Adriana LAZĂR
Universitatea din Piteşti

LE THÉÂTRE DE L'ABSURDE - TRANSGRESSIONS AU NIVEAU DES STRUCTURES DRAMATIQUES

Résumé *: Les pièces de l'absurde se revendiquent comme faisant part d'un théâtre de rupture, d'un « anti-théâtre ». Provocants et agressifs, leurs auteurs s'opposent à toutes les formes héritées du passé. Ils font table rase des procédures théâtrales en vigueur et des structures dramatiques traditionnelles, ce qui produit une dramaturgie du refus si l'on reprend les paroles de Sartre qui caractérisait le nouveau théâtre des années 50 par un triple refus : « le refus de la psychologie, le refus de l'intrigue, le refus de tout réalisme*[1] *».*

Mots-clés *: pièces de l'absurde, anti-théâtre , dramaturgie du refus*

Toutes les règles qui se trouvaient à la base de la composition théâtrale traditionnelle sont ébranlées par les dramaturges de l'absurde. Les auteurs ne se soucient plus d'obéir à des principes qu'ils jugent périmés mais ils les ignorent ou les tournent en dérision en feignant de se soumettre à des procédés répertoriés qui, du coup, se révèlent arbitraires et inadéquats. Ils construisent alors une dramaturgie de l'écart par rapport aux cannons dramatiques du passé. La « *dislocation maximale de la charpente dramatique »*[2] ainsi obtenue se veut à l'image d'une réalité elle-même incohérente : « *L'œuvre d'art n'est pas le reflet,* l'image du monde *; mais elle est à* l'image du monde » précise Ionesco[3].

Les auteurs de l'absurde s'intéressent plutôt à la théâtralité qu'à la littérature, et celle-ci devient leur priorité absolue. Du conseil donné par Artaud – d'en « *finir avec les chefs-d'œuvre* » - ils entendent devenir des créateurs à part entière et non de simples scripteurs. Prenant leur matériau où ils se trouvent, au cirque comme au cabaret, utilisant tous les procédés qu'on offre au théâtre, ils confèrent à leurs pièces une polysémie qui récuse la prépondérance du beau langage, toutes les ressources de la scène étant convoquées pour « faire sens ». Chaque ouvrage devient singulier car il impose une forme inédite marquant sa rupture avec le passé et affirmant sa modernité par l'écart ainsi produit.

Une action atypique

Dans le théâtre traditionnel, la progression de l'action repose en général sur le principe de causalité postulé par Aristote. La situation initiale et les personnages évoluent en fonction d'une nécessité qui s'exprime selon un enchaînement logique et cohérent. La vraisemblance sur laquelle se fonde la dramaturgie classique implique un agencement logique de l'action. Pour être à la fois complète et crédible, celle-ci doit, selon Aristote, « former un tout », c'est-à-dire comporter un commencement, un milieu et une fin.

Les auteurs de l'absurde refusent les canons de la logique aristotélicienne considérant comme réducteur un principe qui n'admettrait pas la pluralité des interprétations.

---

[1] Jean-Paul Sartre, « *Mythe et réalité du théâtre », Un théâtre de situation,* Idées, Gallimard, Paris, 1973, p. 190
[2] Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision*, Tel Gallimard, Paris, 1998
[3] Eugène Ionesco, *Notes et Contre-Notes*, éd. citée, p. 309

BDD-A5342 © 2005 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:58 UTC)

Prenons pour emple *La Cantatrice chauve*.

Ionesco, convaincu que l'action n'est pas un élément constitutif de la dramaturgie, définit le théâtre comme : « *le seul lieu où rien vraiment ne se passe, l'endroit privilégié où rien ne se passerait*[1] ». Farouchement opposé à Brecht, s'il conteste la notion de « théâtre épique », c'est que, dans son opinion, le but du théâtre n'est pas de raconter une histoire. Pour lui, toute intrigue, toute action particulière est dénouée d'intérêt. Une série de discussions sans objet, qui dégénèrent en dispute générale, oppose, dans *La Cantatrice chauve*, les quatre protagonistes qui se battent à coups de mots, car ils ne parvient pas à s'entendre ni sur le langage ni sur le sens que l'on peut attribuer aux événements de la réalité.

L'auteur subvertit les scènes traditionnelles, exposition, reconnaissance, dénouement. Il prend en dérision l'artifice des scènes d'exposition dans lesquelles les protagonistes doivent apporter au spectateur un minimum d'information, tout en imitant une conversation naturelle, sous couvert de vraisemblance. Ainsi, dans les premières répliques de Mme Smith, qui, d'emblée, se nom et se dit, désignant son mari, *« (…) notre nom est Smith. »*, l'auteur accentue les conventions, sous un mode burlesque. La Bonne se présentera à la scène suivante, de façon encore plus abrupte, dès qu'elle entre en scène, sans essayer de légitimer la vraisemblance de son discours. *« Je suis la bonne »*, dit-elle.

La scène de reconnaissance, moment essentiel de l'action dramatique des Anciens, est tournée elle aussi en dérision. Parmi les cinq espèces de reconnaissance que distingue Aristote dans *La Poétique*, Ionesco choisit celle qui découle d'un raisonnement et dérive, dans la forme, du syllogisme. M. et Mme Martin se rencontrent dans le salon des Smith, chez qui ils ont été invités. Ils se lancent dans une conversation en attendant l'arrivée de leurs hôtes, comme deux étrangers qui ne se connaissent pas. À la fin d'une série de questions ils découvrent qu'ils sont venus à Londres par le même train, dans le même compartiment, qu'ils habitent dans la même ville, à la même adresse, etc. Ils en déduisent qu'ils sont mari et femme :

« M. Martin, après avoir longuement réfléchi (…) : Alors, chère Madame, je crois qu'il n'y a pas de doute, nous nous sommes déjà vus et vous êtes ma propre épouse…Elisabeth, je t'ai retrouvée ! »

Le renversement de la ressemblance traditionnelle réside dans ce processus de restructuration qui s'opère lentement entre les deux époux et qui ne peut s'accompagner d'aucune révélation.

Le final, dans sa forme cyclique, brise le dénouement traditionnel. La pièce ne se dénoue pas car elle ne se termine pas, les Martin étant remplacés par les Smith. Suivant la même position sur la scène que les Smith, ils prononcent exactement les mêmes paroles de la scène 1. Les dernières répliques retrouvent les premières, les couples permutent, la machine langagière se remet en branle selon un mouvement perpétuel. Cette répétition ainsi provoquée repose sur l'impossibilité de conclure toute action dramatique :

« Il n'y a pas de raison pour qu'une pièce finisse. (…) Puisqu'une œuvre c'est la transposition de la vie, toute fin est factice. (…) C'est la mort qui clôture une vie, une pièce de théâtre, une œuvre. Autrement, il n'y a pas de fin. C'est simplifier l'art théâtral que de trouver une fin et je comprends pourquoi Molière ne savait pas toujours comment finir. S'il faut une fin, c'est parce que les spectateurs doivent aller se coucher. [2]*»*

---

[1] Idem

[2] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Gallimard, Paris, 1996, p. 86

BDD-A5342 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:58 UTC)

Pour conclure notre commentaire sur l'action dans le nouveau théâtre, il faut souligner la position de refus des dramaturges de l'absurde. À un théâtre prisonnier de ses vieilles formes, s'oppose une dramaturgie affranchie des principes d'identité et de causalité ainsi que l'unité des caractères, mais répondant à une dynamique d'un autre type. Ionesco compare volontiers l'organisation de ses pièces à celle d'un corps vivant. Désordonnée et incohérente, la vie est animée par un ordre échappant à la logique et qu'il s'agit de recréer théâtralement :

« *L'œuvre est organisée, je veux dire qu'elle est un organisme. C'est en cela que l'œuvre est vraie et que l'art se confond avec la vérité.* [1]»

Les structures dramatiques n'en sont plus rationnelles, elles peuvent paraître incertaines :

« *(…) un enfant qui vient au monde a une tête et des jambes. Et même s'il est difforme s'il vit, il est un organisme avec psychologie, il est un être…digne d'intérêt, digne d'existence. L'esthétique n'est plus la science du « Beau ». Elle étudie les êtres imaginaires qui sont chargés de significations vraies* »[2].

Toutefois, la construction dramatique garde une unité de ton, de climat, c'est « *une construction …naturelle…ou spontanée* ».

Une progression chaotique

Si l'on part de la prémisse qu'il y a action chaque fois qu'une situation initiale change, on observe que les dramaturges de l'absurde respectent le principe d'une progression dramatique, mais la font reposer sur des schémas plus chaotiques, inattendus et variés. Paul Vernois[3] a constaté que la polarisation de l'action dans le théâtre d'Ionesco était tantôt circulaire, tantôt linéaire, tantôt verticale, mais qu'elle obéissait toujours à une accélération. Pour sa part, Emmanuel Jacquart a montré comment les dramaturgies de Beckett et d'Adamov présentaient une courbe descendante accusant l'enlisement ou la chute des personnages selon un « *décrescendo pervers et émouvant*[4]».

Le théâtre de Ionesco présente souvent un schéma rythmique que son auteur définit de la sorte :

« *Une idée simple, une progression également simple et une chute*[5]».

C'est l'accélération qui crée la tension dramatique. Ce principe d'une accélération conduisant au désastre rythme plusieurs pièces de Ionesco tout en restituant la frénésie du monde contemporain. L'affrontement de forces contradictoires intervient selon un mécanisme dont le mouvement va crescendo. Des rhinocéros se multiplient sur un rythme terrifiant, des chaises sont introduits dans la scène de plus en plus vite, un cadavre agrandi selon une progression géométrique inquiétante, etc. Rythmée par les coups désordonnés de la pendule, l'action de *La Cantatrice chauve* aboutit à une explosion générale. Puisque le mécanisme théâtral de l'accélération fonctionne à vide, sans qu'aucun élément d'intrigue vienne apporter de support significatif à sa progression, on a pu parler à ce propos de théâtre abstrait ou de théâtre non figuratif.

---

[1] Eugène Ionesco, *Notes et Contre-Notes*, éd. citée, p. 30
[2] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, éd. citée, p. 92
[3] Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksieck, Paris, 1972
[4] Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision*, éd. citée
[5] Eugène Ionesco, « *Entretiens avec Claude Sarraute* », *Le Monde*, 19 janvier, 1960

BDD-A5342 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:58 UTC)

La progression des pièces repose aussi sur leur structure répétitive. Il y a des pièces, dans l'œuvre de Ionesco, où un même motif s'y répète un certain nombre de fois, jusqu'à ce que l'anéantissement du personnage vienne mettre un terme à la répétition : les trois refus de Jacques et ses trois soumissions, dans *Jacques ou la Soumission*. D'autres pièces ont une structure cyclique ; une action unique s'y joue, mais lorsque la pièce finit, Ionesco suggère que cette action a été choisie comme emplaire dans une série non fermée, qu'elle s'est déjà produite « n » fois et qu'elle va se répéter un grand nombre de fois, sans qu'un terme soit fixé : dans *La Leçon*, un meurtre s'accomplit sur la scène, qui s'insère dans une longue série, puisque le Professeur en est à son quarantième assassinat depuis le début du jour.

Le mouvement dramatique de *La Leçon* fonctionne selon un contrepoint parfaitement dosé : d'une part, un crescendo fondé sur le mécanisme d'une parole libérée (le Professeur); de l'autre, diminuendo, une excitation progressive qui va jusqu'à l'aphasie et à l'anéantissement total (l'Élève). Ionesco a construit une pièce sur des alternances correspondant à de simples enchaînements rythmiques. L'Élève change d'attitude avec le Professeur. Au début, dynamique et confiante en soi, elle perd progressivement son assurance et devient, jusqu'à la fin de la pièce, une proie douloureuse et résignée ; au contraire, le timide Professeur se métamorphose en un tortionnaire agressif et dominateur dont l'agitation croît avec le déferlement verbal.

Une intrigue inexistante

« *Pas d'intrigue, pas d'architecture, pas d'énigmes à résoudre mais de l'inconnu insoluble, pas de caractères, des personnages sans identité (ils deviennent, à tout instant, le contraire d'eux-mêmes, ils prennent la place des autres et vice versa) : simplement une suite sans suite, un enchaînement fortuit, sans relation de cause à effet, d'aventures inexplicables ou d'états émotifs, ou un enchevêtrement indescriptible, mais vivant, d'intentions, de mouvements, de passions sans unité, plongeant dans la contradiction.*[1] »

Les dramaturges de l'absurde refusent toute causalité logique de la construction de leurs pièces. En particulier, ils dénoncent l'intrigue comme principe d'agencement logique. Estimant qu'elle s'inscrit dans des schémas stéréotypés qui ne permettent pas de rendre compte de la dynamique du réel, Ionesco rêve d'un « *enchaînement fortuit, sans relation de cause à effet* ».

En fait, l'action du théâtre de l'absurde semble progresser de façon chaotique, par associations d'idées, par juxtapositions, sans nécessité apparente. Des accélérations inattendues, des fulgurances soudaines qui explosent ensuite sans justification, se trouvent toujours à la suite des moments qui paraissent vides et stériles.

Dans *La Cantatrice chauve*, les conventions théâtrales sont de nouveau ébranlées. L'auteur met en question l'intrigue, les personnages, le dialogue, c'est-à-dire le théâtre lui-même. Il ne se passe rien dans cette pièce, sinon l'arrivée d'un couple d'Anglais chez un autre couple d'Anglais qui racontent un moment des histoires avec le capitaine des pompiers. Les personnages interchangeables et les conversations ineptes ne font pas progresser la moindre action cohérente. C'est une « anti-pièce » sans commencement, ni milieu, ni fin, qui donne une impression de décousu total. On s'amuse, il est vrai, devant les banalités effroyables des époux Smith et Martin ou devant l'énorme bêtise des anecdotes du

[1] Eugène Ionesco, *Notes et Contre-Notes*, éd. citée, p. 226

BDD-A5342 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:58 UTC)

capitaine des pompiers ; mais chaque réplique possède un pouvoir séducteur et destructeur intense, d'où naissent à la fois le rire et l'inquiétude. Les dialogues, faits d'une succession de clichés et de banalités enfilés sans aucun rapport logique, se pressent à la fin, s'entassent, se suivent vertigineusement – véritable prolifération de mots dépourvus de tout sens, dont l'agencement est brisé par l'absence de toute logique apparente.

La déconstruction de l'intrigue brise l'univers d'attente des lecteurs/spectateurs. Pour arracher le lecteur/spectateur au piège de l'intrigue, les auteurs de l'absurde dénoncent tout principe de la *mimésis*. Dans *Le roi se meurt*, Marguerite annonce à Bérenger que, quoiqu'il se passe, il est certain qu'il va mourir « *à la fin du spectacle* », ce qui réduit son agonie à un processus théâtral. Les dramaturges dénoncent eux-mêmes les fictions qu'ils proposent s'écartant de la vraisemblance et refusant de la sorte tout mécanisme de l'illusion.

« *C'est peu de dire qu'il ne se passe rien. Qu'il n'y ait ni engrenage ni intrigue d'aucune sorte, cela d'ailleurs c'est déjà vu sur d'autres scènes. Ici, c'est moins que rien qu'il faudrait écrire : comme si nous assistions à une espèce de régression au-delà du rien.* »[1]

[1] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Idées, Gallimard, p. 126

BDD-A5342 © 2005 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:58 UTC)