

Le rire par l'absurde étrange surréaliste, rire existentialiste et absurde contemporain

Des photographies de Man Ray jusqu'aux morceaux des Rita Mitsouko, en passant par les pièces d'Eugène Ionesco, cet article propose un parcours qui suit le phénomène de l'absurde dans l'art et les productions culturelles à travers des périodes socio-historiques marquantes du ^{xx}^{ème} siècle. En effet l'absurde est considéré ici comme une réponse-réaction moderne et contemporaine face à des événements traumatisants comme les guerres. La violence, l'incompréhension, l'incommunication sont aussi des réalités qui ont donné lieu à des œuvres artistiques et culturelles plus ou moins proches de l'idée de l'absurde. C'est le cas des surréalistes, chez qui le phénomène de l'étrange trouve des origines similaires à celles de l'absurde. Caractérisé par la rencontre, la fusion et le jeu entre éléments du banal, l'étrange n'aboutit cependant pas forcément au rire, contrairement à l'absurde tel qu'il est étudié dans cet article. C'est le sens existentialiste employé par le théâtre de l'absurde dont il est question. Les manières de faire advenir de l'absurde comprennent notamment l'exagération, les jeux de mots et la mise en contraste entre le ton léger et la gravité du sujet. L'absurde devient l'élément déclencheur d'un rire à la fonction cathartique. Avec l'époque contemporaine, si l'étrange et l'absurde subsistent, leurs causes et leurs fonctions semblent plus indéterminées, car sans doute plus complexes. Les contrastes, les décalages se muent en paradoxes. Le rire par l'absurde est poussé jusque dans ses limites, jusqu'à devenir une honte face à soi-même – comme l'écho d'horreurs (in-)humaines que sont par exemple les guerres.

Un certain nombre d'introductions d'ouvrages consacrés au rire¹, comme pour anticiper sur

¹ Avec un hommage ici au regretté Paul Beaud, sans qui mon premier travail sur cette thématique n'aurait jamais vu

d'éventuelles critiques, s'excusent du ton (trop) sérieux propre à un exposé scientifique². Ce décalage entre le ton austère du chercheur ou de la chercheuse et le caractère « comique » de l'objet qu'est le rire, rappelle celui qui sépare et relie le sérieux d'une scène absurde jouée, donnée à voir et à entendre, de la parfois étonnante réponse qui peut s'ensuivre, sous forme d'éclat de rire, d'ébranlement. Pour résumer, le surgissement d'un rire est toujours en lien avec un décalage, qu'il s'agit de le constater (rire-de) ou de l'atténuer (rire-avec). Le rire est considéré ici dans sa forme concrète, actualisée dans une situation interpersonnelle, socio-historique et culturellement indexée.

L'absurde est communément assimilé au non-sens. Mais s'ils présentent des similitudes, telle la forme processuelle d'apparition, à savoir le décalage entre le sérieux du ton avec lequel ils ont été énoncés et la réponse qui peut prendre la forme d'un rire, l'absurde et le non-sens se distinguent cependant par leur rapport à la signification, au sens. Le non-sens est un rejet ludique du sens, un refus catégorique qui par un effet de surprise peut conduire au rire ; l'absurde en revanche procède par degré et, d'autre part, est saisi comme tel au moyen d'un contexte socio-historique de sens et de valeurs. En d'autres termes, l'absurde connaît des paliers d'absurdité, alors que le non-sens est de l'ordre du tout ou rien. Le comique par l'absurde comprend par conséquent un cheminement plus complexe que le comique par le non-sens. En plus de la surprise

le jour (travail de mémoire de licence en sciences sociales, *Rire. Vers une approche sociologique du rire*, Université de Lausanne, 2003).

² Cf. Jean FOURASTIÉ, *Le Rire, suite*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983 ; Georges MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.

qui est le mécanisme essentiel pour le comique par le non-sens, le comique par l'absurde s'échafaude sur des dispositifs tels que la moquerie, la dégradation, la sociabilité, la connivence.

Nous articulerons la notion d'absurde avec celle d'étrangeté, dont l'emploi par les surréalistes est au mieux éclairé par le célèbre article de S. Freud, *Das Unheimliche* : « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières¹. » Nous le voyons, l'étrange ne devrait pas faire rire, il est a priori sérieux. Au contraire l'absurde, au sens restreint, c'est-à-dire de « théâtre de l'absurde », est risible et potentiellement comique. Cela n'empêche que l'absurde et l'étrange jouent tous deux d'un déplacement des frontières.

Il s'agira de prendre au sérieux le comique par l'absurde, et montrer du rire qu'il suscite sa complexité intrinsèque (des caractéristiques particulières) et extrinsèque (des conditions socio-historiques permettant son apparition sous des formes plus ou moins déterminées). Nous concevons l'œuvre comme contenant à la fois des traces du processus de sa production ainsi que des éléments anticipant sur les formes de réception possibles – l'œuvre comme étant au carrefour de ces deux processus socio-culturels².

Comme l'a fait Mikhaïl Bakhtine pour le rire³, nous suivrons une progression chronologique dans une perspective socio-historique, en nous cantonnant au xx^e siècle, en prenant en compte les deux événements majeurs que sont les guerres

mondiales. Si le théâtre de l'absurde, postérieur à la Seconde Guerre mondiale, cherche à susciter le rire, tel n'est pas forcément le but du mouvement surréaliste, doté d'un goût pour l'étrangeté. Tous deux connaissent toutefois des conditions d'apparition analogues : ils sont des réponses artistiques à la guerre ainsi qu'aux aspects qui y ont trait, et que dénoncent ces deux mouvements. Dans ce contexte, le rire semble remplir une fonction cathartique. Bien qu'un peu plus éloigné des deux guerres, l'Occident contemporain reste marqué par ces événements. Parce que des atrocités commises ont été connues après coup suite aux guerres (camps de concentration, etc.), le sentiment de perte s'est davantage creusé depuis l'avènement du courant existentialiste, duquel le théâtre de l'absurde a puisé son inspiration. L'absurde contemporain n'est plus directement collectif, mais individuel, rendant sa compréhension difficile.

De l'étrange sublime dans la photographie surréaliste

André Breton (1896-1966) dans son Manifeste du surréalisme, publié en 1924, définit ainsi le mouvement dont il est habituellement considéré comme le fondateur : « Surréalisme. n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercée par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou orale⁴ ».

Antérieur au surréalisme, le mouvement Dada, fondé par Tristan Tzara en 1916, a eu sur celui-ci une influence certaine. Dada, un mot trouvé au hasard dans le dictionnaire, est une réaction aux horreurs de la Première Guerre mondiale par la subversion, la provocation, le bannissement des frontières entre les peuples et les arts, la

¹ Sigmund FREUD, « L'inquiétante étrangeté » dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Marie BONAPARTE (trad.), Paris, Gallimard, 1933, p. 165.

² Cf. Umberto Eco, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Myriem BOUZAHER (trad.), Paris, Grasset, 1985 ; Paul RICOEUR, *Temps et récit, tome 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983 ; Dorothy SMITH, « Les textes comme instruments de l'organisation sociale » dans *Revue internationale des sciences sociales*, n°36, 1984, p. 59-75.

³ Mikhaïl BAKHTINE, « Introduction. Posons le problème » dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 9-67.

⁴ Adam BIRON et René PASSERON, *Dictionnaire générale du surréalisme et de ses environs*, Fribourg, Office du livre, p. 388.

destruction de tout système. L'expression artistique devient ici une forme d'objection à la violence, une sorte de politique anti-violence. S'il est possible de déceler des traces de traumatismes causés par la Première Guerre mondiale dans les premiers travaux surréalistes comme dans les activités dadaïstes, on peut voir dans les travaux surréalistes des années trente des craintes éveillées par l'imminence de la Seconde Guerre. Sans doute la caractéristique la plus marquante du mouvement surréaliste se trouve-t-elle dans la réponse politique qu'il apporte, contrairement au Dada qui reste une forme de critique pure. L'amour¹ et la beauté seraient pour les surréalistes des manières de se sublimer et de sublimer un quotidien oppressant.

En considérant les usages faits par les surréalistes de la photographie, on se rend compte que l'étrange résulte de procédés et de techniques qui demandent une excellente maîtrise, ce qui pourrait être vu comme un paradoxe car on aurait pu s'attendre à une plus grande place laissée au hasard technique, quand il s'agit de produire un phénomène qui s'appuie entre autres sur les coïncidences. C'est ainsi que l'objectif de révéler le mystérieux – la révélation² comme concept central – est atteint par l'usage d'un procédé qui part du réel. Les procédés recourus sont par exemple la juxtaposition, la superposition, la fragmentation ou la dissolution. Et les techniques sont autant la solarisation, le photomontage, le photocollage, le photogramme, le flou, la distorsion, le recadrage, le brûlage, le grattage que le voileage. Ils sont utilisés dans le but de faire ressortir un mouvement, un déplacement, mais aussi un arrêt, un basculement vers l'informe, l'étrange, l'insolite. Le mystérieux peut ainsi se transformer en un merveilleux³, en une « beauté convulsive⁴ » dirait André Breton.

¹ Cf. André BRETON, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.

² Cf. Louise MERZEAU, « La convulsion des choses : surréalisme et photographie », dans *La Recherche photographique*, n°15, 1993.

³ Cf. Rosalind KRAUSS, Jane LIVINGSTON, et Dawn ADES, *Explosante-fixe. Photographie et surréalisme*, Paris, Hazan, 2002.

⁴ André BRETON, *op. cit.*, p. 26.

L'inquiétant s'insinue par exemple avec le processus de placage de vivant sur de l'inanimé, telle que la série de photographies intitulée *La Poupée* (1934-1949) de Hans Bellmer. Il est possible d'y voir une référence à Coppelia, la poupée automate d'un des contes d'Hoffmann, *L'homme au sable*⁵. La formule évoquée rappelle en négatif celle d'Henri Bergson, « du mécanique plaqué sur du vivant⁶ », qui serait selon cet auteur une des principales caractéristiques du comique. Si le rire n'est pas au rendez-vous dans le type d'œuvres surréalistes comme *La Poupée* de Bellmer – à moins d'un rire de décompression⁷ en réponse à l'inquiétant – l'étrange et le mystérieux se parent néanmoins d'une esthétique touchante et parfois charnelle.

De la rigidité d'un automate, les œuvres surréalistes peuvent glisser vers la plasticité du corps humain, jusqu'à frôler avec l'informe comme dans *Primat de la matière sur la pensée* (1932) et *Anatomies* (1930) de Man Ray. Le corps semble se liquéfier, devenir une masse magmatique aux contours mouvants. Ce jeu sur la figure du corps comprend aussi les gestes photographiques de la fragmentation qui rappellent la décomposition cubiste également appliquée sur le corps humain. Dans *Le Combat des Penthésiléas* (Raoul Ubac, 1939), des fragments de chair apparaissent, se superposent et se recomposent dans un tableau panoptique proche de *Guernica* (Pablo Picasso, 1937).

Matière poétique de l'étrange, la rencontre entre la beauté et le surréalisme donne lieu d'abord à des flashes explosifs comme dans *Explosante-fixe* (Man Ray, 1934), puis donne à voir

⁵ Cf. E.T.A. HOFFMANN, *L'homme au sable*, Paris, Flammarion, 2009.

⁶ Cf. Henri BERGSON, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Vendôme, Quadriga/PUF, 1981.

⁷ Cf. Herbert SPENCER, « La physiologie du rire » dans *Essais de morale, de science et d'esthétique. T. 1. Essais sur le progrès*, Paris, Germer Baillière et Cie, 1886, p. 293-314 ; David VICTOROFF, *Le rire et le risible*, Paris, PUF, 1953. Herbert Spencer est celui à qui l'on attribue l'idée d'un rire telle qu'une soupape sous pression qui se relâche au moment où le rire apparaît. C'est la conception psychophysiologique du rire.

des fantasmés colorés en noir et blanc (*Érotique-voilée*, Man Ray, 1935), et enfin se transforme en un heureux hasard non dénudé de mystère (*Magique-circonstancielle*, Brassäi, 1931). Ces composantes de la « beauté convulsive » s'incarnent dans des œuvres photographiques mises en scène, prises sur le vif ou résultant d'une rencontre fortuite entre des éléments peu habitués à se côtoyer. L'effet de ces rencontres peut être déroutant à l'image de la sensation de confusion des échelles et la perte de repères face à *De la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle* de Man Ray (1934), où une cuiller est posée sur un soulier. Cette inquiétante beauté peut donc revêtir par moments des airs de malice, quand elle ne nous subjugué pas avec un vertige sur-réaliste comme dans la photographie de Renée Jacobi couchée à la renverse (*Sans titre*, Jacques-André Boiffard, 1930). Dans cette photographie de celui qui a été entre autres l'assistant de Man Ray, on fait face à un corps féminin qui semble être en lévitation. Les yeux clos et l'air serein, le visage est étonnamment détendu, tandis que le reste du corps est comme aspiré vers le haut. Si le procédé est simple (le retournement du cliché) – d'ailleurs cette photographie rappelle celle de Man Ray, *La femme aux longs cheveux*, 1929 –, l'effet est troublant. On peut aussi avoir l'impression que ce corps sort de la photographie, telle une reproduction qui donne l'impression de la trois dimensions. Ainsi en regardant cette femme aux yeux fermés, on plonge dans la photographie en même temps qu'elle semble en sortir. Dans un certain sens cette femme sublime le procédé photographique, tout comme le surréalisme tente de sublimer le quotidien, grâce à un regard réinventé, renversant.

Théâtre de l'absurde, comique de l'absurde et le rire existentialiste

Si le surréalisme a été une réaction artistique notamment à la Première Guerre mondiale, le théâtre de l'absurde répond quant à lui à la Seconde Guerre. Les deux mouvements dénoncent les pensées totalitaires et fascistes. Par « théâtre de l'absurde » est entendue ici la forme théâtrale apparentée à la posture existentialiste pour qui le monde est dépourvu de transcendance et d'explication métaphysique. Le divin est une construction sociale. L'être humain, seul face à lui-même, reconstruit comme il peut son monde pour ne pas y perdre pied : « dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme de sa vie, l'acteur et son décor, c'est probablement le sentiment de l'absurdité¹. » Si le constat est cinglant, la renonciation n'est pas encore à l'ordre du jour. L'expression artistique tient lieu de protestation vis-à-vis d'un état incompréhensiblement injuste du monde. « Sentir l'absurdité du quotidien et du langage, son invraisemblance, c'est déjà l'avoir dépassé ; pour le dépasser, il faut d'abord s'y enfoncer. Le comique c'est de l'insolite pur ; rien ne me paraît plus surprenant que le banal ; le surréel est là, à la place de nos mains, dans le bavardage de tous les jours². » Le fait d'en rire est pour ainsi dire existentiel chez les dramaturges de l'absurde.

Si le regard est caustique et souvent désabusé sur les manières stéréotypées de penser, sur les comportements petits-bourgeois, sur les fonctionnements de notre raisonnement, sur les mécanismes de communication et d'incommunication, il n'est pas certain que le rire fut systématiquement une réponse attendue par les auteurs. En revanche, quand le comique

¹ Albert CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942, p. 20.

² Eugène IONESCO cité par Martin ESSLIN, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 137.

apparaît, il a une forme qui ne renvoie ni complètement à celle de la dégradation, de la moquerie (le rire-de), ni complètement à celle de la joie, de la convivialité (le rire-avec), ni complètement et uniquement à celle de la surprise. En résumé le rire moqueur montre-t-il la supériorité d'un groupe, d'une personne, d'une chose sur une autre. Il s'agit d'un rire moral qui pousse les personnes à la conformité, ou du moins il prend source dans une logique de conformité à la majorité. Alors que le rire convivial signifie la joie de faire partie d'un groupe, qu'il soit dominant, marginal, uniforme ou hétéroclite. Eugène Dupréel¹ disait qu'une forme complète du rire comprend en même temps la moquerie et la joie de former un groupe.

Le rire par l'absurde se rapproche quant à lui du rire de surprise, dans le sens où il est souvent provoqué par une situation étonnante, étrange, surréelle ou farfelue. Drôle et surprenante est par exemple la séquence de la sonnette² dans *La Cantatrice Chauve*. Le jeu se porte sur l'incidence, la coïncidence ainsi que les incoordinations entre une cause ou plutôt un fait (une sonnette de porte retentit) et un effet ou plus exactement une conséquence habituellement attendue (quelqu'un attend derrière la porte). Il y a dans cette séquence également une réflexion facétieuse à propos de la formulation d'une règle ainsi que de sa pertinence avec l'expérience et la réalité.

– (Mme Smith) [...] mon mari disait que lorsqu'on entend sonner à la porte, il y a toujours quelqu'un.

– (M. Martin) La chose est plausible.

– (Mme Smith) Et moi, je disais que chaque fois que l'on sonne, c'est qu'il n'y a personne.

– (Mme Martin) La chose peut paraître étrange³.

Néanmoins, statistiquement de l'expérience qu'ils ont partagée, Mme Smith devrait avoir

raison : sur quatre sonnettes entendues une seule s'est avérée avec quelqu'un derrière la porte.

L'étrange, le cocasse mais aussi l'ingéniosité de cette séquence se trouvent dans son dénouement :

– (M. Smith) Quand j'ai ouvert et que je vous ai vu, c'était bien vous qui aviez sonné ?

– (Le pompier) Oui, c'était moi.

– (M. Martin) Vous étiez à la porte ? Vous sonniez pour entrer ?

– (Le pompier) Je ne le nie pas. [...]

– (Mme Martin) Et quand on a sonné la première fois, c'était vous ?

– (Le pompier) Non, ce n'était pas moi.

– (Mme Martin) Vous voyez ? On sonnait et il n'y avait personne.

– (M. Martin) C'était peut-être quelqu'un d'autre ?

– (M. Smith) Il y avait longtemps que vous étiez à la porte ?

– (Le pompier) Trois quarts d'heure.

– (M. Smith) Et vous n'avez vu personne ?

– (Le pompier) Personne. J'en suis sûr.

– (Mme Martin) Est-ce que vous avez entendu sonner la deuxième fois ?

– (Le pompier) Oui, ce n'était pas moi non plus. Et il n'y avait toujours personne. [...]

– Et qu'est-ce que vous faisiez à la porte ?

– (Le pompier) Rien. Je restais là. Je pensais à des tas de choses.

– (M. Martin) Mais la troisième fois... ce n'est pas vous qui aviez sonné ?

– (Le pompier) Si, c'était moi.

– (M. Smith) Mais quand on a ouvert, on ne vous a pas vu.

– (Le pompier) C'est parce que je me suis caché... pour rire⁴.

L'absurde se trouve ici autant dans le fait que quand on sonne il n'y a pas toujours quelqu'un (ce postulat considère la parole du pompier comme étant fiable), que dans le fait qu'aux deux premières sonnettes, les Smith et les Martin n'aient pas vu le pompier, alors que de toute évidence il était là en train de penser à des tas de choses. Aux observations contradictoires suite au

¹ Cf. Eugène DUPRÉEL, « Le problème sociologique du rire » dans *Essais pluralistes*, Paris, PUF, 1949, p. 27-69.

² Eugène IONESCO, *La cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 47-60.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 56-59.

problème posé par la sonnette – contradictoires mais tout à fait « vraies » si l'on tient compte de l'expérience vécue par les personnages – « jamais personne » et « toujours quelqu'un », découle logiquement la conclusion relativiste qui dit que « Lorsqu'on sonne à la porte, des fois il y a quelqu'un, d'autres fois il n'y a personne¹. »

Comme une forme de relâchement après un moment de mise sous pression, le rire de surprise fonctionne quasiment comme le rire de détente psychophysiologique analysé par Herbert Spencer, à la différence que le premier comprend autant des surprises environnementales qu'intellectuelles. Le comique par l'absurde est la rencontre entre les trois types de rires évoqués jusqu'ici : le rire de surprise, la moquerie et le rire convivial. L'insolite d'une situation absurde est le déclencheur du rire. On se moque de l'absurdité de la situation, en même temps que ce rire de dérision nous chatouille comme la plume que nous tenons dans la main pour chatouiller l'autre. Si le comique par l'absurde a besoin de l'insolite, du surprenant pour se manifester, c'est qu'il est plus indirect qu'un rire de l'ordre de la brimade sociale comme l'étudie Henri Bergson². Et alors qu'il paraît moins affecter les subjectivités coprésentes, le comique par l'absurde touche peut-être plus profondément la nature de chacun, ce qui expliquerait l'espèce d'attendrissement qu'il est possible de ressentir vis-à-vis d'une situation absurde qui laisse la place au rire. Remarquons enfin le sérieux des personnages, ou leur non-rire, quand le pompier leur apprend qu'il s'était caché pour leur faire une farce. Le ridicule d'une situation est un des procédés du comique par l'absurde. Ce ridicule-ci est perçu avant tout par un regard extérieur à la situation. Le spectateur a la distance idéale pour en rire, si pour autant il est réceptif à ce genre d'humour. Mais en principe l'effet de surprise suffit à déclencher au moins un rire de décompression. Suite à une situation insolite qui entraîne une tension intellectuelle, telle que celle de la sonnette, on peut simplement rire du décalage qui existe entre la singularité du

fait que « quand on sonne, il n'y a parfois personne », et son dénouement (du moins pour l'une des sonneries entendues) : s'il n'y avait personne c'est parce que le pompier s'était « caché... pour rire ».

Nul doute que peu de ressemblances directes sont à chercher entre un Estragon, un Pozzo ou un Père Ubu et le commun des mortels. Pourtant, indirectement et métaphoriquement, ces personnages partagent avec nous un regard critique et/ou un état d'angoisse général face à une époque paradoxalement désertique en termes de valeurs alors qu'elle a quasiment tout en abondance, voire en excès – du moins en ce qui concerne les sociétés économiquement développées. En même temps que le rire existentialiste tente de combattre l'inhumanité secrétée par précisément, et entre autres, ceux qui la dénoncent, ils sont obligés de faire face à leur responsabilité en tant qu'acteurs d'un monde désormais le leur et non plus celui des dieux ; alors que tant de choses leur échappent. Mais du moment qu'ils sont encore capables d'en rire, est-ce que cela ne signifie-t-il pas que nous n'avons pas encore baissé les bras ?

Art contemporain et productions culturelles : du théâtre à la chanson populaire avec Les Rita Mitsouko

L'époque contemporaine a sa part d'absurde. Aussi les créations artistiques ne sont pas en reste. L'étrange et l'inquiétant sont toujours aussi présents et sans doute devenus de plus en plus populaires. Du cinéma, avec entre autres David Lynch, aux troubadours de la télévision comme les Monty Python, l'audience de tels spectacles s'est considérablement élargie. L'expansion du style horreur et du post-apocalyptique surtout, pourrait être vue comme une prolongation ou un héritage populaire de ce théâtre beckettien agnostique. Plus assurément, la consécration de la performance et l'installation de la vidéo dans l'art contemporain ont procuré de nouveaux espaces d'expression aux artistes qui

¹ *Ibid.*, p. 60.

² Cf. Henri BERGSON, *op. cit.*

comptent l'absurde parmi les ingrédients de leurs œuvres. Des artistes tels Annette Messager¹, Matthew Barney² ou Katherine Oggier Chanda³ mettent en scène les dimensions du monstrueux, du marginal, du double, du déplacé, afin de questionner par exemple la frontière entre humain et non-humain, entre soi et les autres, et mettre en lumière des devenir-humain parmi les autres devenirs⁴. Les questions se portent sur les façons d'être-un-individu, et non plus sur le fait d'être ou ne-pas-être, d'être-avec ou d'être-sans comme chez les surréalistes et les existentialistes. Ainsi, les figures du cyborg, de l'androgyne, du mutant, du *freak*, s'érigent comme des condensés d'humanité alternative qui en creux éclairent quelques zones d'ombre de cette humanité contemporaine encore si lisse et polie, malgré le passage de mouvements riches de critique sociale tels ceux d'André Breton et d'Eugène Ionesco. Ce qui est sondé désormais est autant l'étendue des déclinaisons identitaires que la profondeur psychique d'un individu. L'être devient petit à petit un faire et plus précisément un faire-être⁵.

Dans le spectacle *KKQQ*⁶, les protagonistes mettent en place sous les yeux des spectateurs un système de filmage en direct dont les films sont projetés tout de suite après leur réalisation, afin de pouvoir apparaître sur plusieurs plans à la fois, et parfois même jouer avec son double filmé juste à l'instant sur le plateau. Si le contenu de ce spectacle est banal et superficiel, une sorte de babillages et de discussions autour d'un café entre collègues de bureau, les conditions (car ce

spectacle a connu beaucoup de « ratés ») ainsi que le dispositif matériel nécessaire sont extrêmement contraignants. Comme si la production du banal au quotidien demandait une énergie et un environnement dont l'ampleur et la complexité restaient insoupçonnées. Ce banal sublimé par l'étrange chez les surréalistes, puis tourné au ridicule dans le théâtre de l'absurde, apparaît aujourd'hui comme une élucidation énigmatique. Malgré le fait que nous connaissions ses ficelles, il continue de s'imposer à nous, comme si l'on avait encore besoin, et ce de façon vitale, d'avoir des moulins à combattre.

Avec l'apparition du mouvement pop, notamment à travers le Pop art dans le champ artistique, l'idée de la démocratisation, de la popularisation, de la vulgarisation d'un bon nombre de choses habituellement dévolues aux privilégiés, tels que la célébrité, le confort, l'art lui-même, etc., s'est vite répandue. L'absurde s'est lui aussi « démocratisé ». C'est ainsi que l'époque contemporaine se caractérise notamment par le surgissement de l'absurde hors du champ⁷ artistique, comme dans la musique populaire⁸. L'élargissement du public potentiel pour une forme d'expression ne signifie pas automatiquement son accès facilité, sa signification plus aisément saisissable. D'autant plus qu'il est observé aujourd'hui une sorte d'éclatement autant du côté des genres de

¹ Cf. <http://stephan.barron.free.fr/2/varela_messenger/index.html.html> consulté le 15 juin 2011.

² Cf. <<http://www.cremaster.net>> consulté le 15 juin 2011.

³ Cf. <<http://www.myspace.com/katherine.oggier.chanda/videos>> consulté le 15 juin 2011

⁴ Cf. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible » dans *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 284-380.

⁵ Cf. Harvey SACKS, « Faire "être comme tout le monde" », dans J.-P. THIBAUD (éd.), *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics*, Bernin, À la croisée, 2002, p. 200-210.

⁶ Michèle GURTNER, Tiphany BOVAY-KLAMETH, François GREMAUD, *KKQQ*, Théâtre de l'Arsenic, Lausanne, 13 janvier 2011.

⁷ Cf. Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

⁸ Un débat qui ne sera pas abordé ici concerne la question des conditions d'émergence d'un champ ainsi que de la façon la plus adéquate de se représenter toutes les productions culturelles, c'est-à-dire des œuvres de l'art contemporain aux jeux vidéos, en passant par les collections de timbres. Il est en tout cas possible de concevoir la musique populaire comme un élément fondamental dans la définition de musiques « plus artistiques » comme la musique classique, dans le sens que la musique populaire en pose les frontières. Par ailleurs, avec les *Cultural Studies* chaque style et groupe d'œuvres culturels peut donner lieu à des espaces où des appartenances identitaires se créent de façon tout aussi remarquables que pour les arts institués.

productions culturelles, que du côté des goûts culturels des publics¹.

Représentatif de cette tendance inclassable des styles, le groupe de musique Les Rita Mitsouko est emblématique également pour des sujets abordés dans leurs chansons, qui vont de la mort à l'amour en passant par des petites choses de grande importance, et inversement. Les Rita Mitsouko², depuis leur premier album en 1984³, ont produit une discographie sans doute pas des plus impressionnantes, mais comportant cependant des titres et albums légendaires dans l'histoire de la musique. Nous nous arrêterons sur deux de ces titres ; le premier est un de leurs plus connus : *Le petit train*⁴. Le clip⁵ vidéo de cette chanson, ainsi que la chanson elle-même, comportent de nombreux éléments qui relèvent d'une saveur sans doute toute contemporaine de l'absurde, un absurde qui flirte avec l'atroce, l'injustifiable, avec ce « Train de la mort », un absurde tellement kitsch qu'il en devient *campy*⁶. Ces décors à la Bollywood défilent, puis deviennent des prises de vue *in situ*. Ce morceau est dérangeant, non seulement à cause de ce que le petit train évoque, mais aussi musicalement, et visuellement dans certaines parties du clip. La voix de la chanteuse, Catherine Ringer, est maintenue dans les tons aigus. Le rythme est entraînant. Cependant, après un moment, on aimerait que le supplice cesse pour nos oreilles – du moins, pour celles qui sont sensibles aux sons aigus. La vidéo met en scène la chanteuse et son acolyte, Frédéric Chichin, entourés par des musiciens indiens. Ils font de la musique, chantent et dansent. De la légèreté bollywoodienne, on bascule vers une gravité quasiment post-industrielle (avec un décor

sombre et une structure métallique autour des musiciens). Des images inquiétantes font des apparitions stroboscopiques, à travers lesquelles on reconnaît des procédés utilisés par les surréalistes, comme la surimpression de deux visages. Des flashes inquiétants se faufilent également dans une série d'images rendues animées grâce au praxinoscope. Cet étrange et ce dramatique, mêlés à quelque chose qui pourrait s'apparenter à de l'insouciance, ne laissent pas indifférent. À l'idée du lieu où se rend le petit train et « ce qui s'y fait », un sentiment d'horreur nous traverse et qui d'une manière surprenante peut s'évacuer par un rire avant tout de décompression, un rire jaune, un rire de dégoût, un rire qui laisse honteux face à l'inhumanité qu'il révèle peut-être un peu en nous. La force de ce morceau vient aussi du fait qu'il se base sur un élément autobiographique de la chanteuse. Le père⁷ de Catherine Ringer a fait partie des déportés lors de la Seconde Guerre mondiale. S'il s'en est sorti, cela reste un fait marquant pour la chanteuse des Rita Mitsouko.

Sur un ton tout aussi décalé, mais à propos d'un sujet moins morbide, a été composé le morceau *Les consonnes*⁸. Il raconte la perception d'une femme face à des choses peu ragoûtantes comme « une éponge mouillée » ou « des baskets » qui « chlinguent » et « qui puent ». La voix accompagnée d'un violon et d'une guitare électriques hululent de dégoût durant les refrains. Cette maniaquerie malade est apparemment une chose dont elle a conscience, puisqu'elle se

¹ Cf. Richard A. PETERSON, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives. Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales : branchés et exclus » dans *Sociologie et sociétés*, vol. 36 n° 1, 2004, p. 145-164.

² LES RITA MITSOUKO est un groupe formé sur le binôme Catherine Ringer / Frédéric Chichin au début des années 1980. Il cessera d'exister en tant que tel en 2008 suite au décès de Frédéric Chichin. Catherine Ringer a sorti un album en 2011 intitulé *Ring n' Roll, Because Music / Six S.A.R.L.*.

³ LES RITA MITSOUKO, *Rita Mitsouko*, Virgin France S.A., 1984.

⁴ LES RITA MITSOUKO, « Le petit train », dans *Marc et Robert*, Virgin France S.A., 1988.

⁵ Clip réalisé par Jean ACHACHE, Virgin France S.A., 1989.

⁶ Référence au mot anglais et au sens défini ici : Tommaso LABRANCA, « Trash, Camp & Kitsch » dans *Andy Warhol era un coatto. Vivere et capire il trash*, Roma, Castelvvecchi, 1996, p. 31-36.

⁷ Plus directement, la vie du père de Catherine Ringer, Sam Ringer, est évoquée dans le morceau intitulé « C'était un homme » dans LES RITA MITSOUKO, *Cool Frénésie*, Six S.A.R.L., 2000.

⁸ LES RITA MITSOUKO, « Les consonnes », *Acoustiques*, Six S.A.R.L., 1996.

rappelle de ne pas « tourne[r] à la mégère », même si elle se demande bien « Qu'est-ce que ça pourrait faire ? ». Le banal à travers les tâches ménagères perçues et vécues par une femme devient ici un quotidien désenchanté, mais tout à fait réel et coriace, à l'image de la ménagère elle-même, un peu volubile comme le veut le stéréotype. « Pour que les consonnes sonnent classe. Faut que j'évite que ma langue se tasse. Et il faut vite que je dise une phrase, euh... Qu'est-ce que t'as ? T'as peur que je te bute ? T'as peur que je te baisse le calbut ? Ou bien t'as p't-être peur qu'une femelle en rut se l'enfonce en dedans comme une brute ? » La brutalité des paroles est à un point surfaite qu'il est difficile de ne pas voir le deuxième degré qui règne sur tout le morceau. L'absurde se porte ici sur ce comportement maniaque, et plus particulièrement sur la place exagérément importante qu'occupent ces petits gestes quotidiens qui semblent être les seuls à pouvoir remplir la tête de cette voix féminine à la langue bien pendue. Sans doute une certaine dose d'autodérision est-elle nécessaire aux femmes (et pourquoi pas aux hommes aussi) qui se reconnaissent dans cette chanson. L'inquiétant, mais sûrement aussi le grotesque, sont soulignés par ce hululement des refrains qui plus que des notes jouées, rappelle une voix de femme se transformant en un son non-humain, robotisé, instrumentalisé (au sens propre – instrumentalisé par le violon et la guitare électriques¹ – et sans doute aussi au sens figuré).

Les Rita Mitsouko sont porteurs d'une évolution de l'absurde devenu autant dérangeant que dérangé, n'hésitant pas à jouer avec l'étrange pour en faire une matière risible. La folie légère qui semble planer sur leurs morceaux autorise néanmoins de brefs moments de relâchement. Celui-ci ne semble plus avoir de lien avec le comique puisque le rire qui en découle, quand il y en a un, se sent coupable à la seconde même qu'il a été émis, comme s'il avait souhaité de n'avoir jamais vu le jour. Ce rire grinçant est pourtant bien là, tout comme le monde qui lui a permis de

prendre place, malheureusement peut-être. Ce monde chanté et joué par Les Rita Mitsouko est un monde où non seulement Dieu est mort et enterré, mais en plus l'amour semble lui aussi aux portes de la mort, alors qu'il représentait encore au début du xx^e siècle ce pour quoi il valait la peine de continuer. Le malaise s'est complexifié, tout comme le rapport à la vie quotidienne, celle-ci même que le théâtre de l'absurde dénonçait alors, tandis qu'elle reste peut-être le seul point d'accroche aujourd'hui pour ne pas sombrer davantage. À l'absurde désenchanté s'insinue pourtant une absurdité presque réenchantée, comme chez Les Rita Mitsouko, grâce à des « con-sonnes » « à travers champs » ; parce que s'il n'y a plus d'amour « Y'a d'la haine² » ; et surtout parce que je peux dire encore : « Mais moi je suis quand même là³ ».

Au fil de l'absurde

Parti de l'intuition d'un lien entre des mouvements artistiques à posture critique tels que le surréalisme et le théâtre de l'absurde – réputés d'être des réponses vis-à-vis de leur contexte socio-historique – et des formes de l'étrange et de comique par l'absurde, cet article a prolongé l'étude jusqu'à l'époque contemporaine afin de sonder les formes d'absurde qui subsistent, et de questionner les causes d'un tel legs. Le surréalisme et le théâtre de l'absurde, au delà de partager certaines techniques, partent du même constat et visent un même objectif : le monde est désespérant, révoltant, cherchons à le changer par l'art. L'absurde est à cette époque une arme pour la critique d'un état contesté du monde. L'époque contemporaine paraît connaître un désenchantement encore plus profond. S'il y avait encore la croyance de réussir à dépasser un état de chose dans les postures critiques et prophétiques des artistes de l'étrange et de l'absurde au début du xx^e siècle, les artistes

¹ Que soit ici remercié Alexandre Bornand, ainsi que son oreille musicale qui m'a aidée à décrypter ce morceau.

² LES RITA MITSOUKO, « Y'a d'la haine » dans *Système D*, Six S.A.R.L., 1993.

³ Paroles tirées du « Petit train », *loc. cit.*

contemporains semblent avoir renoncé à apporter un quelconque changement au monde. Leur posture est de l'ordre de la compréhension. Elle tente de révéler des mécanismes sous-jacents (pour peut-être mieux vivre avec ?) contrairement aux postures critiques qui proposaient explications et solutions. Le paradoxal fait ainsi place à l'incertain. Si l'on ne riait pas vraiment avec l'étrange, mais que l'on riait de façon existentielle avec le théâtre de l'absurde, aujourd'hui on se met à grincer. Le rire contemporain par l'absurde serait-il sur le point de devenir un rire absurde ? Et quel genre de paradoxe est en œuvre si l'on considère que le comique par l'absurde contemporain est quasiment du non-comique ? Y aurait-il un lien avec l'avènement de la société des individus¹ qui est en soi un paradoxe ? lequel imprègne jusqu'à nos manières de rire, de trouver telle ou telle chose risible, de penser qu'il est inconvenant de trouver telle ou telle chose risible, et finalement jusqu'à nos opportunités d'en rire ou de s'en abstenir.

May Du

¹ Cf. Norbert ELIAS, *La société des individus*, Paris, Fayard, 1991.