

Étude de la narration de l'absurde dans une perspective textuelle

Selon l'acception habituelle, le terme absurde réfère à un raisonnement qui ne respecte pas les règles de la logique, toutefois, l'absurdité peut avoir une fondation réfléchie et raisonnable. Pour Camus, l'absurdité n'est pas l'absence de sens, mais ce sens est contradictoire. L'absurde correspond, en fait, à une vision du monde : dans cette conception, le monde est étrange et irrationnel de nature et l'homme se trouve face à une difficulté d'attribuer un sens à l'univers irrationnel qui l'entoure. « L'absurde n'est pas dans l'homme [...], ni dans le monde, mais dans leur présence commune »¹ : cette définition de l'absurde proposée par Camus se base sur la présence de sentiments absurdes tels que le fait de se situer par rapport au temps, l'étrangeté du monde, l'hostilité de la nature et la mort. L'homme absurde, par conséquent, vivra dans le refus de l'Éternel, de l'immortalité et de l'espoir, il se plongera dans l'éphémère et tendra vers la quantité et la lucidité.

Tout en acceptant cette conception élargie de l'absurde, nous nous proposerons de démontrer que l'approche traditionnelle de la narration peut être enrichie par la prise en considération d'outils d'organisation textuelle (connexité, cohésion sémantique, séquentialité) qui, s'entraînant, sont aptes à mieux saisir, dans notre cas, la complexité du phénomène de l'absurde. En suivant Cusimano², qui, dans une perspective de

¹ A. Camus, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 2002, p. 50.

² C. Cusimano, *La sémantique contemporaine*, Paris, PUPS, 2012, p. 150.

sémantique interprétative, considère comme trait définitoire de l'absurde l'isotopie /absence de .../, nous faisons l'hypothèse selon laquelle l'absence est un trait fondamental de l'organisation textuelle des récits absurdes. Ainsi postulons-nous la présence d'éléments pragmatiques et textuels relatifs à l'absence tels que la discontinuité et l'incongruité, le manque d'informations suffisantes, la structure narrative elliptique et les lacunes de l'organisation sémantique. Notre corpus est constitué de textes ou extraits narratifs traitant de l'absurde : *L'Étranger* de Camus, les poèmes en prose *La jetée* et *Un homme perdu* de Henri Michaux et deux micro-récits (« Le Rhume », « Le Chien et le Bœuf ») pris dans *La Cantatrice chauve* de Ionesco.

Discontinuité et incongruité : signe poétique de l'absurde chez Camus

Certains critiques considèrent l'emploi du passé composé dans *L'Étranger* comme un signe poétique de l'absurde, aussi ont-ils insisté sur cette idée que le passé composé, temps de la discontinuité, a pour fonction narrative de caractériser le rapport du héros avec le monde, son point de vue d'étranger. Dans ce cas, la narration absurde s'inspire des phénomènes de la cohésion³ relatifs à la dimension sémantico-référentielle et des éléments de la connexité⁴, qui, tout en assurant le liage des phrases, correspondent à la texture micro-linguistique, objet traditionnel de la stylistique.

Le passé composé en tant qu'une forme de la discontinuité serait-il un signe poétique de l'absurde ? Le premier débat a été lancé par Sartre qui a considéré *L'Étranger* comme un témoignage littéraire du néant auquel correspondent, sur le plan linguistique, des unités phrastiques qualifiées d'îles : « La phrase est nette, sans bavures, fermée sur soi ; elle est séparée de la phrase suivante par un néant, comme l'instant de Descartes est séparé de l'instant qui suit. Entre chaque phrase et la suivante le monde s'anéantit et renaît : la parole, dès qu'elle s'élève, est une

³ J.-M. Adam, *Les textes. Types et prototypes*, Paris, Nathan, 2001, p. 24-25.

⁴ *Ibidem*, p. 26-27.

création ex nihilo ; une phrase de *l'Étranger*, c'est une île. Et nous cascadons de phrase en phrase, de néant en néant. C'est pour accentuer la solitude de chaque unité phrastique que M. Camus a choisi de faire son récit au parfait composé »⁵.

Il ressort de ce qui précède que Meursault passe dans le monde en solitaire et en étranger, impuissant à relier les événements de sa vie en une unité signifiante, et que, parallèlement à cette vision du monde, les phrases du roman semblent juxtaposées et isolées. Suivant l'interprétation de Sartre, Maingueneau et Adam partagent l'idée que le passé composé a pour fonction narrative de caractériser le rapport du héros avec le monde, son point de vue d'étranger. Selon Maingueneau : « En préférant le passé composé au passé simple, ce roman ne présente pas les événements comme les actes d'un personnage qui seraient intégrés dans une chaîne de causes et d'effets, de moyens et de fins, mais comme la juxtaposition d'actes clos sur eux-mêmes, dont aucun ne paraît impliquer le suivant. [...] Ici la narration conteste d'un même mouvement le rituel romanesque traditionnel et la causalité qui lui semble associée : on ne peut pas reconstruire une série cohérente de comportements menant au geste meurtrier de Meursault dans la mesure où les formes du passé composé juxtaposent ses actes au lieu de les intégrer »⁶. L'interprétation de Sartre est aussi prolongée et revisitée par Adam qui avance que le passé composé de *L'Étranger* est « à l'opposé du passé simple, le temps du désengagement et donc la forme adéquate pour l'étranger »⁷.

Bien que le passé composé soit capable de situer totalement le procès dans le passé et de remplacer en principe le passé simple, ces deux temps sont loin d'être interchangeables. Dans un récit, l'ordre linéaire des formes du passé simple sert à marquer la succession chronologique sans l'aide d'indicateurs temporels (puis, ensuite, alors, etc.). En revanche, le passé

⁵ Sartre cité par H. Weinrich, *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973, p. 309.

⁶ D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1993, p. 45-46.

⁷ J.-M. Adam, « Le passé simple : "pierre d'angle du récit" ? », [dans :] *Idem, Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1994, p. 235.

composé, même en série, accompagné ou non d'indicateurs temporels, n'est pas apte à assurer une véritable continuité narrative. Cette propriété négative du passé composé est largement exploitée dans *L'Étranger* : Weinrich montre que le passé composé de *L'Étranger* n'est apte à assurer la continuité narrative du récit qu'accompagné d'adverbes et de locutions temporelles (alors, puis, ensuite, d'abord, à ce moment, un moment après, par la suite, un jour, etc.). Ces éléments, appelés adverbes de consécution narrative, ne servent pas à la précision chronologique, au contraire, ils ont pour fonction de rétablir le flux narratif que ce temps, destiné à la rétrospection occasionnelle, ne saurait créer seul⁸. Pour appuyer ses propos, Weinrich fournit l'exemple suivant :

La garde est entrée à ce moment. Le soir était tombé brusquement. Très vite, la nuit s'était épaissie au-dessus de la verrière. Le concierge a tourné le commutateur et j'ai été aveuglé par l'éclaboussement soudain de la lumière. Il m'a invité à me rendre au réfectoire pour dîner. Mais je n'avais pas faim. Il m'a offert alors d'apporter une tasse de café au lait. Comme j'aime beaucoup le café au lait, j'ai accepté et il est revenu un moment après avec un plateau. J'ai bu. J'ai eu alors envie de fumer. Mais j'ai hésité parce que je ne savais pas si je pouvais le faire devant maman. J'ai réfléchi, cela n'avait aucune importance. J'ai offert une cigarette au concierge et nous avons fumé.⁹

En relisant le passage cité, nous sommes pourtant perplexe face au fait que, pour 13 occurrences du passé composé, il ne reste que 4 occurrences d'adverbes de consécution narrative (« à ce moment », « alors », « un moment après », « alors ») d'où il résulte que la majorité des formes du passé composé ne sont pas liées en chaîne narrative à l'aide d'adverbes de consécution narrative. Par contre, on peut observer que le passé composé est généralement employé dans des propositions indépendantes ou coordonnées (par et) ou juxtaposées. Parallèlement à la discontinuité créée par l'emploi du passé composé, on trouve un certain nombre de moyens morphosyntaxiques comme la structure simplifiée des phrases, l'absence des compléments et des adjectifs, le nombre peu élevé des conjonctions (sauf et qui n'assure que l'adjonction des faits séparés), renforçant le caractère discontinu de l'extrait cité.

⁸ H. Weinrich, *Le Temps, op. cit.*, p. 308-314.

⁹ *Ibidem*, p. 310.

Il convient également d'être attentif aux phénomènes de l'incongruité, tels qu'ils apparaissent dans les procédures descriptives¹⁰, notamment dans l'aspectualisation (prise en considération des qualités ou propriétés d'un tout découpé en parties) et dans la mise en relation (opération d'assimilation comparative ou métaphorique).

Dans l'exemple : « Le concierge a traversé la cour et m'a dit que le directeur me demandait. Je suis allé dans son bureau. Il m'a fait signer un certain nombre de pièces. J'ai vu qu'il était habillé de noir avec un pantalon rayé »¹¹ qui raconte la visite qu'a faite le protagoniste à l'asile après la mort de sa mère, les marques de la discontinuité (série des formes du passé composé, parataxe ou absence de liens logiques explicites, phrases simples) sont rehaussées par une description peu élaborée et peu justifiée d'un personnage anodin (« directeur »). On constate que l'aspectualisation se concentre ici sur une seule partie du thème-titre¹², plus précisément sur les propriétés du vêtement porté (« pantalon rayé ») par la personne décrite. À notre sens, l'effet absurde est dû au fait que cette procédure descriptive semble n'avoir aucune fonction dans la narration et aucun rapport avec le contexte dans lequel elle se trouve, en revanche, elle reflète une perception dégradée réduite aux détails. Un autre exemple de notre corpus illustre le cas de la mise en relation (comparaison) incongrue.

Dans le texte : « Nous avons suivi les porteurs et nous sommes sortis de l'asile. Devant la porte, il y avait la voiture. Vernie, oblongue et brillante, elle faisait penser à un plumier »¹³, après une brève procédure d'aspectualisation (« vernie, oblongue et brillante »), le corbillard est comparé à un « plumier ». Cette comparaison témoigne du manque de l'expression des sentiments et de l'absence de la qualification, par contre, elle accorde la primauté à une vision lucide des faits, propre à l'homme absurde.

¹⁰ J.-M. Adam, *Les textes. Types et prototypes*, op. cit., p. 85-89.

¹¹ A. Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1996, p. 23.

¹² J.-M. Adam, *Les textes. Types et prototypes*, op. cit., p. 85.

¹³ A. Camus, *L'Étranger*, op. cit., p. 25.

Le profil informatif dans les poèmes absurdes de Henri Michaux

L'absurdité de certains textes est due principalement au manque d'informations suffisantes (absence de post-informations) : c'est très précisément ce qu'on observe dans *La jetée* ou *Un homme perdu* de Henri Michaux.

Depuis un mois que j'habitais Honfleur, je n'avais pas encore vu la mer, car le médecin me faisait garder la chambre. Mais hier soir, lassé d'un tel isolement, je construisis, profitant du brouillard, une jetée jusqu'à la mer. Puis, tout au bout, laissant pendre mes jambes, je regardai la mer, sous moi, qui respirait profondément. Un murmure vint de droite. C'était un homme assis comme moi les jambes ballantes, et qui regardait la mer. « À présent, dit-il, que je suis vieux, je vais en retirer tout ce que j'y ai mis depuis des années ». Il se mit à tirer en se servant de poulies.

Et il sortit des richesses en abondance. Il en tirait des capitaines d'autres âges en grand uniforme, des caisses cloutées de toutes sortes de choses précieuses et des femmes habillées richement mais comme elles ne s'habillent plus. Et chaque être ou chose qu'il amenait à la surface, il le regardait attentivement avec grand espoir, puis sans mot dire, tandis que son regard s'éteignait; il poussait ça derrière lui. Nous remplîmes ainsi toute l'estacade. Ce qu'il y avait, je ne m'en souviens pas au juste, car je n'ai pas de mémoire, mais visiblement ce n'était pas satisfaisant, quelque chose en tout était perdu, qu'il espérait retrouver et qui s'était fané.

Alors, il se mit à rejeter tout à la mer.

Un long ruban ce qui tomba et qui, vous mouillant, vous glaçait.

Un dernier débris qu'il poussait l'entraîna lui-même.

Quant à moi, grelottant de fièvre, comment je pus regagner mon lit, je me le demande.¹⁴

Le profil informatif¹⁵ d'un texte est déterminé par la répartition de la pré-information et de la post-information. Nous appelons pré-information le contexte qui précède le nom et post-information le contexte qui le suit. Par principe, la pré-information est l'information déjà reçue que l'auditeur a déjà enregistrée dans sa mémoire textuelle. La post-information se distingue de la précédente par le fait qu'elle n'est pas encore connue, elle est toutefois présente sous la forme d'une attente. Le profil informatif est assuré, en principe, par la répartition des articles anaphoriques et cataphoriques : l'article anaphorique (ou l'article défini) se réfère, en remontant le cours du texte, à cette pré-information reçue, alors que l'article cataphorique (ou l'article indéfini) annonce à l'auditeur qu'il doit attendre une post-information. L'article anaphorique est plus souvent employé que l'article cataphorique, ce dernier, étant un signal de

¹⁴ H. Michaux, « La jetée », <http://www.poemes.co/henri.michaux.html>.

¹⁵ H. Weinrich, *Grammaire textuelle du français*, Paris, Didier/Hatier, 1989, p. 205.

vigilance, comme le dit Weinrich, ne doit pas apparaître trop fréquemment.

Selon Weinrich, dans *La jetée* de Henri Michaux les noms pourvus d'articles anaphoriques ont pour fonction de déterminer le cadre de l'histoire : « la mer » (5 fois employée), « l'estacade », « le brouillard » renvoient à la pré-information donnée par le contexte préalable (« Honfleur », ville balnéaire). Par contre, les formes de l'article cataphorique signalent le nouveau, l'inconnu, l'étrange. En rassemblant les noms pourvus d'articles cataphoriques, on obtient le résumé de l'histoire : « un tel isolement » – « une jetée » – « un murmure » – « un homme » – « des années » – « de poulies » – « des richesses » – « des capitaines » – « des caisses » – « des choses » – « des femmes » – « pas de mémoire » – « un long ruban » – « un dernier débris ». Weinrich remarque que le nom « jetée » aurait pu être muni d'un article anaphorique renvoyant au contexte prédéterminé par « Honfleur » et « la mer » mais l'article cataphorique annonce, dans ce cas, qu'il s'agira ici d'une jetée exceptionnelle, inhabituelle, aussi le lecteur est-il amené à attendre, en vain, une post-information apportée par ce récit étrange¹⁶. On voit bien que l'introduction des éléments étranges est assurée par la prédominance des articles cataphoriques de même que l'absence de post-information relègue le texte au domaine de l'absurde. Malgré le manque d'informations suffisantes, la lecture des textes absurdes repose sur « la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme »¹⁷, plus précisément, sur la volonté de donner sens même aux faits illogiques et impossibles. Si bien que le lecteur, embarrassé, est prêt à interpréter la mer comme la métaphore de l'inconscient qui garde les souvenirs enfouis, les sentiments et les blessures refoulés. Ainsi, c'est en vain que l'homme cherche ses souvenirs dans les profondeurs de l'âme, il va trop loin et il sera piégé dans son inconscient qui l'engloutit.

Alors que *La jetée* se caractérise par l'emploi majoritaire des articles cataphoriques, dans *Un homme perdu*, l'emploi des

¹⁶ *Ibidem*, p. 208.

¹⁷ A. Camus, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, op. cit., p. 39.

articles cataphoriques devient exclusif. En conséquence, le lecteur n'a aucune information préalable à sa disposition : la localisation temporelle et spatiale, ainsi que la caractérisation des actants sont absentes du texte :

En sortant, je m'égarai. Il fut tout de suite trop tard pour reculer. Je me trouvais au milieu d'une plaine. Et partout circulaient de grandes roues. Leur taille était bien cent fois la mienne. Et d'autres étaient plus grandes encore. Pour moi, sans presque les regarder, je chuchotais à leur approche, doucement, comme à moi-même : « Roue, ne m'écrase pas... Roue, je t'en supplie, ne m'écrase pas... Roue, de grâce, ne m'écrase pas ». Elles arrivaient, arrachant un vent puissant, et repartaient. Je titubais. Depuis des mois ainsi : « Roue, ne m'écrase pas... Roue, cette fois-ci, encore, ne m'écrase pas ». Et personne n'intervient ! Et rien ne peut arrêter ça ! Je resterai là jusqu'à ma mort.¹⁸

Il faut aussi souligner ici qu'en plus de l'absence de la pré-information, cette « toile-poème » se caractérise par la personification et l'apostrophe des objets (« la roue ») et par la répétition de l'axe syntagmatique horizontal¹⁹ (« Roue, ne m'écrase pas ») avec addition. L'ensemble de ces éléments produit un effet de prière – inutile, l'homme étant en proie à l'hostilité de la nature et à l'inévitabilité de la mort. Face à ce monde absurde, le lecteur est amené à recourir à un concept abstrait, plus particulièrement à celui de « La roue de la Fortune » (*Rota Fortunae*) des mythologies antique et médiévale symbolisant la nature capricieuse du destin. Reste à savoir si une explication logique efface l'absurde ou le lecteur, certes, plus rassuré, sera tout de même capable de suivre parallèlement les deux niveaux d'interprétation.

Structure narrative elliptique dans quelques micro-récits de Ionesco

Certains textes absurdes, dans notre corpus, présentent une structure narrative appropriée (conforme au principe de la progression et de la transformation), d'autres ont trait à l'irrégularité de la structure séquentielle²⁰. *La Cantatrice Chauve* de Ionesco comporte quelques micro-récits (« Le Chien et le Bœuf », « Le Rhume ») ayant ceci de particulier qu'ils possèdent

¹⁸ H. Michaux, « Un homme perdu », <http://www.poemes.co/henri.michaux.html>.

¹⁹ A.-C. Royère, « "Signes" : Henri Michaux et la "toile-poème" », [dans :] *Textyles*, 2006, n° 29, p. 53-62.

²⁰ J.-M. Adam, *Les textes. Types et prototypes*, op. cit., p. 46-77.

une forme ou un sens déviants dus soit au manque de la cohésion sémantique soit à une structure narrative inappropriée.

« Le Chien et le Bœuf », bien qu'il soit apparemment une réécriture des fables de La Fontaine (le titre faisant allusion à la fable bien connue *Le chien et le loup*), présente une structure narrative²¹ elliptique :

« Le Chien et le Bœuf », fable expérimentale : une fois, un autre bœuf demandait à un autre chien : pourquoi n'as-tu pas avalé ta trompe ? Pardon, répondit le chien, c'est parce que j'avais cru que j'étais éléphant.²²

De notre point de vue, le caractère absurde de cette fable se traduit par une structure elliptique qu'illustre le *Schéma 1* :

Schéma 1

« Le Chien et le Bœuf »						
Entrée-Préface	Situation initiale	Complication	Actions	Résolution	Situation finale	Morale
Pn0	Pn1	Pn2	Pn3	Pn4	Pn5	PnΩ
(∅)	(actants)	(∅)	(quasi-dialogue)	(∅)	(∅)	(∅)

D'après ce schéma, on voit bien que le récit ne comporte que deux macro-propositions : la Situation initiale qui introduit les actants et l'Action qui constitue dans sa totalité un quasi-dialogue. Les autres macro-propositions sont absentes, en effet, on n'y trouve ni d'Entrée-Préface, ni de Complication, ni de Situation finale, ni de Morale. On aura aussi remarqué l'absence de la cohésion sémantique due à l'occurrence de l'adjectif « autre » utilisé sans le premier pôle de l'opposition (un), ce qui a pour résultat un récit de non-sens. Le lecteur attentif n'aura pas manqué de s'apercevoir que le non-sens de ce micro-récit s'observe aussi dans le processus de défigement : dans la phrase « pourquoi n'as-tu pas avalé ta trompe ? », il reconnaît la locution « avaler la trompette » (être fatigué après un effort physique) dont le substantif a été remplacé par une forme similaire et la structure légèrement modifiée.

Le même sentiment de non-sens domine dans « Le Rhume » :

²¹ *Ibidem*, p. 46-59.

²² E. Ionesco, « La cantatrice chauve », [dans :] *Idem, La cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, 1996, p. 56.

« Le Rhume » : Mon beau-frère avait, du côté paternel, un cousin germain dont un oncle maternel avait un beau-père dont le grand-père paternel avait épousé en secondes noces une jeune indigène dont le frère avait rencontré, dans un de ses voyages, une fille dont il s'est épris et avec laquelle il eut un fils qui se maria avec une pharmacienne intrépide qui n'était autre que la nièce d'un quartier-maître inconnu de la Marine britannique et dont le père adoptif avait une tante parlant couramment l'espagnol et qui était, peut-être, une des petites-filles d'un ingénieur, mort jeune, petit-fils lui-même d'un propriétaire de vignes dont on tirait un vin médiocre, mais qui avait un petit-cousin, casanier, adjudant, dont le fils avait épousé une bien jolie jeune femme, divorcée, dont le premier mari était le fils d'un sincère patriote qui avait su élever dans le désir de faire fortune une de ses filles qui put se marier avec un chasseur qui avait connu Rothschild et dont le frère, après avoir changé plusieurs fois de métier, se maria et eut une fille dont le bisaïeul, chétif, portait des lunettes que lui avait données un sien cousin, beau-frère d'un Portugais, fils naturel d'un meunier, pas trop pauvre, dont le frère de lait avait pris pour femme la fille d'un ancien médecin de campagne, lui-même frère de lait du fils d'un laitier, lui-même fils naturel d'un autre médecin de campagne, marié trois fois de suite dont la troisième femme...²³

On notera que ce micro-récit, qui se compose de subordonnées relatives et d'expansions du nom multiples, est complètement dépourvu de narrativité : premièrement, il manque d'intérêt, deuxièmement, il ne respecte pas les principes de la progression et de la transformation²⁴ et troisièmement, la plupart des macro-propositions constituant la séquence narrative sont absentes (voir *Schéma 2*) :

Schéma 2

« Le Rhume »				
Situation initiale	Complication	Actions	Résolution	Situation finale
Pn1	Pn2	Pn3	Pn4	Pn5
(actants)	(∅)	(∅)	(∅)	(∅)

La seule macro-proposition (Situation initiale) qui figure dans le récit n'introduit que des personnages anodins définis par leurs liens familiaux, et se base sur des temporalités et des spatialités multiples comportant des détails insignifiants, en conséquence, cet anti-récit se fige dans l'énumération infinie des constituants éventuels des incipits possibles.

Conclusion

L'ambition de cet article aura donc été de discuter de près quelques applications éventuelles des outils d'organisation

²³ *Ibidem*, p. 61.

²⁴ J.-M. Adam, *Les textes. Types et prototypes*, op. cit., p. 46-59.

textuelle dans l'analyse de la narration de l'absurde. On aura vu que l'absurde s'inspire, en premier lieu, des phénomènes de la connexité, comme dans le cas de *Un homme perdu* qui se construit sur la base de la répétition de l'axe syntagmatique horizontale ou de *L'Étranger* qui embrasse des phénomènes liés à la discontinuité. En deuxième lieu, certains textes absurdes, dans notre corpus, présentent une structure narrative appropriée, d'autres ont trait à une altération de la séquentialité : « Le Rhume » et « Le Chien et le Bœuf » comportent une structure narrative elliptique générant l'effet absurde. Et finalement l'absurdité de certains textes est due au manque de la cohésion sémantique comme dans « Le Chien et le Bœuf », au manque d'informations suffisantes (absence de post-informations) dans *La jetée* et *Un homme perdu* ou à l'incongruité dans *L'Étranger*. Tout ceci nous amène à penser que l'absurde réside principalement dans une mise en forme inadéquate, dans une sémantisation lacunaire et dans une confusion provoquée chez le lecteur.

bibliographie

- Adam J.-M., « Le passé simple : “pierre d’angle du récit” ? », [dans :] *Idem, Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1994.
- Adam J.-M., *Les textes. Types et prototypes*, Paris, Nathan, 2001.
- Camus A., *L’Étranger*, Paris, Gallimard, 1996.
- Camus A., *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l’absurde*, Paris, Gallimard, 2002.
- Cusimano C., *La sémantique contemporaine*, Paris, PUPS, 2012.
- Ionesco E., « La cantatrice chauve », [dans :] *Idem, La cantatrice chauve*, Paris, Gallimard, 1996.
- Maingueneau D., *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1993.
- Michaux H., « Un homme perdu », *La nuit remue*, Paris, Gallimard, 1967, www.poemes.co/henri-michaux.html.
- Michaux, H., « La jetée », *La nuit remue*, Paris, Gallimard, 1967, <http://www.poemes.co/henri-michaux.html>.
- Royère A.-C., « “Signes” : Henri Michaux et la “toile-poème” », [dans :] *Textyles*, 2006, n° 29.
- Weinrich H., *Le temps*, Paris, Seuil, 1973.
- Weinrich H., *Grammaire textuelle du français*, Paris, Didier/Hatier, 1989.

abstract

A Textual Approach to the study of Absurd Narration

This paper will examine a set of linguistic parameters which contribute to explaining the absurd creation by focusing on some possibilities of textual organization. It will be shown that the absurd narration is inspired by the concepts of connexity, sequantility and cohesion, namely by discontinuous and incongruent language use, elliptical narrative structure or the lack of sufficient information. Our combined literary and linguistic analysis is outlined on absurdist fictions like Camus’s *L’Étranger*, Michaux’s prose poems (*La jetée* and *Un homme perdu*) and Ionesco’s micro-fictions taken out of *La cantatrice chauve*.

keywords

discontinuity, incongruity, informativity, ellipsis

edit bors

Edit Bors est maître de conférences à l’Université Catholique Pázmány Péter de Budapest-Piliscsaba où elle assure des cours de grammaire descriptive, de stylistique, de linguistique du texte et de l’énonciation. Après des études de philologie romane et de psychologie, elle rédige une thèse de doctorat en sciences du langage portant sur l’approche pragmatique et textuelle de l’autobiographie chez Rousseau, Gide et Sartre. Elle est l’auteur de plusieurs articles consacrés à l’analyse de la langue littéraire.