'ils puissent paraître:

«Au long de l'histoire, les deux protagonistes du drame se mêlent ou sont affrontés à 75 individus qui ne sont pas là seulement pour faire figure, à ce point qu'une spectatrice, à l'époque des représentations parisiennes, s'est réveillée en sursaut à trois heures du matin pour s'étonner auprès de moi par téléphone: «Mais il n'y en a que deux qui parlent!» Ce qui est exact, mais faux.»

Il n'y en a donc que deux qui parlent, deux personnages poursuivis par le projecteur de manière à ne pas pouvoir se soustraire seul instant à cet éclairage persécuteur. Ils sont mis en vedette(s), certes, mais tout un orchestre aussi muet que actif gravite alentour.

Les «choristes», selon Billetdoux, seraient au nombre de 75. C'est là, bien entendu, un chiffre approximatif, calculé en vue d'une mise en scène concrète, mais comme on trouve dans *Comment va le monde...* un certain nombre de personnages collectifs et que les didascalies ne donnent pas de précisions sur le volume de ces groupes, on peut aisément étendre le personnel de la pièce jusqu'à 300. De la même manière, si l'on tâchait de calculer le stricte minimum de têtes, on pourrait réduire ce personnel jusqu'à 33 (à supposer que tous les chantants soient incarnés par des acteurs matériels qui offrent une réelle prestation vocale). Dans ce cas, cependant, tous les collectifs devraient être représentés soit schématiquement et statiquement, soit sur un écran sous forme de film. Dans cet ensemble plus ou moins vaste de personnages, Billetdoux distingue lui-même quelques catégories:

1. ceux «qui sont annoncés par le dialogue et nommés [...], des personnages non seulement utiles à l'intrigue, mais encore nécessairement *autres* que ce que Job et Hubert en disent [...]. [...] ces gens-là pourraient prononcer des répliques [...], mais ils se taisent et c'est chaque fois par un mutisme particulier qu'ils répondent et le plus souvent par un acte, qui s'ensuit.»;

³⁴ BILLETDOUX, *Théâtre 2*, p. 51.

³⁵ *Ibid.*, p. 52.

2. ceux «qui se révèlent par la chanson [...] mais qui ont l'air de s'exprimer en marge de l'action»;
3. «[...] divers ensembles de comparses [...] qui ne sont muets que de langue. Ils forment images et signifient: ils meurent, ils tuent, ils obéissent, ils représentent et, à mes yeux, ils se tiennent au bord de danser».

Interlocuteurs potentiels, chanteurs et comparses qui pourraient correspondre respectivement au I^{er}, II^d et III^e plan. Ce classement général, tout en proposant un ordre d'examen, ne tient pas compte des particularités qui différencient entre eux les membres constitutifs de lesdites catégories des absents. Or, on n'y trouve non seulement des différences sémantiques et fonctionnelles mais aussi des phénomènes susceptibles d'atteindre le statut des procédés universels. Procédons alors selon l'ordre adopté pour les *Chaises*.

6.1.1. PERSONNAGES ÉVOQUÉS

La liste des personnages évoqués n'est pas longue. Elle comprend: Untel, Machin (il est évident qu'il s'agit là des tics de langage, des généralisations, des allégories dans lesquelles aucune constellation de traits ne saurait être repérée, plutôt que des personnages à part entière; toujours est-il que de tels procédés rentrent dans l'optique de l'absence, au même titre d'ailleurs, que le «on» dont il était question au point 5.1.1), une Indienne, une tribu indienne, une religieuse Canadienne, la famille de Job (la mère, le père, le grand-père), ses copains, un docteur, les partisans, Lubistch, Marta Ross, grosses filles nues de la ferme de Job, un officier, Guillaume. Deux figures de la liste méritent une attention particulière: Lubistch et Guillaume.

6.1.1.1. LUBISTCH: UNE ABSENCE FONCTIONNELLE

Lubistch relève de la catégorie des personnages-outils, n'existant, souvent, que par un seul trait, celui qui résulte nécessaire à orienter l'action dans le sens voulu à tel ou tel moment de la pièce. Il n'a pas de signification autre que celle que lui attribue son rôle actantiel. Maintes pièces font appel à ce type de «chicanes»³⁶. Pour utiliser une autre métaphore, les personnages-ou-

³⁶ Le père de Pelléas dans *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck; Lady Chater dans

tils jouent donc le rôle de petits rouages qui assurent le bon fonctionnement de cette horlogerie qu'est chaque pièce de théâtre, mais ils peuvent se remplacer par d'autres éléments n'ayant pas le statut de personnage. Ils ne doivent même pas être introduits à l'avance: il suffit au dramaturge de les convoquer à l'instant même où il en a besoin. D'où leur caractère instrumental.

Voyons donc le cas de Lubistch. A quoi ce personnage sert-il? Il sert d'argument à Job qui veut décider Hubert à partir avec lui ou, plus précisément, à précipiter cette décision. Si Hubert refusait, Job partirait avec Lubistch à qui il s'était adressé en premier. Or, Lubistch est un «minable»³⁷. Pour Hubert, donc, qui était jusqu'ici le partenaire de Job, la présence de Lubistch auprès de lui représenterait une sorte d'outrage. En outre, une envie indomptable s'allume en Hubert à la seule idée qu'un Lubistch puisse s'associer un jour à sa place aux grandioses projets de l'Américain.

Mais pour saisir exactement le rôle de Lubistch, il faut le replacer dans le contexte de la scène VI. En effet, Lubistch n'est pas le seul «argument» mis à profit par Job; il actionne aussi d'autres puissants ressorts psychologiques. Avant d'évoquer Lubistch, il a évoqué Madeleine, la femme de Hubert et il a aussi fait vibrer en lui une corde à laquelle il n'a encore jamais touchée, celle de l'attachement amical. Ainsi, avant d'attiser son ambition, il excite ses affections intimes. Tout compte fait, on ne saurait donc considérer Lubistch comme l'unique «argument» de Job. Il ressemble plutôt à cette dernière goutte qui fait déborder le vase, à ce dernier appât qui fait mordre à l'hameçon. Remarquons aussi que même si le subterfuge de Job (consistant à «alléguer» Lubistch) est d'une extrême finesse, il pourrait être remplacé par n'importe quel chantage. A l'évidence, la scène en perdrait tout son goût, mais quand on en prend bien conscience, on perçoit encore mieux le peu de dissemblance entre un personnage fonctionnellement absent et une simple entité impersonnelle.

L'Arcadie de Tom Stoppard, et des centaines d'autres éparpillés dans la production théâtrale de tous les temps et pays.

³⁷ Et cette seule caractéristique lui suffit. Dans la vie, Lubistch pourrait être n'importe qui et n'importe comment. On pourrait peut-être en tirer la conclusion suivante: dès qu'un personnage absent (évoqué ou scénique) peut se ramener à un seul trait, on a affaire à une absence fonctionnelle.

6.1.1.2. GUILLAUME, UN APPEL D'OUTRE-TOMBE: UNE ABSENCE FONDAMENTALE

Nous en sommes à la scène XII (qui marque le débarquement des protagonistes à New York) et nous lisons ceci dans les indications y afférentes: «Une suite 'd'appels' brisant rythmiquement le silence et au sein desquels naît peu à peu une voix de femme.» La didascalie de la scène suivante, l'avant-dernière de la pièce, précise: «Au long de la scène, la voix de femme – disons que c'est Guillaume – entendue précédemment, lance des 'appels', des cris courts qui, à la fin, éclateront en un chant strictement vocal déchirant». Qui est cette femme mystérieuse? – nous ne le savons toujours pas et il va falloir attendre la dernière scène pour que l'énigme se résolve, car c'est seulement dans l'histoire de Job qu'on apprend qui est Guillaume. Cette histoire nous révèle aussi que la fille est morte étranglée par Job. Depuis la page 153 jusqu'à 168 nous entendons donc la voix d'un personnage-spectre. Mais pour être spectre, Guillaume n'en est pas moins la figure centrale de la pièce. C'est bien son absence qui fait de *Comment va le monde...* une pièce qui avance à reculons ou, pour reprendre l'image instituée d'entrée de jeu par le titre, un *monde qui tourne* pour finir par toucher le point de départ, à savoir Guillaume; c'est son absence qui donne le sens à toute cette balade à travers continents et océans.

6.1.2. PERSONNAGES SCÉNIQUES

A la différence des *Chaises*, les personnages scéniques dans *Comment va le monde...* ne sont pas comme des marionnettes pétries d'une matière transparente et animées par les gestes des acteurs visibles. Leurs silhouettes matérielles, toujours nouvelles, défilent dans une sorte de pantomime; ils agissent, ils chantent, ils pleurent, ils rient voire ils récitent. Une seule chose, cependant, leur est défendue: parler aux deux protagonistes. Ainsi s'en abstiennent-ils ou, quand ils échangent quelques mots avec eux, on ne capte jamais rien de la conversation, sinon par l'entremise de Hubert ou de Job. Ceux qui ne chantent pas sont donc comme noyés dans le dialogue torrentiel des deux parleurs. On pourrait penser qu'avec tant de mots tout devrait être dit. Cependant il n'en est rien: que ce soient des figures du premier ou du second plan, ils vivent, dans un premier temps, uniquement dans le miroir que leur tend le dialogue de Hubert et de Job, telles des fresques mobiles commentées par

deux chercheurs qui s'opposent à peu près sur tout. Cela, on le verra, n'est pas sans conséquence pour l'ampleur du monde fictionnel de la pièce.

6.1.2.1. PERSONNAGES «BLANCS»

On pourrait ranger sous cette rubrique les personnages que François Billetdoux a désignés comme *autres*. Autres parce que révélés par une image mixant seulement deux visions subjectives et qui pis est: verbales. Pour pénétrer plus loin dans le monde qui est le leur, il faut donc aller, à la fois par le dialogue et par-delà le dialogue, aux faits bruts et se faire soi-même «interprète de leur aventure». Tielcke, la paysanne allemande, le beau père de Hubert, Madeleine, le docker pédéraste, Guillaume... autant de personnages livrés moitié-composés moitié-*in blanco*, autant de figures derrière lesquelles on devine des mondes et des histoires, autant d'éléments qui élargissent considérablement les périphéries de l'espace dramatique de la pièce. Les explorer et même les entrevoir est impossible dans le temps réel de la première lecture ou de la première représentation, voilà pourquoi *Comment va le monde...* fait partie de ces œuvres qui ne se donnent pas toutes entières à la première fois. Mettant en scène des personnages ainsi absents, cette pièce devient aussi profonde qu'étendue, car son action principale se double d'une étoffe épaisse et multicolore d'existences «secondaires». Je ne vais pas essayer de sonder ici toutes ces personnalités. Je me bornerai à examiner brièvement deux cas.

6.1.2.1.1. MADELEINE

La femme de Hubert Schluz est évoquée dans la scène IV, VI, VII avant d'apparaître corporellement dans la scène VIII. Mais ce n'est pas là une entrée ordinaire: «Hubert se ressaisit de sa fourche et va ouvrir la porte de l'appentis, où nous découvrons Madeleine, son épouse, accroupie, pleurant.» Du coup des questions se posent: pourquoi lui est-il venu l'idée d'attenter à sa vie? Que s'est-il passé entre Madeleine et Hubert depuis son retour? Dans quel état se trouvait leur mariage au moment de la séparation? Bref, quel est le dessous de ce drame dont on ne voit que la surface? La scène IX nous réserve une nouvelle surprise: Madeleine a couché avec Job qui n'a même pas pris la précaution de quitter dès l'aube le lit nuptial. Essayons donc de

compléter le dossier «Madeleine» et de faire un bilan. Les faits, nous venons de les évoquer, et voici à peu près toutes les données fournies par le dialogue:

JOB: [...] Puis [...] il se met à parler doucement à Madeleine. Puis, deux fois, trois fois, et Madeleine chaque fois d'abord pleure puis rit. Et voilà un soir trop long la tristesse couche avec l'ennui [...]. Parce que cette femme [...] est triste à cause de toi, elle sait des années durant que tu n'aimes pas cette Madeleine qui attendait Hubert et que tu rêves, jamais plaisant, jamais content, blagueur, prometteur, mais jamais dans l'amour, toi avec elle vraiment, alors tu mérites la baffa et la punition. [...]

HUBERT: [...] Moi, tout ce que j'ai fait, c'était pour elle [...]. [...] il n'y a pas eu pour moi [...] quelqu'un qui soit plus et davantage [...]. [...] Mais dans l'amour il faut vouloir des choses ensemble, non? Pas attendre, vouloir ensemble, non? [...] A mon avis, ce qui serait bon pour Madeleine, c'est d'avoir des enfants. Mais pour ça, il faudrait un miracle [...] ou il suffirait d'une bonne opération. [...] un docteur [...] avait prétendu que c'était à cause de moi qu'on ne se reproduisait pas naturellement.

JOB: Ce qui serait bon c'est qu'elle rencontre un mari qui pense comme elle.

HUBERT: Oui, peut-être, en fin de compte! Un type qui [...] n'aurait jamais mis le pied en dehors de la région avoisinante, [...]. Et qui plaise à son père.

JOB: Parce qu'elle n'est pas méchante.

HUBERT: [...] Et combien de fois je lui ai seriné: ne pince pas les lèvres, lâche un sourire, il a des gens qui pensent différemment, mais on peut les écouter gentiment. Mais non! Elle se ferme! Et alors bien sûr, de temps en temps, elle explose. C'est maladif. Alors dans l'amour, tu passes à la douche écossaise: une fois, tu lui fais un bisou dans le cou, tu prends la gifla; une autre fois, elle t'en veut parce que tu dormais aux aurores quand elle avait envie d'une partie de jambes en l'air et comme elle boude en récurant les casseroles, tu t'imagines que c'est le changement de lune qui fait des siennes dans ton foyer.

Que doit-on en conclure? Que Hubert et Madeleine ne font pas un ménage bien assorti? Faut-il inculper leur stérilité? Face à cette image incomplète on ne peut que multiplier des interrogations. Restent pourtant des faits éloquentes: Madeleine a songé à se pendre et elle a trompé Hubert avec Job. Un vague malheur, une faiblesse certaine, voilà ce qui est sûr, mais ce qui est aussi sûr, c'est que ce n'est pas tout. La vraie Madeleine nous échappe. Sa trace se perd du reste juste après, dès la scène XI, où on retrouve Hubert à bord du cargo à destination de New York. Ainsi, émergée de l'absence pour ne nous dévoiler qu'une partie de son être, Madeleine s'enlise à nouveau dans son univers impénétrable qui s'éloigne et s'éteint.

6.1.2.1.2. LE BEAU-PAPA DE HUBERT

HUBERT [à Madeleine]: «Parce que ton père, entre nous, s'il avait eu les moyens de collaborer avec les armées occupantes, il ne se serait pas gêné. Ton père, c'est l'ignoble réactionnaire d'avant-guerre, il ne faut pas se leurrer. [...] Reste que ça, c'est le point de vue financier [...] mais ça n'empêche le point de vue humain. Humainement, Job, on ne doit pas se montrer salaud envers lui [...]. [...] Ton papa et toi vous turbinez toute la sainte semaine, le dimanche il faudrait sourire un tantinet soit peu» [p. 133]

Buté, girouette, chiche, malveillant? Les quelques qualificatifs qui se laissent extraire de ce passage ne sauraient suffire à peindre le portrait complet du personnage en question. Pourtant, nous n'avons que cela, d'autres puzzles nous manquent. Outre le passage cité, il est vrai, on trouve encore le monologue de Hubert sur l'économie du jardinage (reproduit partiellement au point 6.2.1.5), mais il ne fait que confirmer les hypothèses de tout à l'heure: on croit avoir affaire à un être borné et incurablement mesquin. L'est-il vraiment et à ce point-là? Peut-on s'en tenir aux dires de Hubert dans lesquels perce un ressentiment notable? Sinon, comment corriger? D'autant plus que la correction, ici, serait encore plus arbitraire, faute d'un contre-discours, car le beau-père, contrairement à Madelaine, n'a pas d'avocat autre que celui du contexte situationnel. Celui-ci nous rappelle qu'il abrite sous son propre toit un déserteur qui demande à être nourri copieusement. Quand on y ajoute le fait qu'on ignore l'apport financier de son gendre dans l'entretien de Job, on comprend mieux que la présence de ce dernier finit par lui devenir pesante. S'il se montre ringard, c'est qu'il a donc des raisons. Il sait peut-être aussi mieux que Hubert comment monétiser les ressources de son enclos. Pourquoi aurait-il des leçons à prendre d'un théoricien qui n'est qu'un beau parleur, alors que ses propres méthodes maintes fois éprouvées s'avèrent rentables? D'autres questions encore se posent, plus triviales: s'il parlait pour lui-même, aurait-il employé exactement les mêmes arguments? se serait-il servi du même lexique? Impossible de le savoir, et c'est justement par là que le beau-père est une figure fuyante, *autre* que l'on ne l'imagine. Jean-Pierre Miquel a très justement souligné ce trait qui est d'ailleurs caractéristique de toute la dramaturgie de Billetdoux qui, chaque fois qu'il le peut, «ouvre les portes à travers lesquelles nos rêves et notre imagination peuvent s'échapper et produire;[...]»³⁸.

³⁸ «L' Avant-scène», n° 571, 1975 septembre, p. 20. Voir aussi le chapitre *La poétique*

6.1.2.2. LES SOUTIERS ET LES COW-BOYS: DES ABSENCES AIGUËS

Entre mutisme et parole s'étend un vaste espace des signes vocaux non articulés mais dont le sens peut être quelquefois établi par recours à d'autres codes. Sifflements, soupirs, gémissements etc., autant de manifestations extralinguistiques de sentiments, de sensations, d'attitudes. Tel est également le cas du rire qui est un instrument polyvalent et dont les utilisations sont multiples. Dans *Comment va le monde...* le rire le plus signifiant est celui des soutiers dans la scène de la traversée de l'Atlantique. Hubert et Job ne voyagent pas, cela va sans dire, en classe affaires; ils sont contraints à peiner dans les soutes de leur cargo où ils s'échinent à alimenter les chaudières. Job, familier des roulis et tangages, rompu au métier de chauffeur, supporte sans mal les conditions infernales du voyage. Hubert, exténué et souffrant du mal de mer, ne tient pas le coup. Il demande à boire... Le dialogue qui va suivre est «lancé au-dessus du bruit des machines» et il «doit nous atteindre par cris et nous entraîner dans sa fièvre. Le rire des soutiers vient comme un refrain, qui, de reprise en reprise, va decrescendo»:

HUBERT: Job! [...] A boire! [...] Tu n'as pas le droit de me laisser crever dans le noir, comme si j'étais seul au monde.

JOB (*aux autres*): Moi, les gars, j'ai l'habitude mais vous pouvez lui mettre un bouchon. [Rires]

HUBERT: Job, je t'entends! Job, une goulée d'eau! Même de l'eau chaude. Job, et je ferme la gueule!

JOB: Pissez-lui dedans, les gars. C'est ça qu'il demande! [Rires]

HUBERT: C'est à Job que je m'adresse! C'est pour lui que j'ai tout quitté! C'est à lui de me donner à boire!

JOB: Il me prend pour sa maman. Il rêve que je lui présente un biberon! [Rires]

HUBERT: Moi, je l'ai soigné, Job! [...] Et maintenant que je ne peux plus tenir mes jambes, il ne veut même pas me donner un verre d'eau.

JOB: C'est une demoiselle qui fait le chichi, les gars: faut laisser gémir. [Rires]

HUBERT: Rigolez! Rigolez toujours! Moi, je dis ce que je dis! Moi, je n'ai pas honte! Mais lui, [...] il m'a flanqué la torgnole parce que je lui demandais à boire. [...] Voilà pourquoi je me traîne! Devant témoins! [...] Pour qu'il ose me terminer [...] à coups de pelle, ou bien qu'il ose me traiter comme un frère! [...] Il ne voulait pas que j'embarque avec lui! Et, maintenant, il voudrait que je ne revoie plus la terre [...].

JOB: Il raconte le cinéma, les gars.[...]

JOB: Il faut être un type magnifique, hein, les gars, pour jeter sa sueur dans la chauffe? Celui qui se traîne dans sa dégueulure pendant que ses amis chauffent en supplément, ça n'existe pas pour nous, hein, les gars?

HUBERT: Il vous baratine, moi je vous le dis. Moi, je rouspète pour le principe, je dépasse les bornes et je m'en excuse; lui, c'est exprès qu'il vous agace, je le sais, les gars, moi je le sais; je lui ai sauvé la carcasse, on était les deux doigts de la main, il m'a tout fait quitter pour lui, il a dégueulassé ma vie, et, maintenant qu'il m'a tout gobé, il jette ce qui reste aux ordures. [...] [pp. 148-150]

Outre leur fonction rythmique, les éclats de rire suivant les répliques de Job ont encore une autre fonction: ils accentuent l'indifférence que les soutiers, incités par Job, témoignent à l'égard de Hubert. Provoqué par les plaisanteries cyniques de Job, le rire des soutiers est lui aussi cynique et sous l'effet de l'énergie malfaisante qu'il recèle l'indifférence dégénère en cruauté³⁹. Job le dit *in expressis verbis*: un type comme lui «ça n'existe pas pour nous». Mais si les soutiers se désintéressent à leur camarade au point de le considérer comme absent, eux aussi, par rétroaction, sont perçus par lui comme des absences. Il suffit en effet d'adopter le point de vue de Hubert pour comprendre que l'absence d'humanité chez les «gars» lui fasse ressentir de manière plus aiguë l'état d'abandon dans lequel il se trouve. Cette absence d'humanité conjuguée avec le refus de communication met entre Hubert et ses compagnons une distance irréductible, pareille à celle provoquée par l'absence, mais bien plus tragique. Hubert, cependant, qui pourrait être un excellent avocat de n'importe quelle cause, atteint à la virtuosité quand il s'agit de sa propre peau: de tirade en tirade, il finit par convaincre quelques uns des soutiers qui interviennent finalement en sa faveur.

Ce type d'absence se retrouve aussi dans la dernière scène de la pièce, où l'on voit Hubert assister au meurtre de Job. L'un tombe, l'autre reste un moment sidéré, mais se ressaisit vite pour lancer aux assassins une bordée de menaces comiques. Eux, cependant, s'en vont silencieux, et ce silence rehausse notablement le drame. Mais bien que la charge émotionnelle de la scène soit allégée par une ironie savante et un comique des plus charmants, au fond, il s'agit encore une fois d'une situation obéissante à l'esthétique artaudienne de la cruauté.

³⁹ Cette scène, par son «magnétisme ardent» et son «affreux lyrisme» dont «le passage ne se laisse plus oublier» correspond parfaitement à l'idéal théâtral d'Antonin ARTAUD. Cf. le chapitre *Le Théâtre et la cruauté* dans: *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1966, pp. 130-134.

6.1.2.3. UNE ABSENCE SYMBOLIQUE: WOOPY THE BOSS

Gros sinon obèse, «sacré brute», résolu, cynique, éminemment terrestre par son sens pratique, Job risque de paraître beaucoup moins qu'il n'est, alors que nous sommes confrontés ici à un personnages des plus complexes et ceci sur tous les plans. Sans explorer toute cette complexité, ce qui m'entraînerait hors de mon propos, je me contenterai de mettre en évidence la composante symbolique de ce personnage, laquelle a quelque incidence sur sa nature considérée dans la perspective de l'absence. Voici donc un bref relevé des éléments qui ne sauraient ne pas inquiéter un lecteur attentif:

A plusieurs reprises (pp. 55, 59, 86, 87, 93, 113, 117, 118, 141, 143, 153, 167) Hubert appelle Job «papa»; dans la première scène, Hubert, surpris de rencontrer un Américain en pleine Silésie, affirme: «Le Polonais, le Hongrois, le Serbo-Croate, ça pullule, mais l'Amerloque c'est du Jésus. Tu es tombé du ciel ou quoi?»; à la p. 74, on apprend que Job se méfie du hasard; à la p. 81, les rapports entre Hubert et Job sont définis en termes de «sauver» et «obéir»; à la p. 123, Job nous révèle son ambition de construire toute une ville «avec le monde autour»; à la p. 134, Hubert, mettant en Job on ne sait quelles espérances, s'emploie ainsi à lui gagner la sympathie de Madeleine: «Inimaginable dans quoi il peut nous embarquer...»; à la p. 152, Job déclare: «Oui, M'sieu, je suis énorme»; deux pages plus loin, il proclame: «Job est éternel [...]»; dans la scène XIII, Job lave les pieds à Hubert (!!); dans la dernière scène, parlant d'une rivière, Job précise: «parce que la source, elle est dans ma terre», et, juste avant de mourir, il appelle Hubert «fils».

Et, n'oublions pas, c'est toujours Job qui décide de la «marche à suivre». Mais ce guide charismatique, arbitraire, péremptoire et insensible, ce «gros malin», ce «sale con», ce «con des cons», ce «con méchant, le vrai con tout cru», a plus d'un trait et plus d'un geste qui l'apparentent à Dieu. Il est, comme Lui, prévoyant et imprévisible, et s'il n'épargne à Hubert aucune épreuve, il semble avoir une idée «derrière la tête». Jean-Marie Lhôte l'a très bien saisi: «[Job] se fait tuer comme pour permettre à Hubert de devenir enfin soi-même»⁴⁰. Job, the Boss, le chef, apparaît en effet comme un remplaçant ou, pour tout dire, comme un symbole du Destin. Il est donc à la fois plus qu'un simple personnage, puisqu'il a une dimension symbolique, et moins qu'un personnage, puisque son fonctionnement ressemble à celui d'une force pure et abstraite, normalement imperceptible. Job le Destin, c'est un être fantômatique, une puissance atmosphérique, absente pour les sens.

⁴⁰ Jean-Marie LHÔTE, *La mise en jeu. François Billetdoux*, Paris, Actes Sud, coll. «Papiers», 1988, p. 57.

Qu'on me permette (et pardonne) encore cette analogie banale: Hubert et Job forment à proprement parler un tandem, c'est-à-dire un mobile qui contraint deux personnes à parcourir un même trajet. En clair cela veut dire que n'importe qui peut se substituer à Hubert, alors que Job symbolisera invariablement la destinée unique de cet innomé.

6.2. LE DISCOURS DE L'ABSENCE

Le «discours» d'un personnage absent, quel que soit le genre de son absence, modifie nécessairement le discours des personnages présents. Ils doivent parler pour eux-mêmes et pour l'absent. Ils sont à la fois des sujets de leurs propre discours et des portes-paroles d'autres sujets. C'est là un devoir. Dans le passage suivant, qui est un exemple classique du récit théâtral, Hubert, enième avatar de Thérémène, se fait interprète des décisions des camarades complices de sa «combine»:

HUBERT: Alors comme la minute a sonné de donner la parole aux actes et que tu as refusé net l'autre jour de marcher main dans la main avec le groupe, les copains ont conclu hier soir que tu es une menace et décidé sans alternative ta suppression [...].
[p. 70]

6.2.1. LES RÉPLIQUES À VOIX MULTIPLES OU LA «TRIPLE ÉNONCIATION»

Quand «il n'y en a que deux qui parlent», il faut bien que l'auteur songe à donner au lecteur/spectateur l'illusion la plus parfaite de la pluralité de voix. Il se présente à lui, pour le faire, quelques procédés bien définis dont le plus riche en variantes est sans doute celui des répliques à voix multiples qui consiste à intégrer dans un discours réellement énoncé par un sujet une ou des voix censées être émises par d'autres instances absentes vocalement au moment de l'énonciation. La pluralité des voix s'obtient par:

6.2.1.1. L'AUTOCITATION

La variante la plus élémentaire d'une réplique polyphonique est l'autocitation pratiquée aussi bien par les Vieux dans les *Chaises* («[...] on lui criait: «Mon fils, mon enfant, mon fils, mon enfant...» [p. 160]) que par Hubert et

Job dans *Comment va le monde...* (Hubert: «Il ne m'a pas promis un quignon de pain, mais je lui ai dit: je t'accompagne.»). En principe, l'autocitation peut être remplacée par le discours indirect, mais il revient au dramaturge de se poser la question de savoir si une telle transformation est avantageuse, car il est certain que dans le discours oral l'autocitation constitue un agrément stylistique très efficace. Ajoutons encore que la seule possibilité d'éviter l'autocitation directe ou indirecte est de procéder à un éclatement diachronique du personnage⁴¹. Ceci est cependant une démarche risquée dans le cas où la parole n'est confiée qu'à deux personnages.

6.2.1.2. UNE CONVERSATION IMAGINAIRE: LE MÉCÈNE IDÉAL DE HUBERT SCHLUZ

En cherchant des appuis et des tremplins pour la verve rhétorique de Hubert Schluz, Billetdoux n'hésite pas à lui donner des interlocuteurs imaginaires:

HUBERT: Dis donc! On voit que ce n'est pas toi qui payes! Bien sûr, si par hasard je rencontrais le mécène qui me dirait: «Schluz, vous me plaisez, j'ai confiance en vous, combien vous faut-il?» je répondrais: «Stop, étudions le problème, quelles sont vos disponibilités?» Puis comment je me laisserais aller! Parce qu'au fond, la restauration, moi, c'est ma vocation. [p. 122]

6.2.1.3. LE «MONOLOGUE» À LA 3^E PERSONNE

C'est une forme de discours assez curieuse. Elle est un des résultats de cette recherche de la multiplicité vocale propre aux pièces à forte composante monologale. C'est encore une fois la simple grammaire qui vient en aide au dramaturge en lui offrant un choix précis. En effet, pour parler de soi-même ou pour se mettre soi-même en scène dans son propre discours, on dispose de trois pronoms personnels: Je, Tu, Il (il est parfaitement concevable de s'adresser à soi-même à la 2^e personne). Mais le monologue à la 3^e personne

⁴¹ Grzegorz SINKO, *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*, Ossolineum, 1988.

a pour effet une bizarre transformation sémantique: elle fait descendre le sujet du discours vers la position de l'objet:

JOB: [...] Puis voilà l'autre guerre en Europe. Alors *Job a supplié* le directeur [de la prison]: «Engagez-moi volontaire.» *Il suppliait* de partir militaire pour tuer l'amour dans *son* cœur. [p. 164]

HUBERT: Et *celui* qui cause, il n'a pas envie d'en foutre plein la vue aux copains, et quand il rêve il se dit: moi, la fortune, si je la trouve, je recommencerais le monde, à zéro. [...] Et moi, je dis:... [p. 152]⁴²

6.2.1.4. LA PRISE EN CHARGE DIRECTE

En examinant les *Chaises* nous avons noté deux variantes de prise en charge par un personnage présent du discours d'un personnage absent. Dans les deux cas, il s'agissait d'une prise en charge indirecte où les le discours des portes-paroles permettait soit de restituer avec plus ou moins de bonheur les répliques des absents soit il s'en faisait un écho partiel. Dans *Comment va le monde...* il arrive que les personnages parlants transmettent les paroles des personnages muets sous forme de citations en discours indirect libre ou direct. Voici comment Hubert Schluz «embobine» le docteur Tielcke qu'il cherche à saouler pour se saisir de son uniforme:

«Tu devrais enlever ton veston, tu doit crever de chaud, mon lapin». [...] N'ayez pas peur, patron: je leur dirai moi aux Russkofs que vous, ça a toujours été le type extraordinaire, vachement humain au fond. Et que jamais, au grand jamais, vous n'avez failli à l'idéal. Je suis témoin, non? Je vous ai vu à l'œuvre, moi, entièrement voué à la science [...] pour que l'homme soit de mieux en mieux, d'un point de vue génétique s'entend. Prosit! Qu'est-ce que tu pouvais faire de plus, hein? Tu ne pouvais pas dire: «Arrêtez le massacre!». Enrayer la machine, ce n'était pas à la portée d'un bonhomme, même gradé, même sommité médicale! Alors? Alors tu t'es dit: «Moi, Docteur Tielcke de la grande Allemagne de Gœthe [...] je m'en vais plonger dans le bonheur de l'avenir, je m'en vais enfoncer mon nez dans le mystère de la procréation, je m'en vais étudier le problème [...] pour que, pas plus tard que demain, l'individu devienne un mec biologiquement impeccable». Eh bien, patron, je vous dis: «C'est beau!» Franchement! Pour l'ampleur du raisonnement, je vous dis: «Chapeau!» – Encore un petit coup de schnaps, non? [p. 79]

⁴² Le plus long monologue à la 3^e personne, dans *Comment va le monde...*, se trouve à la page 140.

Il est évident que les interjections et les raisonnements de Tielcke ne sauraient être tenus pour réellement prononcés. Tout cela, c'est de la pure invention de Hubert qui, en face de son partenaire obstinément muet, va jusqu'à inventer les monologues intérieurs de celui-ci.

6.2.1.5. LE «MONOLOGUE» DIALECTIQUE

C'est, au fond, une variante de la prise en charge indirecte qui oblige le lecteur/spectateur aux conjectures. Confronté toujours à une audience passive, Hubert continue à faire son affaire des arguments des autres :

HUBERT: Ecoutez, beau-papa, je ne voudrais pas me répéter. Je comprends bien que le jardinage, vous le faites pour l'agrément, ça vous sort de vos écritures. Et je sais bien que, dans cette baraque, on ne veut pas tenir compte de mon opinion. Bon, d'accord! Je ne suis pas chez moi et si vous êtes propriétaires, c'est avec des économies de tout un chacun sauf les miennes. Bon, d'accord! [...] Vous vous êtes passé de ma présence pendant des mois et que je mette maintenant mon nez dans vos légumes, ça vous gendarme le tempérament! Peut-être! Mais mon principe, si vous permettez que je me répète, c'est *primo* que vous n'avez aucune notion du rendement, *secundo* que vous ne voulez pas vous enfoncer dans le crâne qu'à l'époque actuelle, nous devons essayer de vivre sur nos terres selon les normes de production en rapport d'une part avec nos possessions et nos moyens, d'autre part avec la loi de l'offre et de demande sur le marché de Sarcelles. [...]. [p. 129]

Le monologue qu'on vient de lire comporte deux parties bien distinctes: dans la première Hubert raisonne et argumente à la place de son beau-père absorbé dans ses menus travaux de jardinage; dans la seconde il expose son propre point de vue. Comme dans le cas précédent, l'argumentation du beau-père n'est pas attestée par lui-même; étant livrée «de seconde main», on ne saurait imaginer ce qu'il aurait réellement répondu si Billetdoux l'y avait autorisé. Il n'empêche que cette fois les arguments allégués aient un peu plus de consistance. En effet, un détail nous rassure: Hubert se répète. Et s'il se répète, c'est que des conversations analogues doivent avoir déjà eu lieu. Voilà donc pourquoi il est «plus» possible que le beau-père ait «vraiment» avancé des raisons semblables.

6.2.2. LES NOYAUX STIMULATEURS

Pour écarter le risque de lasser le lecteur/spectateur par un dialogue continu de son duo, Billetdoux s'emploie à varier ses procédés non seulement sur le plan de la prise en charge, mais il cherche aussi à mettre en place d'autres facteurs générateurs et organisateurs du dialogue. Tel est le rôle des soutiers dans le passage reproduit au point 6.1.2.2. et dont nous nous lirons la suite. La scène, marquée par des échanges violents, met en relief le cynisme inhumain de Job et la vulnérabilité humaine de Hubert:

JOB: N'écoutez pas ce diable malade, Messieurs! [...] Je n'ai pas de dette avec lui. Pourquoi j'ai ce type collé? Une femme déjà qui se colle, ce n'est pas permis, mais une misère comme cette misère, qu'est-ce qui faut faire pour se l'enlever? [...] C'est une sangue [...] pourquoi je ne devrais pas l'arracher? Moi, je ne suis pas copain avec ça.

HUBERT: Avec rien, il n'est copain, les gars! [...] Il a dit: je ferai ci et ça quand j'aurai chaussé mes vieilles bottes, et il a peur que je le voie à l'œuvre.

JOB: Laissez glapir, les gars, c'est du petit vent. Regardez celui qui cause.

HUBERT: Celui qui cause, il s'en va vers les Amériques, mais il a tout lâché pour ça, [...] moi, je n'ai rien, mais je suis prêt à partager la première pépite que je ramasse, tandis que ce mec [...] prend son plaisir à piétiner son prochain pour faire accroire qu'il est fortiche, eh bien, il refuse un verre d'eau à son meilleur copain, qui dégueule tripes et boyaux.

Cette scène, on le voit, est arrangée à l'instar d'un procès dans lequel les deux parties en conflit exposent leurs affaires à un tribunal au lieu de se lancer les reproches à la face l'une à l'autre. C'est un affrontement «par ricochet» qui fait apparaître un système à trois termes. Les soutiers – qui sans se mêler au dialogue, forment un destinataire commun – constituent l'élément stable de ce système, un noyau ou un axe autour duquel se cristallise et tourne le dialogue de Job et de Hubert, éléments mobiles. Pris dans les feux croisés des «dépositions» des deux protagonistes et se «prononçant» enfin pour l'un d'entre eux, les soutiers de Billetdoux sont aussi un des meilleurs exemples de ce que Etienne Souriau nommait la Balance⁴³.

⁴³ Etienne SOURIAU, *Les deux cent mille situations dramaturgiques*, Paris, Flammarion, 1950.

6.2.3. ABSENCE PAR LA PAROLE

Il existe encore un type d'absence, celle qui vient de l'emploi par le personnage des stéréotypes de la parole⁴⁴. Un exemple très éclairant de ce phénomène est cité par Zofia Mitosek⁴⁵ qui, dans l'optique de la «*mimesis critique*», regarde à la loupe le discours inaugural du Directeur de la Philharmonie dans *Rzeźnia* de Sławomir Mrożek⁴⁶.

Mais l'absence par la parole a encore une autre variante. En effet, la parole, qui est le meilleur instrument de communication, peut devenir, par l'effet d'un mécanisme bizarre, un instrument d'aliénation conduisant le sujet d'énonciation à un certain état d'absence. Il suffit qu'elle soit agaçante par sa vacuité, stupidité, surabondance. Les personnages trop bavards risquent, tout comme les champions du verbiage dans monde réel, de laisser indifférents leurs interlocuteurs et, par là même, de se reléguer dans une zone de non audibilité où l'on isole tous les importuns. Cette fonction aliénante de la parole en inflation est perceptible à un certain degré dans *Comment va le monde...* chez Hubert Schluz, personnage qui, par sa volubilité, se place en haut du palmarès des grands bavards du théâtre mondial. Sa tête, elle, ne sonne jamais creux, son discours si. Le texte produit par Schluz est, comme le dit Barthes⁴⁷, un texte qui «babille». Ses tirades, sans être lassantes, peuvent donner par moments l'impression du vide⁴⁸, ressembler davantage à une «écume de langage» qu'à une liqueur de mots. Elles constituent une masse verbale si écrasante que certains personnages muets (son beau-père),

⁴⁴ Irena SŁAWIŃSKA, *Teatr w myśli współczesnej*, Warszawa, PWN, 1990. Elle cite dans son ouvrage (pp. 290-291) un passage de Lacan qu'il serait intéressant de reproduire: «l'absence de la parole s'y manifeste par les stéréotypes d'un discours où le sujet, peut-on dire, est parlé plutôt qu'il ne parle». Cette réflexion est tout à fait pertinente dans le cas examiné par Zofia MITOSEK (voir la suite). La citation provient de: J. LACAN, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, dans: *Ecrits I*, Paris, 1966.

⁴⁵ Zofia MITOSEK, *Mimesis*, Warszawa, PWN, 1997, p. 123.

⁴⁶ Sławomir MROZEK, *Teatr 4*, Warszawa, Noir sur Blanc, 1997, pp. 51-53.

⁴⁷ Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1973, p. 11.

⁴⁸ Tout au long de la pièce, Job ne cesse de critiquer la futilité des discours de son compagnon: «Hubert Schluz! Tu récites des conneries devant ces messieurs sérieux.», «[Hubert] a fait le perroquet», «il bavarde et complice, je le soupçonne douteux» [p. 72]; «les oreilles pleines d'Hubert Schluz», «il y a marre d'Hubert qui parle!» [p. 86] «tu bavardes, ce n'est qu'un bruit» [p. 98]; «Qu'est-ce que ça veut dire ce que tu dis? Rien! Jamais!» [p. 139]; «Jusqu'à quand ça va durer, la merde d'oiseau qui tombe?» [p. 151]; «Laissez glapir, les gars, c'est du petit vent.» [p. 152]

semblent se renfermer dans le mutisme justement par une négligence résolue. Combien subtile apparaît alors la fonction de leurs absence vocale!

6.2.4. LE CHANT ET LA RÉCITATION, LA SECONDE MARGE

Dans *Comment va le monde...* Billetdoux fait au chant une place à la fois large et restreinte. Large parce qu'on n'y arrête pas de chanter tout au long de l'action; restreinte parce que le chant et l'action ont peu de liens entre eux. C'est avant tout pour cette raison que les personnages chantants sont affectés d'une sorte d'absence. Corporellement sur la scène, ils donnent l'impression d'être ailleurs, absorbés dans un espace et un temps lyriques créés par leur chant. Après celui de l'action principale et celui des personnages «blancs» c'est un troisième sous-espace autonome dans cette pièce à deux marges. Mais de quoi est-il question dans ces intermèdes lyriques pour qu'ils accaparent leurs sujets au point de les soustraire à l'action?

Un soldat SS évoque son enrôlement dans l'armée, son enthousiasme pour les projets d'Hitler, les vicissitudes de la guerre, l'échec cuisant de ces rêves, le lourd bilan de sa vie, l'absence de repères morales, la fidélité à la route choisie.

Le prêtre d'une secte, qui improvise une mélodie «pour aider à mourir», refait un bilan semblable avec la seule différence qu'il lui donne la forme d'une série de constats et de jugements. Grossièrement, sa chanson se résume ainsi: l'homme, dans sa vie, apprend à connaître: la vieillesse, la peur, la compassion, la foi, l'abrogation, l'insatisfaction, l'indifférence, le doute, la colère, l'honnêteté, la maladie, l'injustice, l'amour, l'étude, la trahison, la volupté, la lâcheté, le dénuement, la vilénie, la stupidité, la cruauté, le mépris; mais tout cela tend vers une gloire posthume...

Deux ou trois malades affirment qu'«il faut sortir», s'enfuir de l'emprisonnement, retrouver l'espoir de reprendre enfin la vie normale.

Un soldat russe, déboussolé lui aussi par la guerre, s'interroge à travers son chant discrètement pacifique: à qui obéir? comment combattre les idées sans atteindre les hommes?

La chanson du soldat américain nègre, qui se sent perdu dans le monde immense, est aussi questionnante que les autres avec son vif refrain: «Aye, aye, aye, aye, qui m'a mis là?» par lequel le nègre se demande ce qu'il fait en Europe, lui qui n'a rien à y faire.

La paysanne allemande regrette les hommes de la famille emportés par la guerre; au terme d'une attente prolongée, elle est prête à donner son corps au premier venu; puisque tout lui a été pris, pourquoi ne pas se laisser ravir ce dernier bijou?

Les soutiers s'encouragent au travail, en reprenant dans leurs *songs* les situations clés de la vie d'un pied-noir;

Un noir nous transmet la nouvelle de la bombe atomique lancée sur Hiroshima qu'il vient d'apprendre à la radio; les «Japs» sont vaincus; il se réjouit, la guerre expire;

Une Extravagante invite les passants à se rapprocher de Dieu.

Il suffit de ces quelques résumés pour remarquer que Billetdoux choisit ici de frapper les touches les plus graves du clavier des thèmes. En effet, si ce n'est pas l'actualité⁴⁹, c'est toujours la condition humaine qui revient à la bouche des choristes dans *Comment va le monde...* On voit bien aussi que ces «stances» n'influencent en rien le déroulement de l'intrigue. Sauf dans le cas de la jeune Allemande qui répond, en un sens, aux envies de Hubert, il n'y a aucune communication entre les chanteurs et les protagonistes de la pièce. Un écran sépare le *skéné* et l'*orchestra* par lequel parviennent à s'infiltrer l'ambiance et le climat du chant, mais qui reste infranchissable pour les choreutes.

Lorsqu'on considère les intermèdes musicaux de *Comment va le monde...* dans leurs succession, on s'aperçoit qu'il y a une évolution. Lyriques dans les trois premiers actes, ils prennent l'allure prosaïque dans le dernier. En effet, si les six premiers personnages chantent des chansons au sens strict du terme, les deux derniers, à savoir un Noir et L'Extravagante, oscillent entre le chant et un monologue quasi discursif. Ces deux derniers personnages paraissent aussi plus directement liés au monde dans lequel évoluent les protagonistes. Le Noir, passant tout à côté d'eux, ne chante pas une complainte mélancolique, il ne fait que mettre en musique une nouvelle entendue à la radio. De plus, le Noir est là non seulement pour renforcer l'ancrage historique de la pièce, mais bien pour annoncer à Hubert et à Job la fin de la guerre qui, soulignons-le, coïncide avec la fin de leur aventure commune. Fin de guerre, signifie ici, par extension, fin d'horreur, fin du calvaire⁵⁰. Il en va de même de L'Extravagante qui, dans la même scène, souhaite à Job et à Hubert le bienvenu dans sa maison. Elle les salue au nom du Christ et de la Vierge, elle affirme que c'est Dieu même qui parle par sa bouche, elle propose enfin au voyageurs des fruits naturels et, pour le comble de l'ironie,

⁴⁹ Un théoricien de la fiction dirait que dans ce cas le chant constitue une ouverture vis-à-vis des informations extratextuelles. Cf. Thomas PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1988, p. 127.

⁵⁰ Le texte de *Comment va le monde...* comprend quatorze scènes: «le nombre des stations du chemin de croix?» – s'interroge Jean-Marie Lhôte.

une rééducation sociale⁵¹. On voit donc bien par ce qui précède que les personnages scéniques, dont le Noir et l'Extravagante font partie, sortent timidement de leur absence pour former, à travers le chant toujours plus hétérotologique⁵², quelques attaches avec ce qui se passe sur l'échiquier de l'action.

La dernière observation sur le chant dans *Comment va le monde...* nous amène à reconsidérer un problème bien connu, celui du caractère intemporel et impersonnel dont peut s'investir le *je* lyrique. Paul Zumthor a très savamment décrit ce phénomène dans ses analyses des chansons courtoises médiévales⁵³, mais il semble qu'il n'est pas abusif de le tenir pour un trait commun de toute composition poétique. Dès que le *je* du chanteur devient «pur signe vide, revoyant au porteur de la voix, au facteur fondamental de l'harmonie»⁵⁴, ou qu'il vise un référent collectif, le chanteur se résorbe donc encore davantage soit dans son thème soit dans le groupe qu'il représente. Donc, même si certains sujets lyriques des *songs* de *Comment va le monde...* chantent en leur propre nom, leur *je* poétique ne leur garantit aucune individualité concrète: il vaut souvent pour tout un groupe. C'est ainsi que certains personnages (les soldats S.S., russe et américain) deviennent des porte-parole ou parole tout court.

7. CONCLUSION

7.1. LA NOTION TENTACULAIRE DE L'ABSENCE

Je viens de proposer la lecture de deux pièces de théâtre, à la fois semblables et dissemblables, sous un angle unique, celui de l'absence des personnages. Le choix d'une telle perspective semblait intéressant, attendu que l'absence est une notion qui a partie liée avec une série d'autres, essentielles dans le domaine de la recherche littéraire. On peut ainsi distinguer une absence-inexistence (matérielle, spirituelle), une absence-solitude (manque de

⁵¹ Le Noir et l'Extravagante, en sémant ces indices symboliques, deviennent ce que Philippe Hamon appelle personnages anaphoriques.

⁵² Terme opposé à celui de l'*autotélicité* par Roman Jakobson. Cf. Anne-Marie PELLETIER, *Fonctions poétiques*, Paris, Klincksieck, 1977.

⁵³ Paul ZUMTHOR, *Langage, texte, énigme*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1975, pp. 181-196.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 187.

partenaire, de communication, rejet, mépris, retrait, etc.), une absence-insignifiance (marginalité, futilité, importance contestée, etc.), une absence-extravagance (folie, bizarrerie, hermétisme, occultisme, etc.), une absence par impopularité (ignorer quelqu'un exprès à cause de son caractère agaçant, ennuyeux), une absence surnaturelle (fantômes, divinités, êtres féeriques, etc.). S'exprimer en termes d'absence paraît donc permettre, d'une part, d'homogénéiser la saisie de plusieurs phénomènes et, d'autre part, d'uniformiser la terminologie employée dans un des secteurs de la recherche sur le personnage littéraire.

7.2. LE THÉÂTRE ET L'ABSENCE

Bien que la présente étude ait pris pour objet des œuvres théâtrales, je ne veux pas y hasarder des affirmations catégoriques en disant que: «le théâtre, plus que tout autre art, fait de l'absence une ressource privilégiée», car au sein même du domaine théâtral différentes poétiques coexistent qui ont vis-à-vis de l'absence des attitudes opposées. Le théâtre symboliste en fait un de ses ressorts majeurs, le théâtre unanimiste, par contre, multiplie les présences autant qu'il peut en réduisant considérablement le champ opératoire de l'absence.

Il n'en reste pas moins que l'absence soit, pour le théâtre, un concept fondamental. En effet, la matière première du texte théâtral ce sont les personnages et ces personnages n'ont à leur disposition que deux modes d'intervention: soit ils sont présents, soit absents, ne serait-ce que partiellement et/ou temporairement. Il n'y a pas là de moyen terme.

7.3. UN ESSAI DE TYPOLOGIE

La présence, telle qu'elle est considérée ici, est donc une présence pleine et maximale; l'absence, en revanche, est scalaire et elle présente des variétés. Quelle qu'en soit la fonction précise, elle est corporelle, vocale, visuelle ou factuelle. Les conditions de la plénitude et maximalité de la présence d'un personnage seraient, à mes yeux, les suivantes: la corporalité, la parole, l'influence sur l'action. Dès lors qu'une de ces trois conditions n'est pas satisfaite, il est permis de tenir le personnage pour absent et c'est en termes d'ab-

sence qu'il est permis de le décrire. Au sens strict et canonique du terme, l'absence du personnage de théâtre commence donc là.

Néanmoins l'absence recouvre quantité d'autres phénomènes qui peuvent se noter: 1) au niveau textuel (scénique) lorsqu'un personnage est ressenti comme absent par un autre personnage; 2) au niveau métatextuel (le lecteur/spectateur perçoit tel ou tel autre personnage comme absent). Dans ma liste, sans doute incomplète, figurent ainsi: l'absence contrastive (servant à obtenir un effet de contraste), absence inférentielle (invitant le lecteur/spectateur à déduire, au départ du contexte situationnel, des traits ou des états d'âme d'un personnage), absence dramaturgique (effets d'absence produits par certains procédés proprement dramatiques tels que aparté, déguisement, théâtre dans le théâtre), absence surnaturelle (effets produits par le mode singulier d'existence et d'action des êtres féeriques), l'absence par la parole (discours surabondant, insignifiant, inintelligible ou archi-ennuyeux) et absence existentielle (personnages «incroyables»).

La typologie à laquelle aboutit cette enquête oppose, en outre, les personnages évoqués aux personnages que j'appelle, sans pouvoir trouver mieux, scéniques.

Dans la perspective ontologique, la catégorie des personnages évoqués comprend trois oppositions: individuels/collectifs, identifiable/non identifiable, imaginaire/réel. Dans la perspective épistémologique, il semble pertinent de distinguer au moins deux types:

1) absence fonctionnelle (le personnage absent, très sommairement caractérisé, servant de simple outil dramaturgique à un ou quelques moments de la pièce);

2) absence que j'ai maladroitement appelée «fondamentale» et qui consiste à rendre absent un personnage dont l'importance pour l'action est capitale. Il va sans dire que dans la perspective épistémologique d'autres types peuvent être définis au départ des critères différents.

La catégorie des personnages scéniques regroupe des absences sans doute plus réfractaires aux classements en raison de leur rapport intime avec des situations dramatiques concrètes, mais qui semblent répondre en gros à ces quelques types:

1) absences malléables (permettant au dramaturge de modifier, grâce à un «personnage rapporteur», l'image d'un personnage invisible pour le lecteur/spectateur);

2) absences «blanches» (personnages définis de manière incomplète ou tendancieuse par des personnages présents);

3) absences aiguës (personnages présents se comportant comme des absents ou prenant d'autres personnages présents pour absents);

4) absences symboliques (mécanismes par lesquels des êtres concrets deviennent transformables en entités abstraites).

Rien n'empêche, bien entendu, que d'autres types viennent compléter cette liste.

7.4. L'ABSENCE ET LE DISCOURS

Le personnage et son discours sont deux réalités qu'il est presque impossible de considérer séparément. La nature du personnage se reflète nécessairement dans son discours et/ou dans le discours des autres personnages qui entretiennent des relations avec lui. Au niveau du discours, on pourrait ainsi distinguer des phénomènes suivants, tous résultant de l'emploi des personnages absents:

1) prise en charge indirecte (les paroles des personnages absents sont partiellement repris ou se laissent déduire du discours des personnages présents);

2) prise en charge directe (un personnage cite littéralement les paroles réelles, supposées, imaginées d'un interlocuteur absent);

3) conversation imaginaire (avec un locuteur imaginaire absent);

4) autocitation (un personnage présent évoque ses paroles du passé ou parle au présent en «rapportant» son discours en style directe: *je dis: «...»*);

5) monologue à la 3^e personne (un personnage présent parle de lui même à la 3^e personne);

6) monologue dialectique (un personnage présent assume l'argumentation de son interlocuteur absent);

7) chant et récitation (un personnage se rend absent par le fait de chanter ou de réciter des paroles sans rapport important avec l'action).

7.5. LES CHAISES ET COMMENT VA LE MONDE... PIÈCES BINAIRES

La première pièce est une *farce tragique*, la seconde une *aventure tragico-comique*, mais en dépit des étiquettes qui suggèrent plus d'une similitude, ces deux œuvres sont foncièrement différentes: la première détruit, la seconde construit. Un point leur est cependant commun: elles n'accordent le droit

à la parole qu'à deux personnages, tout en étant abondamment peuplées. Peuplées d'absences les plus variées. Par le choix de cette contrainte formelle, assez rarement pratiquée par les dramaturges, elles constituent une famille à part, située assez près du tronc de l'arbre généalogique du théâtre, là où le monologue bifurque pour donner un cadre au drame dialectique. Ou bien (cette hypothèse est également attrayante) elles se placent sur la cime de cette généalogie théâtrale, constituant l'aboutissement d'un long processus qui, à partir d'un moment, poussait le théâtre vers une concentration de plus en plus grande. En tout cas, il y a dans ces pièces «binaires» à la fois quelque chose de rudimentaire et de comprimé, de basique et d'ultra-sofistiqué, d'archétypique et de moderne.

Mais qu'est-ce qu'elles expriment davantage? La joie primitive de découvrir le dialogue, la nouvelle *mimesis*, ou plutôt l'amertume (sauf si ce n'est pas un défi ou une nécessité) de l'exil vers un dialogue de plus en plus intérieur? Je pencherais pour cette deuxième conception, car les personnages de Ionesco et de Billetdoux n'apparaissent pas, à mes yeux, comme *encore seuls* et désireux de sortir de leur étroitesse intérieure, mais bien comme *déjà solitaires*, enclins à préserver leur autonomie (Ionesco), ou la considérant comme un devoir (Billetdoux).

7.6. LE VOYAGE

Quoi qu'il en soit, il n'y a rien de plus économique que les deux binons des *Chaises* et de *Comment va le monde...* Mais la question se pose toujours de savoir pourquoi Ionesco et Billetdoux avaient-ils choisi de se plier à une telle rigueur? Il y a sans doute plusieurs raisons à cela. L'une d'entre elles, c'est que tous les deux ont représenté la vie sous forme de voyage. Ionesco a peint la fin d'un voyage, Billetdoux un voyage entier et le début d'un autre. Comme il est aussi difficile de voyager seul que de voyager en un groupe nombreux, les protagonistes des deux pièces sont partis à deux ainsi que l'ont fait Panurge et Pantagruel, Jaques et son maître, Fausto et Ciccio⁵⁵. La différence entre les *Chaises* et *Comment va le monde...* réside cependant dans le fait que les Vieux restent immobiles, alors que leur vie repasse devant leurs yeux; Hubert et Job, en revanche, se déplacent dynami-

⁵⁵ Héros du roman de Giovanni Arpino, *Il buio e il miele*.

quement à travers leur vie qui, plus ou moins infuse dans le décor, les regarde passer.

Ainsi, les autres personnages de ces pièces ont moins d'importance que les obstacles qu'ils constituent. Ils existent avant tout comme sources de difficultés, tels des piquets dans le trajet d'un slalom parcouru par un champion: peu importe les piquets, c'est la maîtrise du champion que les spectateurs admirent. Ils apparaissent donc comme partiellement absents, mais ils ne se ramènent pas pour autant, on l'a vu, à de simples rôles actantiels. Au contraire, ils bénéficient parfois d'une existence complexe qui se révèle dans une double dialectique où non seulement deux individualités se font concurrence l'une à l'autre, mais toutes les deux s'opposent encore aux faits extra-dialogaux. Il y a plus: la confrontation des présences scéniques au sujets des absences provoque une sorte de court-circuit qui éclaire les présences elles-mêmes. Autrement dit: les visions qui s'entrechoquent sont susceptibles de modifier notre perception des sujets qui les proposent (l'image du fils des Vieux, et du beau-père de Hubert se répercute sur les Vieux et sur Hubert). Là réside d'ailleurs un des plaisirs que procurent ces textes: l'image du monde projetée par eux et la signification des éléments qui le meublent se découvrent à l'issue d'une bousculade de conjectures⁵⁶.

La situation d'isolement (plus accentué chez Ionesco que chez Billetdoux) dans laquelle se trouvent les personnages des *Chaises* et de *Comment va le monde...* invite encore à deux autres remarques:

1) par la concentration de l'intrigue autour de deux personnages, les deux pièces proclament leur préoccupation globalisante: *Comment va le monde...* raconterait ainsi l'histoire de l'homme en route, *les Chaises*, celle de l'homme sédentaire. Ionesco et Billetdoux composent ces pièces comme s'ils étaient momentanément convaincus que le fil de la destinée particulière ne saurait être convenablement saisi que si l'on prend conscience de sa singularité. Mais la singularité, pour être vraiment théâtrale, doit se scinder en deux; la forme minimale de la singularité, au théâtre, c'est la dualité. D'ailleurs, toute singularité suppose un rapport dialectique: on est singulier par opposition, si faible qu'elle soit, à un autre élément singulier. C'est ainsi que la dilution des personnages que j'appelle absents met en relief, dans *Comment*

⁵⁶ Utilisant le concept mis en vogue par Umberto Eco, on peut dire que l'opposition absence/présence rend plus aiguë la séparation entre les trois univers constitutifs de l'œuvre littéraire: celui de l'œuvre, celui des personnages et celui du lecteur/spectateur.

va le monde..., ses principales oppositions sémantiques: guidant/guidé; maltraitant/malmené; parlant/agissant; bavard/crédible;

2) la mise en relief de deux personnages conduisant à une présentation dialectique des autres, fait de *Comment va le monde...* une œuvre sans doute plus ouverte que d'autres à «une continuelle germination de relations internes», une «infinité achevée» et toujours en mouvement⁵⁷.

Mettant en scène des absences très diverses, *Comment va le monde...* semble, en outre, à plusieurs moments, tendre vers ce qu'on pourrait appeler, faute de mieux, une *dramaturgie à images*, vers un *cinédrame*⁵⁸ où les héros du *drame* se détachent sur un énorme écran de *cinéma* affichant successivement un cortège de visages et de silhouettes, autant de figures rencontrés par les deux *picaros* au cours de cette longue partie de poker qu'est la vie.

BIBLIOGRAPHIE

Textes examinés

IONESCO, Eugène: *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1991.
BILLETDOUX, François: *Théâtre 2*, Paris, La table Ronde, 1964.

Ouvrages critiques

ABASTADO, Claude: *Eugène Ionesco*, Paris, Bordas, coll. «Présences littéraires», 1977.
ARTAUD, Antonin: *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1966.
BARTHES, Roland: *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1966.
BARTHES, Roland: *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1973.
BOISDEFRE, Pierre: *Littérature d'aujourd'hui*, Paris, Union Générale d'Édition, coll. «10/18», 1969.
CORVIN Michel: *Le théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1966.
ECO, Umberto: *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979.
ESSLIN, Martin: *Au-delà de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1970.
GINESTIER, Paul: *Le théâtre contemporain dans le monde*, Paris, PUF, 1961.

⁵⁷ Ces remarques s'inspirent du concept de l'œuvre ouverte et *en mouvement* plus longuement exposé dans: ECO, *L'œuvre ouverte*, pp. 15-37.

⁵⁸ En fait, comment comprendre cette indication scénique: «D'abord, un jeune soldat S.S. chante pour lui-même, tandis que certaines images nous montrent la vie quotidienne en ce lieu.» [p. 55]?

- GOUTHIER, Henri: *L'essence du théâtre*, Paris, Plon, 1943.
- GRIMAL, Pierre: *Le théâtre antique*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1994.
- HUISMAN, Denis: *L'Esthétique*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1961.
- LHÔTE, Jean-Marie: *Mise en jeu François Billeldoux*. Paris, Actes Sud-Papiers, 1988.
- MAURON, Charles: *Phèdre*, Paris, José Corti, 1978.
- MITOSEK, Zofia: *Mimesis*, Warszawa, PWN, 1997.
- PAVEL, Thomas: *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1988.
- PELLETIER, Anne-Marie: *Fonctions poétiques*, Paris, Klincksieck, 1977.
- PIGNARRE, Robert: *Histoire du théâtre*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 1991.
- SINKO, Grzegorz: *Opis przedstawienia teatralnego – problem semiotyczny*, Ossolineum, 1982.
- SINKO, Grzegorz: *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*, Ossolineum, 1988.
- SŁAWIŃSKA, Irena: *Teatr w myśli współczesnej*, Warszawa, PWN, 1990.
- SOURIAU, Etienne: *Les deux cent mille situations dramaturgiques*, Paris, Flammarion, 1950.
- TODOROV, Tzvetan: *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1985.
- UBERSFELD, Anne: *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, coll. «Mémo», 1996.
- UBERSFELD, Anne: *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. «Lettres SUP», 1996.
- VEINSTEIN, André: *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955.
- ZUMTHOR, Paul: *Langage, texte, énigme*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1975.

Dictionnaires

- CHEVALIER, Jean / GHEERBRANT, Alain: *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1986.
- LAFFONT-BOMPIANI: *Le Nouveau Dictionnaire des œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1994.
- MITTERAND, Henri: *Dictionnaire des œuvres du XX^e siècle*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1995.

Articles

- «L'Avant-scène», n° 571, 1975, septembre – numéro presque entièrement consacré à François Billeldoux.

Pièces auxquelles on fait référence

- MAETTERLINK, Maurice: *Pelléas et Mélisande*.
- MROŻEK, Sławomir: *Rzeźnia*.
- SHAKESPEARE, William: *Roi Lear, Richard III, Macbet, Hamlet, La Mégère apprivoisée, Henri IV, Tymon d'Athènes, Beaucoup de bruit pour rien, Comme il vous plaira, La Tempête*.
- STOPPARD, Tom: *Arcadie*.

NIEOBECNOŚĆ POSTACI DRAMATYCZNEJ
W KRZESŁACH EUGÈNE'A IONESCO I *COMMENT VA LE MONDE, MÔSSIEU?* –
IL TOURNE MÔSSIEU! FRANÇOIS BILLETDOUX

S t r e s z c z e n i e

Postać dramatyczna może zaistnieć na scenie w dwojaki sposób – albo jawi się ona jako obecna, albo charakteryzuje się jakimś rodzajem nieobecności. Dramaturdzy różnych epok i szkół rozmaicie wykorzystują tę przeciwstawność semantyczną. Zamysłem artykułu jest wyróżnienie oraz prowizoryczne zdefiniowanie i nazwanie możliwie największej liczby typów nieobecności postaci w przestrzeni dramatycznej, a także określenie ich funkcji i znaczenia. W tym celu poddano analizie dwie sztuki, zarazem podobne i różne, należące wszak do kanonu teatru nieobecności: *Krzesa* E. Ionesco i *Comment va le monde, môssieu? – Il tourne, môssieu!* F. Billetdoux. Pierwsza z nich, znana szerokiemu gronu badaczy, czytelników i miłośników teatru, zalicza się do sztandarowych utworów „teatru absurdu”. Druga, nie dorównująca rozgłosem pierwszej, aczkolwiek nie ustępująca jej pod względem walorów artystycznych, jest zarazem realistyczną i symboliczną parabolą ludzkiego losu (jej analiza zajmuje nieco więcej miejsca). Obydwie sztuki łączy jednak zastosowanie tego samego zabiegu technicznego – udzielenie głosu tylko dwóm postaciom. To umyślnie przyjęte przez obu twórców utrudnienie formalne prowadzi do sytuacji, w której reszta postaci podlega przedstawieniu pośredniemu i jest przez to w różny sposób nieobecna. Można wręcz zaryzykować twierdzenie, że te dwie sztuki zawierają większość głównych typów dramatycznej absencji. Ze względu na swą teoretycznoliteracką perspektywę artykuł przywołuje również przykłady nieobecności postaci z innych sztuk, głównie Szekspira, stanowiącego uniwersalny punkt odniesienia. Oprócz próby systematyzacji problemu nieobecności postaci w teatrze czytelnik znajdzie tu również pewną propozycję jednolitego sposobu rozpatrywania zjawisk związanych z niepełnym uczestnictwem postaci w sytuacji dramatycznej.

Słowa kluczowe: postać dramatyczna, obecność, nieobecność, dialog, monolog, Eugène Ionesco, François Billetdoux.

Key words: character of drama, presence, absence, dialogue, monologue, Eugène Ionesco, François Billetdoux.