

DU MÊME AUTEUR :

*aux Éditions Buchet/Chastel :*

AU-DELÀ DE L'ABSURDE  
HAROLD PINTER  
ANATOMIE DE L'ART DRAMATIQUE

MARTIN ESSLIN

# THÉÂTRE DE L'ABSURDE

*(THE THEATRE OF THE ABSURD)*

traduit de l'anglais par  
Marguerite BUCHET  
Francine DEL PIERRE  
Fance FRANK



TOMBO. : 78967



SBD-FFLCH-USP

ÉDITIONS BUCHET/CHASTEL  
18, rue de Condé 75006 PARIS



## THEATRE DE L'ABSURDE

à Mr. David Tutaev ; M<sup>e</sup> Edward Goldberger ; Mr. Christopher Holme ; Señor K.M. Lorda pour avoir attiré mon attention sur des écrivains et des pièces qui entraient dans les limites de ce livre et pour le prêt de livres et de manuscrits précieux. J'adresse également mes remerciements à Signora Connie Martellini Ricono, Mr. Charles Ricono, Miss Margery Withers, Mr. David Schendler, Mrs. Cecilia Gillie et Mr. Robin Scott pour m'avoir communiqué des textes et des renseignements précieux et à Miss Nancy Twist et Messrs. Grant et Cutler pour leur concours à la bibliographie.

Ma femme me fut d'un grand secours par ses critiques constructives et ses encouragements.

MARTIN ESSLIN  
Londres, mars 1961.

## INTRODUCTION :

### *L'absurdité de l'absurde*

Le 19 novembre 1957, un groupe d'acteurs inquiets se préparait à affronter son auditoire. Ces artistes appartenaient à la compagnie de l'Actors' Workshop de San Francisco. Le public se composait de quatre cents forçats du pénitencier de San Quentin. Aucune pièce de théâtre n'avait été jouée à San Quentin depuis que Sarah Bernhardt s'y était produite en 1913. Ce soir-là, après quarante-quatre ans, la pièce choisie, en grande partie parce qu'aucune femme n'y paraissait, était *En attendant Godot* de Samuel Beckett.

Il n'y avait rien d'étonnant à ce que les acteurs et leur metteur en scène, Herbert Blau, ressentissent de l'appréhension. Comment affronter le public le plus coriace du monde avec une pièce intellectuelle, éminemment obscure, et qui avait presque provoqué des bagarres parmi les spectateurs cultivés de l'Europe occidentale ? Herbert Blau résolut de préparer l'auditoire de San Quentin à ce qui l'attendait. Il s'avança sur la scène et s'adressa aux hommes entassés dans le réfectoire que l'on venait de plonger dans l'obscurité mais qu'éclairaient encore les myriades d'allumettes que les forçats jetaient par-dessus leur épaule après avoir allumé leur cigarette. Blau compara la pièce à un morceau de musique de jazz « qu'on doit écouter pour y trouver ce qu'on peut ». Ainsi, il espérait que chaque membre de l'assistance trouverait une idée, une signification personnelle dans *En attendant Godot*.

Le rideau se leva. La pièce commença. Et cet auditoire de forçats saisit sur-le-champ ce qui avait effaré le public de Paris, de Londres et de New York. Comme l'écrivait l'auteur des « notes d'un spectateur d'avant-première » dans les colonnes du journal de la prison, le *San Quentin News* :

« Un trio d'hercules aux biceps protubérants, tout en casant leurs poids de six cent quarante-deux livres comme ils pouvaient, guettaient l'entrée des filles et s'attendaient à rire. Comme rien de tel n'apparaissait, ils se mirent à fulminer ostensiblement et décidèrent bruyamment d'attendre pour s'esquiver que les lumières s'éteignissent. Ils commirent une erreur. Ils écoutèrent, regardèrent deux minutes de trop, et restèrent. Ils ne partirent qu'à la fin. Tous tremblaient... »

Ou, comme l'auteur de l'article de première page du même journal le raconta sous le titre « La troupe de San Francisco laisse les spectateurs de San Quentin dans l'attente de Godot » :

« A partir de l'instant où la rampe s'alluma sur la désolation du décor que Robin Wagner a conçu avec tant de sensibilité, jusqu'à la dernière poignée de main, chaudement inefficace et hésitante qu'échangent les deux vagabonds, la troupe de San Francisco tint en haleine son public de prisonniers... Ceux qui avaient pensé qu'un spectacle moins controversé aurait dû être choisi pour un premier essai à San Quentin virent leurs craintes s'évanouir moins de cinq minutes après le début de la pièce de Samuel Beckett. »

Un reporter du *San Francisco Chronicle*, présent au spectacle, nota que les forçats n'avaient pas trouvé la pièce difficile à comprendre. Un prisonnier lui aurait dit : « Godot est la société. » Et un autre : « Il est le monde extérieur. » On cita les réflexions d'un professeur de la prison : « Ils savent ce que signifie l'attente... et ils savaient que si Godot finissait par venir ce ne serait qu'une déception. » L'article de fond du journal de la prison montrait avec quelle lucidité son auteur avait compris le sens de la pièce :

« L'auteur a voulu une expression purement symbolique pour éviter toute participation personnelle et dans l'espoir que chaque membre du public tirerait ses propres conclusions, ferait ses propres erreurs. En fait, cette pièce ne demandait rien de précis, elle n'imposait aux spectateurs aucune morale, elle n'offrait aucun espoir positif... Nous attendons toujours Godot et continuerons à l'attendre. Quand le décor devient trop morne et l'action trop lente, nous nous laissons aller à nous traiter de tous les noms et jurons de nous séparer à tout jamais — mais alors, pour aller où ? »

On dit que depuis Godot, les personnages de la pièce et certaines de ses tournures de phrases se sont intégrés à l'argot et à la mythologie particulière de San Quentin.

Pourquoi une pièce d'avant-garde prétendue ésotérique eut-elle un effet si soudain et si profond sur un public de forçats ? Est-ce parce qu'elle les confrontait avec une situation en bien des points analogue à la leur ? Peut-être. Ou peut-être parce qu'ils étaient assez simples pour venir au théâtre sans idées préconçues, sans préjugés hâtifs, évitant ainsi l'erreur de tant de critiques connus qui condamnèrent la pièce pour son manque d'intrigue, de développement, de psychologie, de suspens ou simplement de sens commun. Certes, les prisonniers de San Quentin ne pouvaient être taxés de snobisme intellectuel souvent reproché à une bonne partie du public de *En attendant Godot* ; on ne pouvait leur reprocher de prétendre aimer une pièce avant même de l'avoir comprise et simplement pour paraître au courant.

La réception faite à *En attendant Godot*, à San Quentin, et les acclamations qu'ont reçues les pièces de Ionesco, d'Adamov, de Pinter et d'autres, témoignent que ces œuvres souvent écartées avec mépris sous prétexte de leurs non-sens et d'une tendance à la mystification ont quelque chose à dire et peuvent être comprises. Une grande part de l'incompréhension avec laquelle elles sont encore accueillies par les critiques littéraires et

## THEATRE DE L'ABSURDE

dramatiques, une grande part de la perplexité qu'elles ont causée et qu'elles provoquent encore, vient du fait qu'elles appartiennent à une convention théâtrale nouvelle, encore en évolution, qui, d'une façon générale, n'a pas encore été comprise et n'a presque jamais été définie. Jugées conformément aux modèles et aux critères de l'autre convention, des pièces écrites dans cette convention nouvelle sembleront inévitablement être une impertinente et outrageante imposture. Si une pièce pour être bonne doit avoir un scénario habilement construit, celles-ci n'ont pour ainsi dire ni canevas ni intrigue ; si une pièce est jugée bonne pour la subtilité des mobiles et la psychologie de ses personnages, celles-ci sont souvent sans personnages identifiables et présentent au public des espèces de marionnettes ; si une pièce pour être bonne doit avoir un thème parfaitement clair, habilement exposé et finalement résolu, celles-ci n'ont souvent ni queue ni tête ; si une pièce pour être bonne doit être le miroir de la nature et le portrait subtilement peint des mœurs et manières de l'époque, celles-ci paraissent souvent ne refléter que des songes et des cauchemars ; si une pièce pour être bonne repose sur des réparties spirituelles et des dialogues pertinents, celles-ci ne sont faites souvent que de balbutiements incohérents.

Cependant, les pièces dont il s'agit ici poursuivent des fins totalement différentes de celles de la pièce conventionnelle et par conséquent utilisent des méthodes très différentes. Elles ne peuvent être jugées que par les canons du Théâtre de l'Absurde que ce livre se propose de définir et de rendre clairs.

Il faut souligner toutefois que les auteurs dramatiques dont l'œuvre est présentée et discutée ici sous le titre général de Théâtre de l'Absurde ne font partie d'aucune école ou mouvement organisés ou voulus. Au contraire, chacun des écrivains en question est un individu qui se considère un solitaire, retranché et isolé dans son propre monde. Chacun a sa façon personnelle d'aborder à la fois le sujet et la forme ; chacun a ses racines, ses sources et sa formation particulières. Si ces

## INTRODUCTION

écrivains ont aussi très nettement et en dépit d'eux-mêmes pas mal de choses en commun, c'est parce que leur œuvre, miroir sensible, reflète les préoccupations et les anxiétés, les émotions et la pensée d'un grand nombre de leurs contemporains du monde occidental.

Ce qui ne veut pas dire que leurs œuvres soient représentatives de l'état d'esprit général. Il serait grossier de prétendre qu'une époque ne présente qu'une image homogène. Le temps où nous vivons, plus que bien d'autres est un âge de transition et se caractérise par une déroutante stratification d'idées : persistance de croyances moyenâgeuses, recouvertes par le rationalisme du XVIII<sup>e</sup> siècle et le marxisme du XIX<sup>e</sup> et bouleversées par des résurgences brutales de fanatisme antédiluvien et de superstitions primitives. Chacun des composants de la totalité de notre culture trouve une expression artistique différente. Le Théâtre de l'Absurde, toutefois, peut être considéré comme le reflet de ce qui semble être l'attitude la plus représentative de notre époque.

Ce qui distingue cette attitude est le sentiment que les certitudes et les articles de foi du passé ont été balayés, parce que mis à l'épreuve, ils se sont démontrés insuffisants ; tombés en discrédit, ils ont été tenus pour des illusions sans valeur, infantiles. Jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale, le déclin de la foi religieuse fut masqué par les religions de remplacement, telles que la foi dans le progrès, dans le nationalisme et dans les différents leurres totalitaires. Tout ceci fut pulvérisé par la guerre. Dès 1942, Albert Camus avec sang-froid demandait pourquoi, la vie ayant perdu tout sens, l'homme ne chercherait pas l'évasion dans le suicide ? Dans une des grandes et fécondes introspections de notre temps, *Le Mythe de Sisyphe*, Camus tente de faire le diagnostic de la situation de l'homme dans un monde où les croyances sont détruites : « Un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familier. Mais au contraire, 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 et sa vie, l'acteur et son décor, c'est probablement le sentiment de l'absurdité. » (1)

Le sens premier du mot « absurde » était « inharmonieux » au sens musical, d'où la définition du dictionnaire : en désaccord avec la raison et la bienséance, incongru, irraisonnable, illogique. « Dans le langage courant « absurde » peut ne signifier que « ridicule ». Ce n'est ni le sens dans lequel Camus utilise ce mot, ni celui que nous entendons quand nous parlons du Théâtre de l'Absurde. Dans un essai sur Kafka, Ionesco en définit sa conception : « Est absurde ce qui n'a pas de but... Coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante. » (2)

Ce sentiment de l'anxiété métaphysique face à l'absurdité de la condition humaine est en gros le thème des pièces de Beckett, Adamov, Ionesco, Genet et de celles des autres écrivains dont il est question dans ce livre. Cependant, ce que nous nommons le Théâtre de l'Absurde n'est pas le seul théâtre à traiter ce sujet. Un sentiment identique du non-sens de la vie, de l'inévitable dépréciation des idéaux, de la pureté des buts, inspire maintes œuvres d'auteurs dramatiques tels que Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre et Camus lui-même. Ces écrivains diffèrent pourtant de ceux du Théâtre de l'Absurde sur un point important : ils exposent leur sentiment de l'irrationnel de la condition humaine sous la forme d'un raisonnement lucide et logiquement construit, alors que le Théâtre de l'Absurde exprime son sens de cette même condition et démontre ce que la raison a d'inadéquat, en abandonnant délibérément les démarches rationnelles et la pensée discursive. Pendant que Sartre ou Camus apportent un contenu neuf à une convention ancienne, le Théâtre de l'Absurde fait un pas de plus en tentant de créer une unité entre ses postulats fondamentaux et la forme dans laquelle ils

sont exprimés. De bien des manières, le théâtre de Sartre et de Camus représente moins bien leurs philosophies que ne le fait le Théâtre de l'Absurde, si l'on distingue l'expression artistique de l'expression philosophique de leurs théories.

Si Camus avance qu'à notre époque désenchantée le monde a cessé d'avoir un sens, il le fait dans le style discursif, élégamment rationnel d'un moraliste du XVIII<sup>e</sup> siècle et dans des pièces raffinées et bien construites. Si Sartre soutient que l'existence précède l'essence, que la personnalité humaine peut être réduite à une potentialité pure, libre de se choisir à nouveau et à tout instant, il illustre ces idées dans des pièces dont les personnages, brillamment dessinés, présentent des caractères parfaitement cohérents et qui ainsi reflètent la vieille convention qui veut que chaque être humain ait une essence immuable, constante — en réalité une âme immortelle. Et le langage élégant et l'argumentation éblouissante de Sartre et de Camus dans leur rigoureuse exploration de la condition humaine impliquent d'une certaine manière la conviction tacite que le raisonnement logique peut offrir des solutions valables à l'existence et que l'analyse du langage conduit à la découverte de concepts fondamentaux — les idées platoniciennes.

Cela implique en soi une contradiction que les auteurs dramatiques de l'Absurde tentent, plus par instinct et intuition que par un effort conscient, de surmonter et de résoudre. Le Théâtre de l'Absurde a renoncé à argumenter de l'absurdité de la condition humaine, il la *montre* simplement dans l'existence, c'est-à-dire que des images concrètes illustrent sur scène l'absurdité de l'existence. C'est la différence qui sépare l'approche du philosophe de celle du poète ; pour prendre un exemple dans une autre sphère, la différence entre l'*idée* de Dieu dans les œuvres de Thomas d'Aquin et de Spinoza et l'*intuition* de Dieu dans celles de saint Jean de la Croix et de Maître Eckhart — la différence entre la théorie et l'expérience.

Ces efforts pour une fusion de la matière et de la forme différencient le Théâtre de l'Absurde du théâtre existentialiste.

Il faut également établir une distinction entre le Théâtre de l'Absurde et une tendance importante et parallèle du théâtre français contemporain préoccupée, elle aussi, de l'absurdité et de l'insécurité de la condition humaine : il s'agit du théâtre de « l'avant-garde poétique » dont les auteurs dramatiques sont Michel de Ghelderode, Jacques Audiberti, Georges Neveux et, dans la jeune génération, Georges Schehadé, Henri Pichette, Jean Vauthier, pour ne nommer que ses représentants les plus importants. Ici la ligne de démarcation est encore plus difficile à tracer parce que les deux tentatives se chevauchent. « L'avant-garde poétique » table autant que le Théâtre de l'Absurde sur la fantaisie et la réalité rêvée. Il fait également peu de cas des axiomes traditionnels, tels que la règle de l'unité, la cohérence des personnages ou la nécessité de l'intrigue. Cependant, fondamentalement, « l'avant-garde poétique » représente une autre tendance : elle est plus lyrique et beaucoup moins violente et burlesque. Plus importante encore est la différence de son attitude à l'égard du langage. « L'avant-garde poétique » donne une part beaucoup plus grande au discours poétique conscient, elle aspire à des pièces qui sont effectivement des poèmes, des images composées d'un riche enchaînement d'associations verbales.

Le Théâtre de l'Absurde, par contre, vise à une dépréciation radicale du langage au profit d'une poésie qui surgit d'images de scène concrètes et directes. Bien que subordonné, l'élément du langage joue cependant dans cette conception une part importante, mais ce qui se passe sur la scène dépasse et contredit souvent les mots prononcés par les personnages. Dans *Les Chaises* de Ionesco, par exemple, l'idée poétique ne vient pas de la poésie même de la pièce, ni des phrases, somme toute banales, qui sont prononcées, mais du fait qu'elles sont dites devant un nombre toujours croissant de chaises vides.

Le Théâtre de l'Absurde fait ainsi partie du mouvement « anti-littéraire » de notre temps, qui trouve son expression dans la peinture abstraite avec son rejet des éléments « littéraires », ou, en France, dans le « nouveau roman » fondé sur la description de l'objet et sur le refus de l'identification avec les autres, le refus de l'anthropomorphisme. Ce n'est pas par coïncidence que, comme tous ces mouvements corollaires de tant d'efforts pour créer de nouvelles formes d'expression dans tous les arts, le Théâtre de l'Absurde ait son centre à Paris.

Cela ne signifie pas que le Théâtre de l'Absurde soit essentiellement français. Fondé pour une grande part sur d'anciennes traditions occidentales, il a des défenseurs en Angleterre, en Espagne, en Italie, en Allemagne, en Suisse et aux Etats-Unis aussi bien qu'en France. Qui plus est, ceux de ses chefs de file qui vivent en France ne sont pas Français.

En tant que centre générateur du mouvement moderne, Paris est un centre plus international qu'uniquement français, il agit comme un aimant attirant des artistes de toutes nationalités en quête de liberté pour travailler et mener une vie non conformiste, affranchie de la peur du scandale. Le secret de Paris, capitale des individualistes du monde entier, est là. Dans cette ville où abondent des cafés et des petits hôtels, il est possible de vivre à peu de frais et en paix. Voilà pourquoi un cosmopolite d'origine incertaine comme Apollinaire, des Espagnols comme Picasso ou Juan Gris, des Russes comme Kandinsky et Chagall, des Roumains comme Tzara et Brancusi, des Américains comme Gertrude Stein, Hemingway et E.E Cummings, un Irlandais tel que Joyce et tant d'autres venus des quatre coins du monde purent se rencontrer à Paris et donner forme au mouvement moderne dans les arts et la littérature. Le Théâtre de l'Absurde né de la même tradition se nourrit aux mêmes sources : un Irlandais, Samuel Beckett, un Roumain, Eugène Ionesco, un Russe d'origine arménienne, Arthur Adamov, trouvent à Paris non seulement l'atmosphère qui leur permet de

faire librement des expériences, mais l'occasion aussi de faire jouer leurs œuvres dans un théâtre.

On critique souvent la qualité de la mise en scène et de la production dans les petits théâtres de Paris, leur manque de mise au point et de soin. Il arrive, en effet, que ce soit le cas. Il est indéniable, toutefois, que nulle part au monde ne se trouve un si grand nombre d'hommes de théâtre de premier ordre, assez aventureux et intelligents pour soutenir les débuts de jeunes auteurs dramatiques et leur permettre d'acquérir la maîtrise de la technique de scène — de Ligné-Poe, Copeau et Dullin à Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, Roger Blin, Nicolas Bataille, Jacques Mauclair, Sylvain Dhomme, Jean-Marie Serreau et une foule d'autres dont les noms sont indissolublement unis à la renommée de ce qu'il y a de meilleur dans le théâtre contemporain.

Un point également important : Paris possède un public de théâtre particulièrement intelligent, sensible, attentif, aussi capable qu'avidement d'absorber les idées nouvelles. Ce qui ne veut pas dire que les premières représentations de certaines des plus étonnantes créations du Théâtre de l'Absurde n'aient pas soulevé des réactions hostiles, ni même qu'elles ne furent pas jouées au début devant des salles vides. Ce qui importe est que ces scandales dénotaient un intérêt et une curiosité passionnés, car les salles les plus clairsemées contenaient des enthousiastes assez convaincus pour proclamer vigoureusement les mérites des expériences sans précédents auxquelles ils avaient assisté.

Cependant, en dépit de ces circonstances propices, inhérentes au climat intellectuel de Paris, le succès que le Théâtre de l'Absurde a remporté dans un si court laps de temps reste un des aspects les plus étonnants de ce surprenant phénomène de notre époque. Que ces pièces si singulières, si déconcertantes, si nettement dépourvues des séductions traditionnelles du drame bien fait, aient, en moins d'une décennie, été jouées sur les scènes du monde entier, de la Finlande au Japon, de la Norvège

à l'Argentine, et qu'elles aient suscité bon nombre d'œuvres de convention similaire, prouve d'une façon éloquente l'importance du Théâtre de l'Absurde.

L'étude de ce phénomène en tant que : littérature, technique de scène et manifestation de la pensée contemporaine, doit procéder de l'examen des œuvres elles-mêmes. Alors seulement nous pourrons les voir comme appartenant à une vieille tradition qui a pu parfois s'estomper, mais dont on peut retrouver la trace depuis l'Antiquité. Ce n'est qu'après avoir placé le mouvement d'aujourd'hui dans son contexte historique que nous pourrons tenter d'établir sa signification, son importance et son rôle dans la structure de la pensée moderne.

Un public habitué à une certaine convention théâtrale tend à ne réagir au choc de l'art expérimental qu'à travers un système de critères, de préventions et de points de référence qui sont la conséquence naturelle de la formation de son goût et de ses facultés de perception. Ce système de valeurs, en soi parfaitement efficace, donne les résultats les plus déconcertants en face d'une convention totalement nouvelle et révolutionnaire — un conflit s'ensuit entre des impressions sans aucun doute perçues et des idées préconçues qui manifestement excluent la possibilité d'une telle perception. D'où les tempêtes d'indignation et les frustrations toujours provoquées par les œuvres appartenant à une nouvelle école.

Le propos de ce livre est de fournir un cadre qui montrera les œuvres du Théâtre de l'Absurde à travers leurs propres conventions de telle sorte que leur pertinence et leur force apparaîtront au lecteur avec la même évidence que celles de *En attendant Godot* apparurent aux détenus de San Quentin.