

Lettres françaises  
Le théâtre de l'absurde

Madeleine Marmin

Volume 1, numéro 1, février 1965

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036186ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036186ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marmin, M. (1965). Lettres françaises : le théâtre de l'absurde. *Études françaises*, 1(1), 101–105. <https://doi.org/10.7202/036186ar>

## LETTRES FRANÇAISES

### LE THÉÂTRE DE L'ABSURDE

« Est absurde, ce qui n'a pas de but . . . »

Romans, essais, ont présenté l'anxiété métaphysique de notre temps face à l'absurdité de la condition humaine. Le théâtre, depuis une dizaine d'années, a contribué plus directement peut-être que le livre à imposer la vision de l'Absurde. Sa force de frappe est plus grande parce qu'il appelle des réactions collectives et non plus individuelles, parce qu'il oblige l'homme à se voir directement dans le miroir qui lui est tendu. Ce théâtre déroutant, implacable, renonçant aux cadres traditionnels, aux modes d'expression, d'écriture, de technique même auxquels des conventions formelles nous avaient habitués, se propose d'exprimer le sentiment de l'irrationnel de la condition humaine à l'aide de démarches également irrationnelles; aussi refuse-t-il toute construction logique, toute progression; les personnages n'ont plus de cohérence, plus d'unité, l'intrigue a disparu. Suivant une structure circulaire que l'on retrouve dans le « nouveau roman », il tend à une « construction réaliste », exigeante, lucide et sans espoir, propre à montrer la démarche insensée de l'homme coupé de ses racines métaphysiques. « [...] Il exprime les efforts de l'homme moderne pour s'adapter au monde dans lequel il vit ». Tel semble l'envisager Martin Esslin dans l'étude sérieuse, documentée et sympathique consacrée à un certain théâtre d'avant-garde, qu'il intitule *Théâtre de l'Absurde*<sup>1</sup>. Traduit de l'anglais, cet ouvrage est publié à Paris par Buchet/Chastel; 409 pages de texte, quarante pages consacrées à des notes de références, une bibliographie substantielle arrêtée à 1963, un index. Des chapitres particuliers ont été réservés à quatre écrivains majeurs: Beckett, Adamov, Ionesco, Jean Genet, tandis que sous le titre général *Contemporains et Prosélytes* treize auteurs environ se trouvent rassemblés, venus de Suisse, d'Allemagne, d'Angleterre, d'Italie . . . Enfin deux chapitres consacrés, l'un à la *Tradition de l'Absurde*, l'autre à sa *Signification*.

1. Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1963, 456 p.

Rapprocher des écrivains tels qu'Adamov, Genet, Ezio d'Errico, Manuel de Pedrolo, Pinter, Pinget, Simpson, n'était-ce pas risquer une classification arbitraire ou même engager ces auteurs dans un groupe trop étroitement défini ? Le théâtre d'Eugène Ionesco est aussi différent que possible de celui de Genet, l'univers de Fernando Arrabal est sans rapport avec l'angoisse de Pinter. Aussi l'intention de Martin Esslin est-elle de suivre chaque écrivain dans sa vision personnelle du monde et son mode d'expression particulier. Mais, dans la mesure où chacun en dehors « de systèmes cosmiques, de valeurs généralement admises [...] présente avec angoisse ou dérision [...] les fruits de sa plongée dans les profondeurs de sa personnalité, ses rêves, ses fantasmes et ses cauchemars », il se trouve à sa place dans le théâtre de l'Absurde. Encore faut-il tenir compte d'une certaine forme d'expression. M. Esslin s'en explique dans l'introduction. Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre et Camus même se voient écartés de la présente étude : ces auteurs « argumentent » de l'absurdité de la condition humaine sous la forme d'un « raisonnement lucide et logiquement construit ». Se voient également écartés Ghelderode, Audiberti, Neveu, Georges Schehadé, Henri Pichette, Jean Vauthier, représentants de « l'avant-garde poétique », plus lyriques, moins violents, moins burlesques et donnant une part beaucoup plus grande au « discours poétique conscient ». En somme le choix s'est imposé d'auteurs dramatiques qui « montrent », à l'aide « d'images concrètes », l'absurdité de l'existence, sous une forme verbale qui rejette tout élément « littéraire ».

Pantins articulés, aux gestes inattendus et stupides, assez semblables aux mobiles de Calder, les hommes s'agitent dans un monde qui ne débouche sur rien. Beckett « exprime le tragique de la condition humaine [...] cherche à explorer les profondeurs dans lesquelles disparaissent l'individualité et les événements précis et d'où seules émergent les situations fondamentales ». L'œuvre d'Eugène Ionesco constitue une tentative « pour briser les chaînes qui entravent la communication humaine », tandis que Genet met l'accent sur « l'absurdité d'être ». La mort présente « envahit le sens d'être », et « le monde des êtres n'existe que comme le souvenir nostalgique de la vie dans un monde de rêve et de fantasme ». Si Adamov a dépassé les tourments du désespoir, si sa volonté eût été de détruire ses premiers écrits « fruits de ses obsessions », Martin Esslin, toutefois, lui garde sa place dans la dramaturgie de l'Absurde ; c'est, à son avis, dans ses premières œuvres que se trouve « l'expression authentique de son âme tourmentée, témoignage profond du rêve, de la névrose et de l'absurdité ».

Ainsi dépouillé, ce compte rendu trop bref ne met pas en valeur toute la richesse de l'analyse où M. Esslin, pièce après pièce, dégage les intentions des auteurs et entre en sympathie avec

eux. Le chapitre qui traite des *Contemporains et Prosélytes* reprend plus brièvement l'œuvre des écrivains étudiés, mais toujours en fonction d'une conclusion qui les rattache aux « maîtres » du théâtre de l'Absurde. Leur vision du monde se trouve conditionnée par leurs préoccupations, leurs obsessions, mille circonstances qui tiennent au tempérament et même au pays qui est le leur. Manuel de Pedroló, comme son compatriote Antonioni au cinéma, voit l'homme prisonnier d'une infinité de clôtures; quand il croit en avoir brisé une, il se trouve face à face avec une nouvelle, incapable de se libérer, incapable de communiquer avec les autres. Tout appel reste sans écho dans un monde sans signification. Pinter s'intéresse à ses personnages « là où de retour dans leur chambre, ils sont en face du problème fondamental d'être », devant une porte qui ouvre sur un inconnu angoissant. L'humour britannique retrouve ses droits chez Simpson pour peindre « une société devenue absurde parce que la routine et la tradition ont transformé les êtres humains en automates ». Un humour noir et amer donne le ton aux pièces de Boris Vian et du Suisse Max Frisch, Dino Buzzati s'élève contre une société incompréhensible et cruelle. Les personnages de Fernando Arrabal abordent la situation de l'homme sans la comprendre.

La partie la plus originale et la plus neuve de l'étude de Martin Esslin est celle où, en deux chapitres substantiels, il recherche la *Tradition de l'Absurde* et sa *Signification*. On aurait peut-être voulu ces pages en tête du livre, mais M. Esslin a prévu notre critique et justifié son plan. Il lui a semblé préférable d'analyser d'abord ce théâtre pour en dégager sa nature et déterminer ensuite « les éléments permanents qui lui ont donné naissance ». La position « anti-littéraire », « l'action stylisée », les pantomimes, les gags, la « prolifération de l'objet », les bouffonneries, loin de la « convention naturaliste et narrative », cette structure-antistructure, ont particulièrement dérouté les spectateurs. La présentation caricaturale du monde dans sa réalisation banale, la parodie discordante des gestes appris, des rites, des expressions toutes faites, des sentiments-lieux-communs; le ton qui grince, le geste qui grimace; cet anti-conformisme pour poser les problèmes contemporains, cela n'est-il pas cependant conforme à la tradition, et la plus pure, du théâtre? Esslin a en quelque sorte donné ses lettres de noblesse au théâtre de l'Absurde en l'inscrivant dans un contexte historique, et il arrive à cette conclusion que sa « structure n'est qu'un retour à des traditions anciennes et même archaïques »; et de remonter aux mimes, aux clowneries, à la *commedia dell'arte*, à l'allégorie. Par les Zanni, les Arlequins, le Vaudeville et Charlot, on arrive aux Surréalistes, sans oublier la part importante du *nonsense*, où les Anglais sont passés maîtres, ce *nonsense* dont « le plaisir a ses racines dans le sentiment de liberté que nous éprouvons à secouer le joug de la raison critique ». Relié au

passé, ce théâtre rejoint cependant les autres arts significatifs de notre époque: poésie, cinéma, musique atonale, peinture non figurative. C'est ainsi que « certains mouvements de la peinture moderne et du théâtre de l'Absurde se rencontrent dans leur refus des éléments discursifs et narratifs et dans leur conviction que l'image poétique est l'expression concrète de la réalité profonde des archétypes du conscient et du subconscient ». Car, qui dit « anti-littéraire » ne dit pas « anti-poétique ». La poésie est partout étrangement présente, sans artifice, d'autant plus sensible qu'elle n'essaie aucunement de l'être.

Plus encore, ce théâtre se rattache à toutes les manifestations de la pensée contemporaine. Esslin estime que « dans sa dévalorisation du langage, le théâtre de l'Absurde est en accord avec les tendances dominantes de la philosophie », conforme à certains courants de pensée (et il cite le marxisme), conforme à la mentalité de l'homme de la rue « soumis [...] au bavardage incessant de la radio, de la presse, de la publicité qui derrière les excès du langage cherche la réalité ». Particulièrement intéressant me paraît être le rapprochement possible avec les mathématiques. Et je ne crois pas dépasser la pensée du critique si je l'interprète ainsi: les mathématiques, et les sciences physiques tout aussi bien, utilisent à notre époque un langage unifié et symbolique qui les dégage de toute contrainte restrictive. Le théâtre dit « classique » pouvait rejoindre l'universel par son côté humain mais toute une part de sa beauté due à l'expression exigeait la connaissance de la langue. Le théâtre où la parole est dévalorisée au profit du symbole, d'une connaissance plus directe, plus intuitive, prend de ce fait une valeur plus largement universelle. Situé en dehors de tout concept historique, sans support extérieur, dépourvu de tout accessoire propre à accaparer l'attention pour distraire du but, il puise dans son dépouillement poétique et réaliste sa signification profonde et son universalité.

Plongés brusquement dans un monde débarrassé de ses faux-semblants, de ses faux espoirs, un monde sans tricherie comme sans but évident, nous sommes contraints de prendre conscience que l'homme « est entouré de zones d'une obscurité impénétrable », mais si « l'on fait face à l'anxiété, au désespoir, à l'absence de croyances divinement révélées, on peut les dépasser. »

Comme le drame antique, le théâtre de l'Absurde possède ainsi une vertu de « catharsis ». Pas plus que nous ne nous identifions directement à Oreste ou à Œdipe, mais retrouvons à travers eux « la position solitaire, mais héroïque de l'homme devant les inexorables forces du destin », ainsi sommes-nous invités « à affronter la condition humaine telle qu'elle est réellement ».

Les dernières pages de Martin Esslin sont un bel hommage de confiance en l'homme, en ses forces vives. Je ne peux mieux faire

que les citer à la fin de cette trop rapide étude: « Alors que la vie est menacée d'être submergée par un flot de vulgarités mécanisées et abrutissantes » il est conforme à la dignité humaine « de faire face à la réalité dans tout ce qu'elle a d'insensé, de l'accepter librement, sans crainte, sans illusions — et d'en rire ».

\*  
\*   \*  
\*

Nombreux sont « les éléments qui distinguent la lecture d'une pièce de théâtre de sa représentation, les éléments qui existent indépendamment des mots ». Cette remarque de Martin Esslin pourrait avoir orienté la présentation de cette surprenante édition de *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco<sup>2</sup>. On a le livre-disque, pourquoi pas le livre-film ?

Rabelais, dans les flancs pansus de la dive bouteille, Apollinaire, André Breton, nous ont accoutumés au poème-objet. Ici, le mouvement est ajouté: la lecture devient spectacle. Disposition typographique et image, ou plus exactement photographie, permettent au lecteur de suivre le déroulement du jeu. Ainsi les personnages sont mis en page suivant l'ordre du dialogue, et une écriture différente permet de reconnaître chacun. Qu'ils soient assis, debout, de face, de profil, ou qu'ils évoluent, nous les accompagnons à chaque pas, pris dans les jeux de scènes. Rien n'est laissé au hasard, mais typographiquement indiqué: attitudes, volume de la voix, rapidité ou lenteur du débit. Impossible d'échapper aux silences! Les pages blanches, implacablement blanches, succèdent aux pages blanches, fixant la sensation angoissante de la durée. Impression en blanc et noir ou en noir et blanc, suivant l'éclairage; les mots par leur dimension et leur disposition jouent, les photographies jouent, les blancs jouent et les noirs, les caractères d'imprimerie jouent, s'enchevêtrant les uns dans les autres, se mélangeant, et grossissant comme le cadavre d'*Amédée*. Une réussite, oui!

Encore conviendrait-il de ne pas multiplier ce genre de présentation qui perdrait tout intérêt à se systématiser.

MADELEINE MARMIN

*Collège Marie de France, Montréal.*

2. Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, suivie d'une scène inédite, interprétation typographique de Massin et photo-graphique d'Henry Cohen, d'après la mise en scène de Nicolas Bataille, Paris, Gallimard, 1964, 192 p., 21 x 27 cm.