MINISTERUL EDUCAŢIEI, CERCETĂRII, TINERETULUI ŞI SPORTULUI

UNIVERSITATEA „DUNĂREA DE JOS” GALAŢI

FACULTATEA DE LITERE

CENTRUL DE CERCETARE

COMUNICARE INTERCULTURALĂ ŞI LITERATURĂ

COMMUNICATION INTERCULTURELLE ET LITTÉRATURE

NR. 1 (13)

Ianuarie-februarie-martie

Editura Europlus

2011

Editor : Centrul de Cercetare *Comunicare Interculturală şi Literatură,* Facultatea de Litere, Universitatea "Dunărea de Jos", Galaţi
Director : Prof. univ. dr. Doiniţa Milea
E-mail: doimil@yahoo.com
Redactor-şef: Prof. univ. dr. Simona Antofi
E-mail: simoantofi@yahoo.com
Secretar de redacţie: Lect. univ. dr. Nicoleta Ifrim
E-mail: nicodasca@yahoo.com
Redactori : Lect. univ. dr. Alina Crihană, Conf. univ. dr. Carmen Andrei, Lect. univ. dr. Gina Necula
E-mail: *crihanoali@yahoo.com*, carmen_andrei2001@yahoo.fr, ginanec@gmail.com
Rezumat în limba engleză / franceză : Lect. univ. dr. Gina Necula, Lect. univ. dr. Alina Crihană, Conf. univ. dr. Carmen Andrei
Administrare site şi redactor web : Lect. univ. dr. Nicoleta Ifrim
Corectură: Lect. univ. dr. Alina Crihană, Conf. univ. dr. Carmen Andrei
Difuzare: Lect. univ. dr. Alina Crihană, Conf. univ. dr. Carmen Andrei
Tipar: Editura Europlus
E-mail : office@europlusgalati.ro
Consiliul consultativ: Academician Eugen Simion, Prof. univ. dr. Silviu Angelescu, Prof. univ. dr. Mircea A. Diaconu, Prof. univ. dr. Nicolae Ioana
Adresa redacţiei: Centrul de Cercetare *Comunicare interculturală şi literatură,* Facultatea de Litere, Universitatea "Dunărea de Jos", Str. Domnească, nr. 47, Galaţi
Cod poştal: 800008
Telefon: +40-236-460476
Fax: +40-236-460476
ISSN : 1844-6965
Communication interculturelle et litt4érature
Cod CNCSIS 489 / 2010
Abonamentele se fac la sediul redacţiei, Str. Domnească, nr. 47, Galaţi, cod 800008, prin mandat poştal pe numele Simona Antofi.
Preţurile la abonamente sunt: 3 luni – 30 lei; 6 luni - 60 lei ; 12 luni – 120 lei.
Abonamentele pentru străinătate se fac achitând costul la redacţie.
După achitarea abonamentului, aşteptăm prin fax sau e-mail adresa dvs. de expediţie pentru a vă putea trimite revista.
Coordonator de volum:
Prof.univ.dr. Simona Antofi

COLEGIUL DE REDACȚIE

Academician **Eugen Simion,** Institutul de Istorie şi Teorie literară „George Călinescu” al Academiei Române, Bucureşti
Prof. univ. dr. **Silviu Angelescu**, Institutul de Istoria Artei „George Oprescu” al Academiei Române, Bucureşti
Prof. univ. dr. **Alain Milon**, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Prof. univ. dr. **Michèle Mattusch**, Institut für Romanistik, Humboldt – Universität zu Berlin, Germania
Prof. univ. dr. **Antonio Lillo Buades**, Facultatea de Filozofie şi Litere, Universitatea din Alicante, Spania
Prof. univ. dr. **Ana Guțu**, Universitatea Liberă Internaţională, Chişinău, Republica Moldova
Prof. univ. dr. hab. **Elena Prus**, Institutul de Cercetări Filologice şi Interculturale, Universitatea Liberă Internaţională, Chişinău, Republica Moldova
Prof. univ.dr. **Mircea A. Diaconu**, Facultatea de Litere, Universitatea „Ştefan cel Mare”, Suceava
Prof. univ. dr. **Nicolae Ioana,** Facultatea de Litere, Universitatea „Dunărea de Jos”, Galaţi
Prof. univ. dr. **Anca Gâță,** Facultatea de Litere, Universitatea „Dunărea de Jos”, Galaţi
Prof. univ. dr. **Elena Croitoru,** Facultatea de Litere, Universitatea „Dunărea de Jos”, Galaţi
Prof. univ. dr. **Michaela Praisler,** Facultatea de Litere, Universitatea „Dunărea de Jos”, Galaţi
Prof. univ. dr. **Floriana Popescu,** Facultatea de Litere, Universitatea „Dunărea de Jos”, Galaţi
Prof. univ. dr. **Virginia Veja Lucatelli**, *Centrul de Cercetare Teoria şi Practica Discursului*, Facultatea de Litere, Universitatea „Dunărea de Jos”, Galaţi
Conf. univ. dr. **Cătălina Iliescu Gheorghiu**, Departamento de Traducción et Interpretación, Diretora de la Sede Universitaria „Ciudad de Alicante”, Universitatea din Alicante, Spania
Conf. univ. dr. **Angela Coşciug**, Universitatea de Stat „Alecu Russo”, Bălți, Republica Moldova
Conf. univ. dr. **Pierre Morel**, Institutul de Cercetări Filologice şi Interculturale, Universitatea Liberă Internaţională, Chişinău, Republica Moldova
Conf. univ. dr. **Diana Vrabie**, Universitatea de Stat „Alecu Russo”, Bălți, Republica Moldova
Conf. univ. dr. **Petru Iamandi**, Facultatea de Litere, Universitatea „Dunărea de Jos”, Galaţi
Conf. univ. dr. **Carmen Andrei**, Facultatea de Litere, Universitatea „Dunărea de Jos”, Galaţi

CUPRINS / SOMMAIRE

Literatură și interculturalitate / Littérature et interculturalité **7**

Amraoui Abdelaziz – *Rhinocéros* entre absurde et optimisme **9**
Al-Tamimi Subhi Rajaa - Eugène Ionesco : théâtre de l'absurde ou théâtre de l'interculturalité ? **15**
Andrei Carmen - Jouer sur / avec les mots. Expérience de traduction : *Chez le docteur* d'Eugène Ionesco **25**
Antofi Simona - La condition humaine entre les miroirs symboliques de la féminité et l'auto-spécularité – Eugène Ionesco, *Le Roi se meurt* **31**
Apostol Patricia - Nom, objet et leur seuil poétique. (Peut-on les amener au théâtre ?) **37**
Barna Iuliana - Eugen Ionescu - the theatre of human psychology and social identity **45**
Belarbi Mokhtar - Théâtre et contre-théâtre dans *L'Impromptu de l'Alma* d'Eugène Ionesco **49**
Cirella-Urrutia Anne - When The French Theater of the Absurd Meets Children's Theater: The Use of Farce as Theatrical Innovation in Eugène Ionesco's *Les Chaises* and Mary Melwood's *The Tingalary Bird* **57**
Corral Fullà Anna - La figure de l'anti-héros dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco **67**
Costandache Ana-Elena - La logique du langage dans les pièces d'Eugène Ionesco : *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs* **75**
Crihană Alina - L'imaginaire de l'absurde dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser* **79**
Dărăbuș Carmen - Les avatars perdant leurs archétypes **87**
Dobrescu Consuela - Ionesco's First Reception in the French Press or A Love-Hate Story **91**
Drăgoi Mirela - L'art théâtral d'Eugène Ionesco, une expansion polyphonique de la farce médiévale **97**
El Bouazzaoui Mohamed - Esthétique de l'informel dans *La Cantatrice Chauve* d'Eugène Ionesco **105**
Ioana Nicolae - Le jeune Eugène Ionesco et le canon littéraire de l'après-guerre: un parcours critique d'Eugen Simion **113**
Modreanu Simona - Ironie et mise en suspens de l'identité chez Eugène Ionesco **119**
Monah Dana - La hantise du double dans *Macbett* de Ionesco **127**
Munteanu Emilia - Le spectacle de l'entropie et de la néguentropie dans le théâtre ionescien **133**
Popa Cătălina Diana - Prolegomena to an Evolution of the Theatre of the Absurd from Eugène Ionesco to Matei Vișniec **141**
Rahali Ali - Le langage dramatique chez Eugène Ionesco : entre classicisme et modernité **147**
Tucan Dumitru - Théâtre et métathéâtre (Ionesco et Pirandello) **157**

Varia **167**

Rondou Katherine - Regards d'écrivains français contemporains sur la possession de Marie de Magdala **169**

Recenzii / Compte-rendus **177**

Popa Cătălina Diana - Ionesco, the Great Absent. Vișniec, in the Limelight of Romanian Theatre - "The History of Romanian Literature. Drama" **179**

Résumés / Abstracts **181**

Literatură și interculturalitate

Rhinocéros entre absurde et optimisme

Professeur-Assistant, Docteur ès Lettres Françaises, Amraoui Abdelaziz*

***Abstract**: The theater of the absurd is the antithesis of drama created and institutionalized by the Aristotelian poetics. If before the action is centered around a story, by the diegesis mimetic turns idle not focusing on the mechanisms that will make the speech a weapon against the person who utters it. It is a sterile word, wave surfing on the absence and emptiness. Rhinocéros belongs to this movement.The twentieth century is said to be the century of all changes: philosophical, ideological, political, literary. The universal equilibrium is lost. It is a world falling apart, and the foundations that have ordered are violated. A new world where he set up his foundation is no question of opposing a system that wants to globalizing and "rhinocérique" calling the massive and without equivocation.*

***Mots-clés :** absurde, ontologie, liberté, volonté, animal, allégorie*

Introduction

Le théâtre de l'absurde est à l'antipode de l'action dramatique instituée et institutionnalisée par la poétique aristotélicienne. Si, auparavant, l'action est centrée autour d'une fable, ici la diégèse mimétique tourne au régime ralenti ne s'attardant que sur les mécanismes qui feront de la parole une arme contre celui qui la profère. C'est une parole stérile, vague qui surfe sur l'absence et la vacuité. *Rhinocéros* appartient à cette mouvance. C'est un morceau de temps comme *La Métamorphose* de Kafka ou d'autres dans la même lignée. C'est une écaille arrachée à la surface du vaste monde.

Le recours à la métamorphose animale n'est pas un apport nouveau dans la littérature. De tout temps l'animal a séduit l'homme qu'il rêvait, espérait, souhaitait… endosser sa peau, sinon ses qualités. La poésie en est le terrain fertile. Les mythes aussi. Le XX^{e} siècle a connu, lui aussi, son lot d'œuvres où l'animal va prendre le dessus sur l'humain sous diverses considérations : fantastiques, allégoriques, folkloriques etc. Ionesco, de tous les animaux a opté pour le rhinocéros, « être grossier, au plus haut point éloigné de toute humanité, pour signifier le processus de destruction psychique qui menace l'humanité. » [1]

Problématique

L'humain est seul à savoir que la métamorphose morphologique est au-delà du principe de sa genèse. Il est et il est tel quel. L'autre certitude est sa propre mort. Cette certitude létale fait de lui un être conscient, conscient de sa fragilité devant la vie, devant la mort, aussi. Il en est ainsi et rien ne vaut cette fatalité qui fait que tout autre événement est perçu comme marginal puisque l'on vit toujours, sous n'importe quel aspect, fût-ce « rhinocérique ». Ce passage de ce qui a été (Homme) à ce qui est (pachyderme) ou d'Homme à animal n'est en aucun cas une évolution. C'est la négation d'un être, d'une qualité et l'appropriation d'un non-être.Jean-Paul Sartre dirait quelque part que c'est un « être contingent » dont l'existence n'a pas de sens ; il est absurdité. Il s'agit là d'un être faisant l'expérience « De la fadeur de l'existence, le sentiment d'être de trop de ne pas être requis, de ne pas exister de droit. ». [2]

C'est un être ne manifestant pas de désir, il est là à subir et acquiescer les avis et les opinions des autres sans réserve aucune. Il n'est plus libre, et cette absence nuit essentiellement sur sa capacité d'entendement qui l'aveugle et l'handicape face à son réel et à sa condition d'homme. Etre libre, c'est être conscient de sa réalité ; être conscient de sa réalité, c'est avoir la volonté de puissance d'être libre.

* **Faculté Pluridisciplinaire – Safi, Université Cadi Ayyad, Marrakech, Maroc**

Rhinocéros, ou manifeste contre le totalitarisme

Le XX[e] siècle passe pour être le siècle de tous les changements : philosophique, idéologique, politique, littéraire… L'équilibre universel est perdu. C'est un monde qui s'écroule, et les fondements qui l'ont commandé se trouvent bafoués. Un monde nouveau installe ses assises où il n'est plus question de s'opposer à un système qui se veut globalisant et « rhinocérique » demandant l'adhésion massive et sans tergiversation. Une harmonisation de masse est en passe de devenir la règle. Ainsi, « Les illusions approximatives successives, de la cumulation des résultats, de la conquête graduelle et systématique d'un ordre rationnel simple pré-existant dans le monde, se dissipent. »[3]

Dans cette atmosphère, Ionesco écrit son *Rhinocéros* pour exprimer le besoin de condamner le totalitarisme systémique dans toutes ses configurations. Son « projet créateur est explicitement fondé sur la conscience de ce chaos primordial et sur la volonté d'y puiser sans le dénaturer. »[4] Pour ce faire, Ionesco utilisera l'allégorie animale pour rendre compte de cette situation extrême. Ce transit virtuel, opéré par les associations d'une lecture paradigmatique, s'achèvent par donner à la pièce une cohésion et une unité quant à la condition de l'homme au XX[e] siècle.

Le théâtre de situation sartrienne

En effet « [l]e thème de la métamorphose animale, c'est d'abord qu'il est des plus fréquents, et qu'à ce titre, sans doute, on peut le tenir pour un révélateur de la psychologie collective du groupe. »[5] Avec ce théâtre, Ionesco adopte le principe sartrien des situations en montant une pièce où le maître-mot est de donner à voir une situation précise, et par voie de conséquence une réalité humaine. Il s'agit d'un moment où l'Homme abandonne sa liberté pour endosser, forcé, une situation autre qu'il n'a pas choisie mais qu'il subit. C'est la traduction d'un des principes du théâtre d'Antonin Artaud quand il le veut un instrument pour « agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie. »[6] C'est un théâtre des idées, de prise de conscience de l'état de l'Homme dans un monde en mue.

Rhinocéros est la formulation scénique d'une nouvelle situation que l'homme est entrain de connaître. Nouvelle non pas dans son aspect formel, mais dans son aspect expansif. L'Homme n'est plus libre de penser, il est soumis aux diktats d'une faction qui lui dicte ses pensées et ses actions. Il entre dans une ère qui n'est pas nouvelle, cela va sans dire, mais qui prend une ampleur planétaire, alors que de tout temps, elle était locale ou localisée. C'est là le foyer d'intérêt qui a été derrière cette pièce, étant donné que la liberté est avant tout un fondement de l'être et, en l'absence de cette qualité, l'être ne serait qu'absence et vide. La liberté dans cet esprit devient l'avatar de l'existence. Sartre définira l'homme comme étant Liberté : « L'homme est liberté »[7].

Il devient de plus en plus négation. En se niant soi-même, il nie son humanité qu'il va perdre automatiquement et qu'il laissera se propager pour toucher tout le monde. Une contamination universelle va métamorphoser l'homme conduisant à une évolution régressive, le ramenant au stade premier de l'évolution humaine selon la théorie darwinienne. En effet, arrivé à ce stade, il devient absurde que l'homme continue de vivre : « la prise de conscience de l'absurde ou du gratuit de notre présence ici bas et la volonté, à partir d'une expérience personnelle et souffrante [mène au déclin] »[8]. Ce retour à l'étal d'animal, fût-ce allégorique, est une renaissance dans la douleur, dans la négation de l'Homme en tant qu'un être privé de son libre arbitre et de la faculté de pensée et de discernement. A en croire Albert Camus « Les hommes […] sécrètent de l'inhumain. » [9]

Au début de la pièce, la souffrance est une question personnelle presque indicible, imperceptible même. Dans un lieu public, le café, les personnages se dévoilent, défilent, se parlent, communiquent mais n'arrivent pas à s'entendre. Ils occupent le centre du tableau. De la personne à la communauté le pas est franchi. On perçoit déjà un soupçon de « rhinocérite ».

L'absurde

Rhinocéros nous interpelle en tant que pièce étrange « produit de l'activité créatrice destinée à l'enchantement de la sensibilité de l'esprit. »[10] Après l'invisible fantastique vient l'allégorique visible accepté comme modalité d'expression pour rendre compte de l'étrange métamorphose que subit l'Homme du début XX^{e} siècle, libéré, il est vrai, de l'opium des peuples, mais séquestré à l'intérieur d'une idéologie politico-sociale, qui le cantonne à adhérer massivement à ses principes. L'animalité attribuée à l'humanité, certes accessoire allégorique, n'est qu'un « attribut dominant […] qui accompagne, non pas en général et pour toujours, mais à une certaine époque et pour un certain public, à l'intérieur d'une aire culturelle déterminée, d'une ''idéologie'' »[11](Le soulignement est de l'auteur) En effet, l'absurde était et est toujours parmi nous, mais ce qui a changé c'est notre façon de le vivre. Ionesco, par le biais de son *Rhinocéros* nous apprend à le percevoir, et nous montre que même s'il n'est pas directement donné à notre entendement, il est là, il est ce rien de l'après mort de Dieu.

Ionesco a pu, sans artifice poétique nécessitant grande clairvoyance, bouleverser le champ littéraire traitant la condition humaine, en mettant l'homo-cogitus devant sa situation d'Homme faible ou affaibli. Il a su dégager « l'arrière plan réel et sérieux »[12] de la condition humaine en s'attachant à rester près de l'homme dans son quotidien. Ce n'est pas un Sartre ou un Camus qui, pour décrypter l'absurde, ont appelé la mythologie à leur secours. Il est comme un Beckett, un observateur critique d'une société en désagrégation spirituelle. L'absurde pour lui est un prétexte pour reproduire des sentiments éternels dramatisés, de telle sorte que l'inextricable resurgit comme par enchantement dans une désinvolture généralisée de la part des acteurs, pour qui le bruit qui court (le rhinocéros) n'évoque que des querelles zoologiques quant à l'origine africaine ou asiatique du pachyderme dans un exercice de la pensée qui « se résume à la contemplation béate de l'objet su, ou à l'exercice machinal d'une puissance souveraine de récognition »[13] Le discours se concentre sur l'appartenance à une espèce générique de l'animal donné à voir dans la rue. Le banal prend le dessus avec une volonté de rehausser le niveau par le biais d'une pseudo-logique qui se veut être basée sur des fondements philosophiques et rhétoriques en appelant le syllogisme comme preuve à l'appui (le cas du logicien). Cette présence de plusieurs discours incongrus disparates impose une attention des spectateurs ou lecteurs, lesquels au début, se trouvent face à une situation comique voire anecdotique, pour dévier sur une situation tragique. Les personnages, en racontant n'importe quoi avec un langage vide et vidé de son sens, se soumettent aux diktats de la toute puissance du verbe qui pervertira leur existence. « Leurs gestes, leur pantomime privée de sens rend stupide tout ce qui les entoure. »[14]

Si avec Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathustra*, « nous quittons le ton de la critique et le genre de l'analyse, pour entrer dans celui de la poésie et de la parabole, comme si l'homme ne pouvait se dire que dans une histoire, que dans un destin », avec *Rhinocéros*, l'allégorie de la métamorphose animale viendra rappeler le devenir de l'Homme, débarrassé, il y a peu, de son Dieu que la philosophie a tué sinon a fait taire.

L'absurde devient ridicule. D'aucun ne s'intéresse réellement à l'événement d'autant la frontière entre réalité géographique et l'événement est tellement décalée que l'on ne peut que croire à un rêve collectif que chacun va raconter à sa manière. La « rhinocérite » se propage et les acteurs sont toujours plongés dans des querelles de polichinelle. Puisque leur appareil phonatoire est toujours en fonction, autant en user et même en abuser. Cependant, le discours est oiseux et les personnages, avant leur métamorphose, vaseux. Avec des dialogues stériles aux effets de chœur très décalés de la situation d'urgence dans laquelle ils sont, les acteurs continuent leur jeu sous forme de raisonnement, que tout un chacun se veut logique en appelant tous les autres à y adhérer. Les paroles réduplicant une réalité toujours déjà instituée, saturée, convenue, redoublée les didascalies et les quasi-échos reposant sur une pré-

compréhension du monde et de l'agir humain. Ce… savoir dit, lui-même soumis au temps, subit le travail de l'effacement, de la dispersion. Déjà Artaud, en 1933, dit que « le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation. »[15] Et si, à la suite de Gilles Deleuze, nous pouvons dire que « Penser dépend des forces qui s'emparent de la pensée »[16] l'expérience cognitive des acteurs de *Rhinocéros* montre clairement que penser « la pensée » est élevé au rang de l'événement même, laissant passer l'événement-origine par lequel tout a commencé. C'est apparemment la seule pseudo-volonté que les acteurs exhibent en se laissant s'observer entrain de… penser.

L'événement met donc en crise l'idée que l'Homme puisse agir sur l'événement. Il n'est capable que de réagir en subissant ce qui arrive, comme il arrive tant qu'il arrive. C'est un consommateur d'un spectacle auquel il ne peut rien. L'injonction est tombée sous forme d'une information criée dans la place publique et l'absorption en est immédiate, d'abord sous forme d'intérêt généralisé puis sous forme plus radicale : consommation et adhésion totales.

En effet, l'absurdité de la condition humaine passe par la non-parole c'est-à-dire par la vacuité de sens, par la vacance d'une attitude logique conforme à la situation. La mort symbolique de Dieu et par conséquent du Verbe se répercute sur la parole humaine qui devient oiseuse, inutile, stérile… futile. Si le théâtre, de tout temps, repose essentiellement sur le discours, sur la parole, sur des personnages avec leur lot de caractère et de comportement, avec Ionesco c'est un théâtre sur le rien, résultat du néant suite à la mort de Dieu. C'est un théâtre du chaos montrant qu'il est désormais « interdit d'oser être autre chose que cette époque qui fait [la personne], elle [l'] empêche de [se] penser contre elle, d'opposer la liberté de [ses] choix aux fatalités de sa réalité. »[17] Dans *Rhinocéros* « de n'importe quoi n'importe quoi [sort] ».[18] L'absurde naît de cette maïeutique de l'illogique qui trouve ses racines dans la dissolution de la faculté de discernement propre à l'Homme libre. Les lourdes pressions du présent font que l'Homme est en passe de devenir une machine à exécuter les ordres. Ce n'est qu'une pauvre marionnette vouée à être si et seulement si elle est actionnée. L'analyse des médias nous enseignent que « La fonction relationnelle exclut l'idée de divergence »[19] Le drame humain commence par et avec cette affirmation dans une quête acharnée d'un absolu idéel et idéalisé à la fois.

Rhinocéros, comme d'ailleurs *La Métamorphose* de Kafka sont des avant-gardes. Ils ont pu créer une nouvelle atmosphère où l'étrange et l'allégorique cohabitent avec l'absurde. L'attitude des acteurs ne rime point avec la situation d'urgence vécue. Le réel n'est plus la réalité fût-ce même attesté auriculairement et oculairement. Cette situation tend à s'installer dans l'espace et durer dans le temps en maintenant toujours une expressivité à la fois opaque et sans profondeur alors même que l'Homme moderne est cultivé. Malheureusement, il succombe sous le poids de sa culture qui ne l'aide plus à comprendre les rouages d'une vie de plus en plus loin de son entendement.

Bérenger ou l'optimisme

La pièce est une suite de dialogues entre-cousus, touffus d'indications scéniques à devenir un actant et s'achève sur une note optimiste avec la résistance de Bérenger à la métamorphose. Cette ouverture sur le possible retournement de situation, le possible retour de l'humain dans ce qui fait sa singularité par rapport à toute autre créature est « une sorte d'atroce poésie [qui] s'exprime par des actes bizarres où les altérations du fait de vivre démontrent que l'intensité de la vie est intacte, et qu'il suffirait de la mieux diriger. »[20]

Les personnages de *Rhinocéros* se traitent les uns par rapport aux autres comme des objets de leurs pensées, et donc l'auto communication devient communication et la pensée de l'autre n'est qu'une projection de ce que les uns croient connaitre de l'autre. De cette surimpression de dialogues entre personnages naît une polémique, rejetant toute visée dialectique et humaniste de l'Homme. Ces transits opèrent également la mise en miroir des

différentes situations qui s'exposent au regard des lecteurs et des spectateurs. Les jeux des signifiants deviennent ainsi l'enjeu de l'identité ontologique de l'être. En ce sens cela signifie l'échec de la politique de la tolérance zéro de l'idéologie dominante qui veut rallier toute la population à une idée qui n'accepte en aucun cas l'opposition. L'autre qu'il devient aura une fonction existentielle de la présence. C'est dire qu'en dehors de l'existence de l'autre, le même, lui, aura une existence fade, voire insensée. C'est le résistant qui va perpétuer l'opposition, l'être libre dans un monde pris comme un espace de possibilités de l'agir volontaire et pensé par soi-même et faisant office d'un acte de foi. Il est projet, une valeur à construire et à conquérir. L'issue est là, le soulagement est possible, et l'homme dans sa quête d'une issue et le sentiment de l'absurde trouve enfin le sésame dans la résistance dans la mainmise de sa condition.

Cette situation « ne doit pas être occasion de pessimisme et de mélancolie, mais doit nous amener à comprendre qu'il n'y a d'effectivité véritable que là où il y a résistance »[21] pour un avenir possible auquel on aspire loin des impératifs réducteur de liberté. Cette volonté sui generis fonctionne bien comme un témoignage concernant la négation de la contingence, c'est une preuve d'existence, une pièce d'«attestation» suivant le premier sens du mot témoignage. Cette opération de re-configuration lui donne un nouveau sens et une nouvelle valeur par rapport à ce qu'il était, à ce qu'il est et à ce qu'il deviendra. C'est un instant historique. Sa volonté est imprégnée d'une conviction suprême faisant partie d'une force intérieure immanente à l'homme.

Bérenger est le seul à être vraiment lié à quelqu'un sans intention de retour. Le seul qui dégage une sensibilité sincère et, qui à la fin, devient sa force libératrice, son fondement. Nous pourrions même aller jusqu'à définir ce sentiment, dans cette optique, comme étant ontologique car capable de faire exister l'être.

L'optimisme de Ionesco se veut une ouverture sur le possible, l'avenir et le devenir. C'est là essentiellement une vision du monde essayant, en dernier recours, de rendre « la vie humaine possible».[22] Possible, effectivement, car ayant pour fondement la notion de volonté dont l'objet n'est toujours déjà que son retentissement dans la conscience du moi libre. Face à l'effondrement du monde, témoignage de l'effritement et de la fragmentation ontologique de l'être, Bérenger est une icône. S'il admet, par le fait même de sa résistance, la réalité d'une existence négative, il affirme, néanmoins, son existence positive en marge d'une vie qui s'aligne sur une approche politique totalitaire. Il est Liberté et en conséquence il est dans son droit d'entreprendre sa propre vie comme une justification ontologique de l'existence de l'être. En effet, la liberté « est l'être de l'homme (…). L'homme ne saurait être tantôt libre et tantôt esclave : il est tout entier et toujours libre ou il n'est pas. » [23]

Conclusion et couverture

Volonté et liberté sont des signes béants : elles inscrivent un référent extra littéraire et ouvrent dans le même temps sur le possible de sens et de recouvrement ontologique de la personne pensante et agissante.

Rhinocéros est d'actualité. C'est un cri étouffé pour que l'Homme recouvre sa liberté de penser. Il en va de sa survie, de sa vie. Les révoltes que connaissent les pays arabes ces jours-ci c'est la preuve que Bérenger est parmi nous et en nous. Que l'Homme continue à penser à sa liberté, que l'Homme vive. Fiat lux…

Notes

1Boissiéras F., « L'animalité, ou l'essence du tragique. », in, Notre animal intérieur et les théories de la créativité : études, L'Harmattan, Paris, 2009, p.41

[2]Contat (M), (entretien réalisé par François Ewald), « Une philosophie pour notre temps », in. Magazine Littéraire

[3]Hans Joas, « L'institutionnalisation comme processus créateur. Sur la signification sociologique de la philosophie politique de Cornelius Castoriadis », in Autonomie et auto-transformation de la société. La philosophie militante de Cornelius Castoriadis, Genève, Droz, 1989, p.175

[4] Brigitte F-C., Écrire en peintre, Claude Simon et la peinture, Ellug, Grenoble, 1998, p.40

[5]Gisèle Mathieu-Castellani, « La métamorphose animale dans la poésie amoureuse de l'âge baroque : thématique et rhétorique » in *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise : variation et résurgences*, (Actes du colloque International de Valenciennes, 1979), Editions Place, Paris, Tübingen : Narr, 1980, p. 21
[6]Artaud A., *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Coll. Idées, Paris, 1974, p.16
[7] Sartre J.- P., L'*Existentialisme est un humanisme*, Nagel, coll. « Pensées », Paris, 1966, p.37.
[8]Boyer R.," Retour à Kierkegaard", in. *Magazine littéraire,* n° 320, p.30
[9]Camus, A., *Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Coll. Idées, 1984, p.29
[10] Vax L., *La Séduction de l'étrange*, Quadrige/PUF, Paris, 1987, p. 238
[11]Mathieu-Castellani G., « La métamorphose animale dans la poésie amoureuse de l'âge baroque : thématique et rhétorique » in *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise : variation et résurgences*, (Actes du colloque International de Valenciennes, 1979), Tübingen : Narr, Editions Place, Paris, 1980 p. 28
[12]Vax L., Op.cit., p. 238
[13] Zourabichvili, F., *Deleuze, Une philosophie de l'événement*, PUF, Coll. Philosophies, Paris, 1996, p.13
[14] Camus, A., Op.cit., p.29
[15] Artaud A., Op.cit., p.10
[16] Deleuze G., *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris, 1962, p.123
[17]Brune F., *Les Médias pensent comme moi, Fragments du discours anonyme*, L'Harmattan, Coll. L'homme et la société, Paris, 1996, p.32
[18] Vax L., *La Séduction de l'étrange*, Quadrige/PUF, 1987, p. 243
[19] Brune F., Op.cit., p.121
[20] Artaud A., Op.cit., p.12
[21]Heidegger in Philippe Lacove-Labarthe, *La Fiction du politique*, Christian Bourgois, Coll. Detroits, 1987
[22]Sartre J-P., *l'Existentialisme est un humanisme*, éd. Nagel, Coll. Pensées, Paris, 1966, p.12
[23]Sartre J-P., *L'être et le néant*, Gallimard, Coll. Tel, Paris, 1943, p 495

Bibliographie

Corpus
Ionesco E., *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.

Oeuvres critiques et autres
1-Artaud A., Le Théâtre et son double, Gallimard, Coll. Idées, Paris, 1974
2-Boissiéras F., « L'animalité, ou l'essence du tragique. », in, *Notre animal intérieur et les théories de la créativité : études*, L'Harmattan, Paris, 2009
3-Boyer R. « Retour à Kierkegaard », in. *Magazine littéraire*, n° 320
4-Brigitte F-C., *Écrire en peintre, Claude Simon et la peinture*, Ellug, Grenoble, 1998
5-Gisèle Mathieu-Castellani, « La métamorphose animale dans la poésie amoureuse de l'âge baroque : thématique et rhétorique » in *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise : variation et résurgences*, (Actes du colloque International de Valenciennes, 1979), Editions Place, Paris, Tübingen : Narr, 1980
6-Brune F., *Les Médias pensent comme moi, Fragments du discours anonyme*, L'Harmattan, Coll. L'homme et la société, Paris, 1996
7-Camus, A., *Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Coll. Idées, 1984
8-Contat (M), (entretien réalisé par François Ewald), « Une philosophie pour notre temps », *in. Magazine Littéraire, n° 32*
9-Deleuze G., *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris, 1962
10-Hans J., « L'institutionnalisation comme processus créateur. Sur la signification sociologique de la philosophie politique de Cornelius Castoriadis », in *Autonomie et autotransformation de la société. La philosophie militante de Cornelius Castoriadis*, Genève, Droz, 1989
11-Lacove-Labarthe P., (Heidegger in), *La Fiction du politique*, Christian Bourgois, Coll. Detroits, 1987
12- Sartre J-P., *L'être et le néant*, Gallimard, Coll. Tel, Paris, 1943
13- Sartre J-P., *l'Existentialisme est un humanisme*, éd. Nagel, Coll. Pensées, Paris, 1966
14-Mathieu-Castellani G., « La métamorphose animale dans la poésie amoureuse de l'âge baroque : thématique et rhétorique » in *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise : variation et résurgences*, (Actes du colloque International de Valenciennes, 1979), Tübingen : Narr, Editions Place, Paris, 1980
15-Vax L., *La Séduction de l'étrange*, Quadrige/PUF, 1987
16-Zourabichvili, F., *Deleuze, Une philosophie de l'événement*, PUF, Coll. Philosophies, Paris, 1996

Eugène Ionesco : théâtre de l'absurde ou théâtre de l'interculturalité ?

Dr. Al-Tamimi Subhi Rajaa*

Abstract: *Torn between two languages and two cultures, Ionesco continued his search for a meaning of identity, and became a writer of the absurd. As the concern for the human condition is at the heart of Ionesco's literary project, so his works are based in the theme of the absurd. The modern man concerns him, and since the latter is universal, so addressing him is actually addressing the entire humanity, Ionesco himself included: "the life, myself, the character I put in the scene, and the event that suddenly unveils, for me theatre too is all these". Through this sentence, Ionesco reveals the essence of his theatrical writing and thought that are dedicated to all humanity. This article studies the approach of the absurd-intercultural that Ionesco used in his works. In fact, we are not going to put his works within the frame of a linguistic study among other works belonging to different cultures, but rather in the discourse analysis of the self and the 'Other', through the use of the markings of culture and identity. In the first part, we try to show the importance of the cultural identity and the consciousness of the self. Then we will analyze his work according Ionesco's conceptualization of the encounter with the 'Other'. Finally, the role of translation and language in intercultural communication is examined; that is to say, their potential impact on the encounter of the readers and the audience with individuals from different times and spaces.*

Mots-clés: Eugène Ionesco, Ionesco, absurde, interculturalité, théâtre de l'absurde, identité interculturelle

D'un père roumain et d'une mère française, Ionesco est né en Roumanie, à Slatima, le 26 novembre en 1909. Après une enfance en France, il retourne en Roumanie qu'il quittera en 1938. Il s'installe en France. Partagé entre deux langues et deux cultures, poursuivant sa quête sur le sens de la destinée, il devient un écrivain de l'absurde.

Ses œuvres sont étroitement liées à ce thème de l'absurde, car la condition de l'homme est au cœur du projet de Ionesco. L'homme moderne l'inquiète et puisque ce dernier est universel[1], en s'adressant à lui, il s'adresse à toute l'humanité même à lui même : « La vie, moi-même, le personnage que je montre sur scène, l'événement qui tout d'un coup se dévoile. Pour moi, le théâtre c'est aussi tout cela[2] ». À travers cette phrase, il révèle l'essence de son écriture théâtrale et de sa pensée consacrée à l'humanité toute entière.

Dans cet article, nous allons nous interroger sur l'approche absurde-interculturelle à laquelle Ionesco a recours dans ses œuvres. En effet, nous n'allons pas placer ce travail dans le cadre d'une étude linguistique entre individus appartenant à des cultures différentes, mais dans celui d'une analyse des discours sur le soi et l'Autre, à travers le recours aux cultures et marquages identitaire

Dans une première partie, nous tenterons de montrer l'importance de l'identité culturelle et la conscience de soi. Ensuite, nous analyserons son œuvre en nous appuyant sur la façon dont Ionesco conceptualise la rencontre avec l'Autre à travers la langage. Nous nous interrogerons pour finir sur le rôle de la traduction et de la langue dans la communication interculturelle, c'est-à-dire ses impacts potentiels sur les rencontres des lecteurs et des spectateurs avec des individus d'espaces-temps différents.

Identité inter-culturelle et conscience de soi

« Lorsque je veux raconter ma vie, c'est une errance que je raconte. C'est d'une forêt illimitée que je parle, ou d'une errance dans une forêt illimitée[3] ». Errance mais aussi une recherche pour comprendre le monde, et saisir la signification des êtres et des choses, car pour lui, le monde est « incompréhensible[4] ». Les premières années de son enfance lui ont révélé deux mondes : émerveille et angoisse. Très tôt, il découvre que l'homme est mortel, et puisqu'il est mortel, quel est le sens de la vie ?

* **Université Lumière Lyon 2, France**

Pour répondre à cette question, Ionesco cherche désespérément ses racines : « chercher des racines, déchiffrer une vie qui se veut signifiante et qui (peut-être) s'est trouvée dans la création littéraire[5] ». Né en Roumanie, à un an Ionesco va vivre à Paris où son père poursuivait des études de droit et à onze ans écrit ses premiers vers, un scénario de comédie. Il écrit aussi une pièce patriotique. On lui avait enseigné que « le français qui était ma langue était la plus belle langue du monde, que les Français étaient le peuple le plus courageux du monde, qu'ils avaient toujours vaincu leurs ennemis, que parfois, s'ils avaient été vaincus, c'était parce qu'ils étaient à un contre dix, parce qu'ils avait eu Grouchy, parce qu'il y avait eu Bazain[6] ». Il a donc écrit en trente-deux pages, le drame d'un soldat victime de la guerre, qui débitait un monologue à la gloire de la partie. Le titre était d'ailleurs *Pro Patria*. Il n'avait pas à traduire lorsque, arrivé en Roumanie, on lui apprend que le roumain était la plus belle langue du monde, que les soldats roumains étaient plus courageux, et qu'ils n'étaient battus que s'ils étaient trahis « Arrivé à Bucarest, on m'apprend que ma langue c'est le roumain, que la plus belle langue du monde ce n'est pas le français, mais le roumain, que les Roumains avaient toujours vaincu leurs ennemis, que s'ils n'avaient pas toujours été vainqueurs, c'est parce qu'il y avait eu parmi eux des Grouchy, des Bazaine, je ne sais qui[7] ». Qui suis-je donc ? Français ou roumain ? Qui est le plus puissant ? Quelle langue est la plus belle ? Ces questions interrogent la place de soi par apport à l'Autre, la place de l'homme dans nos rapports aux langues et nos manières de dire, d'écrire ou encore de lire et /ou de voir. C'est à travers cette quête que Ionesco a commencé à écrire. Son œuvre qui s'étale sur près de trente ans, lui apporte-elle la compréhension de soi qu'il cherchait ?.

Dès son première expérience de l'écriture il choisi la forme dialogué, Ionesco a inventé le dialogue qui existait avant lui sans qu'il l'eût su : « La fête du village venait d'avoir lieu. On nous demande de la raconter. Je raconterai une fête de village imaginaire, avec des dialogues. J'eus la meilleure note et le maître lut ma rédaction à haute voix devant toute la classe. Et surtout ce que l'impressionnait, c'était que le récit était dialogué, contrairement à celui de tous les autres. Le maître me félicita d'avoir inventé le dialogue qui, me dit-il, était d'ailleurs déjà inventé depuis longtemps.[8] ». Depuis lors, Ionesco n'a jamais cessé de dialoguer ni d'écrire. Il était écrivain depuis l'âge de neuf ans, cela veut dire en fait, depuis toujours, et qu'il est né écrivain.

Il découvre le plaisir dans la littérature, son plaisir à lui et celui des autres et commence en particulier à aimer les tableaux ; il a toujours aimé les tableaux anecdotiques avec beaucoup de gens. Il faisait de la littérature pour en proposer d'autres à son tour, des mondes possibles, d'autres mondes possibles. C'est donc, dès l'enfance qu'il a eu le plaisir d'écrire pour dialoguer avec les autres

C'est en lisant *Un cœur simple* de Flaubert que Ionesco découvre la beauté du style, depuis la littérature est restée la lumière qui l'a accompagné toute sa vie. Quand on a le sens de la littérature, c'est comme lorsqu'on a l'oreille musicale, ou la vocation religieuse. Cette sorte de lumière des mots, leur vie, leur âme, il l'a retrouvée dans les livres de littérature et particulièrement dans les *Enfantines* de Valery Larbaud, dans ses Amants, heureux amants ; dans Mallarmé, mélangée à la nuit, dans l'obscure clarté d'un Rimbaud, d'un Lautréamont, puis plus tard chez quelques autres. Mais il croit ne pas se tromper sur la littérature. Il sait si elle est là ou si elle n'y est pas.

À l'âge de quatorze ans, après avoir passé une douzaine d'années en France, alors que sa personnalité est déjà bien formée, le jeune garçon repart en Roumanie : après le divorce de ses parents, le tribunal décide de le confier à son père qu'il déteste. Il commence à apprendre le roumain. Sa mère reste en France, elle ne peut regagner la Roumanie que quelque temps plus tard. Ionesco, gardera pendant toute sa vie une profonde nostalgie de son enfance en France. Quand on lui demande à quel âge il a commencé à apprendre le français, Ionesco répond : « Le français est ma première langue. J'ai appris à lire, à écrire, à compter en français, mes premiers livres, mes premiers auteurs sont français. Ce qui m'a beaucoup coûté,

ça a été plutôt le contact avec la culture roumaine, s'il y an a une. C'est à l'intérieur de la culture française que je me sens le moins mal[9] ».

De cette déchirure qui symbolise l'hostilité vis-à-vis de son père, de cette situation, des angoisses en ont résulté ; des troubles et des bienfaits. En Roumanie il s'est senti en « exil ». Il quitte la maison paternelle à partir des années 1927-1928, la séparation est définitive puisqu' il ne reviendra pas.

En Roumanie, en 1931, il publie ses premiers poèmes. Plus tard, à l'Université de Bucarest, il commence à préparer une licence de français, il publie dans des revues roumaines. Professeur de français à Bucarest, il vit comme un cauchemar la montée du nazisme, cette douloureuse expérience sera exorcisée plus tard dans Rhinocéros. Il épouse, en 1936, une Roumaine, il obtient une bourse pour faire une thèse à Paris.

En France, à la différence des autres écrivains venus de l'Est, il n'a jamais voulu appartenir à un groupe. Si dans son « anti-théâtre », il dénonce les valeurs et les normes reconnues comme valables et refuse tout rapprochement avec des compatriotes qui essayaient de fonder une identité, c'est parc qu'il est préoccupé par le destin de toute l'humanité, de tous les peuples et non pas d'un peuple ou d'un groupe en particulier. Ionesco est resté contre l'enferment dans une identité unique.

Pour lui, l'identité constitue un réseau de significations, d'allusions et de questions relatives à la langue et à l'espace. Il dit qu'il a écrit en français pour se venger de son père. Il confirme que tout ce qu'il a fait, c'est en quelque sorte contre son père. Il a publié des pamphlets contre sa partie :« mon pays était pour moi la France, tout simplement parce que j'y avais vécu avec ma mère, dans mon enfance, pendant les premières années de l'école et parce que mon pays ne pouvait être que celui dans lequel vivait ma mère[10] ». L'enfance est souvent la période des liens privilégiés avec la mère, mais si l'idéalisation est ici intensifiée, c'est à cause du départ pour la Roumanie : « La prime enfance c'est ici le paradis d'avant l'exil, d'avant la chute hors de la culture originelle, l'Eden qui a précédé la brutale séparation d'avec la mère[11] ». Ainsi, on peut dire, comme le signale Gelu Ionesco, que la « crise du langage » « qui constitue l'un des principaux ressorts des pièces de début, soit aussi une conséquence de son bilinguisme[12] ».

On retrouve ce bilinguisme et cette double appartenance culturelle, celle de la France et celle de la Roumanie dans le domaine de la religion. Il se situe aussi au carrefour de l'Occident et de l'Orient. Il a été baptisé dans l'Église orthodoxe et élevé au sein du catholicisme en France, puis il a été élève du lycée orthodoxe Saint-Sava à Bucarest, il se sent plus proche de l'Église d'Orient puisqu'elle est, selon lui, la seule qui a gardé la pureté originelle. L'Église orthodoxe, dit-il, tout en rendant à César ce qui est à César, tout en acceptant apparemment l'Histoire, est restée hors de l'Histoire. Elle n'a jamais fait la guerre à l'Histoire, elle ne s'est immiscée dans l'Histoire, elle a coexisté. Elle a toujours trouvé des accommodements avec le siècle, jamais avec le ciel. L'Église catholique trouve des accommodements avec le ciel. Il trouve qu'il y a toujours dans l'Église orthodoxe quelque chose d'insolite, quelque chose de caché, de pur, d'immuable et quelquefois, confirme-t-il, il a envie de vivre en Russie ou en Pologne.

C'est en 1940, puisque le délai accordé pour sa bourse expire que Ionesco devait retourner en Roumanie où le fascisme s'est durci. Il y rentre avec sa femme mais ils reviennent en France en 1942 pour s'installer définitivement. Après l'installation du communisme, il ne retournera jamais en Roumanie, même pas pour la représentation de ses pièces. Cette situation d'un homme « errant », partagé entre deux pays, deux cultures et deux langues serait-elle le facteur qui a fait de lui un écrivain de l'absurde ou / et de l'interculturalité ?

Théâtre de l'absurde ou de l'interculturalité ?

Marqué par cette double appartenance, l'histoire de *Homme aux valises* (1973) est celle d'un homme qui ne veut pas retourner dans son pays, mais qui n'est pas sûr, en rêve, de lui avoir échappé vraiment, qui est toujours hanté par sa jeunesse et les problèmes qu'il a vécus. D'où ce personnage qui est chez lui tout en n'étant pas chez lui et quand il veut être chez lui, dans son pays, dont l'administration et le pouvoir lui refusent l'appartenance à ce pays ; quand il veut partir, au contraire, on lui reconnaît cette appartenance et on l'oblige à rester. Finalement il ne sait plus quelle est son appartenance, quelle est sa nationalité. Il cherche une ambassade étrangère pour obtenir un passeport, mais ce passeport ne lui est donné nulle part. En réalité, ce personnage n'appartient à aucun groupe déterminé et se sent partout comme congénitalement étranger. *L'Homme aux valises*, confirme Ionesco est « recherche de l'identité des miens[13] ».

On peut dire que c'est l'image de l'homme d'une double culture qui a conduit à la dénégation de la littérature traditionnelle. Elle est exprimée par un esprit d'opposition qui marque la rupture avec la tradition par une attitude qui met à nu les valeurs modernes et esthétiques. Une rupture avec l'ordre idéologique, artistique et social[14], mais aussi avec les principes de l'unité théâtrale. En déclarant vouloir faire un « théâtre à l'image du monde et non pas l'image du monde[15] », Ionesco a annoncé l'idée d'une rénovation du théâtre.

Ce renouveau théâtral a été désigné par le « théâtre de l'absurde ». Signalons que le terme du théâtre de l'absurde est apparu dans les années 1960, formulé pour la première fois par l'écrivain et critique Martin Esslin pour désigner une direction théâtrale importante du XXe siècle mais aussi pour classer les œuvres de certains auteurs dramatiques des années 1950, principalement en France, qui rompaient avec les concepts traditionnels du théâtre occidental. Il désigne essentiellement le théâtre de Beckett, Ionesco, Arrabal, les premières pièces d'Adamov et de Genet.

La *Cantatrice chauve* (1950) mais aussi *La leçon* (1951), *les chaises* (1952) et *Victimes du devoir* (1953) sont des œuvres qui imposant de nouvelles formes dramatiques. Ionesco obsédé par le sentiment de l'irréalité est « à la recherche d'une réalité essentielle, oubliée et innomée[16] ». En s'interrogeant sur la condition humaine, dans *Amédée ou comment s'en débarrasser* (1968), *Tueur sans gages* (1975), Rhinocéros (1965), on retrouve le chemin de cette quête . L'absurdité des situations mais également la déstructuration du langage lui-même distinguent son style théâtral. Il montre une existence dénuée de signification et met en scène la déraison du monde dans laquelle l'humanité se perd. Cela est peut être le reflet de la condition sociale de ses auteurs : Ionesco roumain, Becket irlandais, Arrabal espagnol, Adamov russe, Schéhadé libanais. Tous étant des écrivains psychologiquement déracinés et donc sensibles aux conditions et aux problèmes du monde dans lequel ils s'y trouvent. Ils optent pour une écriture subjonctive qui expriment leur situation existentielle. À l'instar du Nouveau Roman, le théâtre de l'absurde n'est ni un mouvement ni une école. Ses auteurs, peu nombreux, ont en commun cette volonté de rejeter les règles du théâtre : unité de temps, unité de lieu et unité d'action. Pour Ionesco, comme pour les autres, le fait d'appartenir à deux cultures revenait parfois à n'en avoir pleinement aucune.

Ionesco a détruit le théâtre de « boulevard », il a crée de nouvelles formes dramatiques et mis en scène de nouvelles techniques d'expression qui interrogent la condition humaine, il confirme que « Le théâtre est, évidemment un reflet de l'inquiétude de notre époque. Rien ne peut l'empêcher d'être aussi l'expression des inquiétudes de toujours[17]».

L'angoisse de l'incommunication

Selon Ionesco, l'une des angoisses d'aujourd'hui est la difficulté de la communication. C'est en la rendant visible et familière sur scène qu'on arrive à la

surmonter : « nous, nous ne voulons pas chasser l'angoisse. Nous essayons de la rendre familière pour qu'on la surmonte. Le monde peut être comique et dérisoire, il peut aussi vous sembler tragique…[18] ». L'idée de montrer la difficulté de la communication lui est venue en étudiant l'anglais avec la méthode Assimil, un manuel de conversation franco-anglais : il copiait, pour les apprendre par cœur, les phrases tirées de son manuel. En les relisant attentivement, il apprend, non pas l'anglais, mais des vérités surprenantes : « qu'il y a sept jours dans la semaine, par exemple , ce que je savais d'ailleurs, ou bien que le plancher est en bas, le plafond en haut, chose que je savais également, peut-être, mais à laquelle je n'avais jamais réfléchi sérieusement ou que j'avais oubliée, et qui m'apparaissait, tout d'un coup, aussi stupéfiante qu'indiscutablement vraie […]. A mon grand émerveillement, Mme Smith faisait connaître à son mari qu'ils avaient plusieurs enfants, qu'ils habitaient dans les environs de Londres, que leur nom était Smith, que M. Smith était employé de bureau, qu'ils avaient une domestique, Mary, anglais également, qu'ils avaient depuis vingt ans, des amis nommés Martin, que leur maison était un palais […][19] ». Si un manuel de conversation anglaise provoque cette illumination, c'est parc que son bilinguisme l'appelle à « s'interroger sur les rapports des mots et des choses, sur les liens de la pensée et du langage et sur les problèmes de traduction[20] ».

On peut dire que le héros ionescien est le langage. On ne peut parler de *La Cantatrice chauve* sans faire l'analyse du dialogue, c'est à travers des phrases de manuel qu'on apprend des vocabulaires et de la grammaire, mais elles correspondent à des situations vécues. Elles rendent compte de la réalité et expriment des « vérités fondamentales » puis les chapitres se mélangent, les registres se confondent et « Le comique situé aux frontière de l'absurde devient tragique : le réel, dont la parole état garante, se détruit[21] ». Les phrases se défont dans le non-sens. La communication entre les êtres s'évanouit. Mais le tragique latent d'un tel théâtre, parfaitement dissimulé dans *La Cantatrice chauve*, se révèle dans *La Leçon*, où le langage fonctionne tout seul.

Dans ses dialogues de théâtre, Ionesco s'est révélé d'une langue dynamique tout en gardant son maniement original, en jouant avec le sens des mots jusqu'à l'absurdité. Il a associé la langue aux décors, aux gestes, aux objets, aux situations. La langue est devenue avec lui l'objet théâtral, voire l'arme.

Si Ionesco a détruit le langage, c'est pour libérer les mots, c'est parce qu'il constate qu'il n'y a plus de place pour une langue unique. Le langage doit être renouvelé et c'est la raison pour laquelle, au cours de la saison 1966-1967, cinq au moins de ses pièces ont été jouées à Paris, dont une au Théâtre de France et une autre à la Comédie-Française. *La Cantatrice chauve,* à l'affiche du théâtre de la Huchette pendant près de quarante ans, détient le record absolu de la longévité à Paris. Hors de France, les représentations se multiplient. À quoi tient cette réussite?

Pour Ionesco l'œuvre est « un fragment de la vie » et les personnages l'aident à donner une vérité aux symboles, puisqu'ils sont plus au moins des personnages « réels », des personnages qui ont l'air d'être. Dans *Amédée,* un couple, Amédée et Madeleine, vit depuis 15 ans dans l'obsession du secret que renferme la chambre d'à côté. Amédée n'arrive plus à écrire et Madeleine s'est vue obligée à prendre du travail. Une paire de jambes énorme surgit de la porte d'à côté et révèle qu'un cadavre bien particulier était caché derrière elle. Ce dernier aurait attrapé la maladie incurable des morts : « la progression géométrique » et grandit inexorablement. Le couple s'affaire autour des jambes qui s'allongent par à-coups à travers la scène. Poussé par Madeleine, Amédée prend la décision de s'en débarrasser. Au troisième acte Amédée, portant un cadavre dégonflé, rencontre un soldat américain, puis surgissent les policiers. Amédée s'échappe en s'élevant dans l'air avec son cadavre magique, non sans avoir lancé d'en haut quelque répliques. Le couple, explique Ionesco « C'est le monde lui même, c'est l'homme et la femme, c'est Adam et Ève, ce sont les deux moitiés de l'humanité qui s'aimaient, qui se retrouvent, qui n'en peuvent plus de s'aimer ; qui malgré tout, ne peuvent pas ne pas s'aimer, qui ne peuvent être l'un sans l 'autre. Le couple ici, ce n'est pas seulement

un homme et une femme, c'est peut être aussi l'humanité divisée et qui essaie de se réunir, de s'unifier[22] ».

Et c'est le message du théâtre de Ionesco : l'unification de l'humanité à travers le dialogue. Il confirme que si l'humanité doit avoir conscience de son destin, c'est pour pouvoir se situer par apport aux autres : « Pour que nous ayons conscience de notre destin, pour savoir comment nous situer vis-à vis des autres et de nous mêmes. Notre conscience sociale découle de notre conscience métaphysique, de notre conscience existentielle. N'oublions pas ce que nous sommes, où nous en somme, nous nous comprendrons mieux »[23]. Pour lui, une fraternité fondée sur la métaphysique est plus sûre qu'une fraternité ou une camaraderie fondées sur la politique. Ionesco confirme que si les gens se sont intéressés à son théâtre, c'est que ses monstres ne sont pas personnels, qu'ils sont les monstres de plusieurs, les monstres peut-être de tout le monde, ou de tout un monde .

« Nous ne devrons avoir qu'une seule pensée, un seul but : la félicité de l'autre », écrit Ionesco dans le *Journal en miettes*. Ce problème des rapports aux autrui est le thème majeur du *Piéton de* l'air (1963). Béranger rêve d'un monde de tendresse où la mort cesserait d'être un mal ; il le dit à Marthe qui lui offre des fleurs qu'il ne résiste pas aux gestes tendres. »Ah ! si tout le monde était comme toi ! On vivrait dans la douceur. La vie serait possible et l'on pourrait aussi mourir sans chagrin, paisiblement… ». Ionesco rêve d'un monde dans lequel tout le monde communique.

Dialogue interculturel à travers la traduction et la langue

Pour communiquer entre eux, les hommes doivent accepter de ne pas se définir uniquement par leur langue maternelle. Ou plutôt, pour que celle-ci continue à vivre, ils doivent en faire une perpétuelle invention : « L'écriture doit constamment lutter contre ses limites, par l'invention[24] ». L'une des modalités majeures de cette invention est offerte par l'opération de traduction, car c'est en se soumettant à ce passage d'une langue à une autre que la langue s'ouvre.

Ce passage Ionesco le fait à l'intérieur même de la langue, *La Leçon*, *La Cantatrice chauve*, *L'Homme aux valises*, *E*xercices de conversation française pour étudiants américains (1964), sont des textes qui témoignent d'un travail linguistique distingué. Sans doute, l'appartenance de Ionesco à deux cultures est un facteur essentiel du passage de « l'apprentissage du français » à un « désapprentissage » pour faire face aux programmes roumains, puis à un « réapprentissage » pour écrire dans cette langue : « Je suis arrivé à Bucarest quand j'avais treize ans et je ne suis pas revenu avant vingt-ans. J'ai appris le roumain là-bas. A quatorze, à quinze ans, j'avais de mauvaises notes en roumanie. Vers dix-sept, dix-huit ans, j'ai eu de bonnes notes en roumanie. J'avais appris à l'écrire. J'écrivais mes premiers poèmes en roumanie. Je n'écrivais plus aussi bien le français. Je faisais des fautes. Quand je suis revenu en France, je savais le français, bien sûr, mais je ne savais plus l'écrire. Je veux dire « littérairement ». Il m'a fallu me réhabituer. Cet apprentissage, ce désapprentissage, ce réapprentissage, je crois que ce sont des exercices intéressants[25] ».

Comme le signale Emmanuel Jacquart, Ionesco a été exposé à deux façons de penser, de voir, de percevoir, de sentir, de juger, deux systèmes de signes qui s'entrechoquent, deux codes rarement réductibles l'un à l'autre. Cela signifie l'existence de deux façons d'être. Ionesco a écrit en français et en roumain, on pourrait faire de ce qu'il a écrit en roumain « un volume de quelque 800-1000 pages-des idées intéressantes, vivantes, que l'on y décèle une attitude extraordinairement conséquente, encore que la profusion de pensées et de paradoxes, de polémiques et d'attitudes non conformistes justifie une place accrue, une attention plus marquée dans une histoire de la littérature roumaine qui ignorait totalement les écrits français[26] ».

Les premières publications en roumain (Élégies *pour petits êtres*), dates des années 1928 et 1930, dans une revue quotidienne de Bucarest, Bilete de Papagal (Billets de

perroquet), il publie, à l'âge de dix-neuf ans, en 1928, ses poèmes dans un petit volume, d'abord en 1931 à Craïova, et ensuite en 1932 à Bucrest, en réédition. Cette première œuvre a été traduite par Aurélia Roman à qui Ionesco a envoyé une lettre le neuf mars 1989 pour lui dire : « En ce qui concerne la publication des Élégies, mes premiers et derniers poèmes, j'accepte qu'ils soient publiés uniquement pour vous…Je vais choisir quelques dossiers pour illustrer ces poèmes : je vous les enverrai[27] ». Les deux autres principaux ouvrages roumains sont : *la vie grotesque et tragique de Victor Hugo* (Gallimard, 1982) et *Non* (Gallimard, 1986) (ensemble d'essais critiques et de fragments de journal intime.

Pourquoi les poèmes de Ionesco ne sont pas encore traduits et connus ? C'est parce que son auteur les rejette comme un mélange sentimental et symboliste, mais les ignorer, comme le dit Aurélia Roman, mène à l'incompréhension de l'œuvre.

À la question dans qu'elle mesure y a-t-il une continuité, un héritage de cette expérience et des liens avec la production littéraire roumaine des année trente ? La réponse est « L'œuvre ionescien entier doit être aussi considérée en tant que produit d'une époque où les jeunes écrivains tentent plus que jamais, et dans un effort très fécond, de réunir des orientations opposées : s'assimiler aux grands courants de la littérature étrangère en général, et française en particulier, et travailler au développement d'une littérature fondée sur les sources nationales[28] ». A. Roman confirme qu'il est impossible d'apprécier pleinement l'œuvre de Ionesco sans la voir comme produit de « bicultralisme » : lieux de confluence et de cohésion où se confondent richesse et malaise de l'exil. Pour l'auteur, il est donc question de capacité à savoir analyser, comprendre et gérer, voire traduire des « pensées » et des « attitudes », situations poétiques et /ou dramatiques, transposition de la réalité en jouant sur la langue : jeux sur le signifiant et le signifié issues de deux cultures. Le langage fonctionne non seulement comme outil de communication mais aussi comme une sorte de carte d'identité culturelle. En raison de son bilinguisme, il « pouvait sentir mieux qu'un autre que transcrire une expérience, c'est toujours la trahir. Son théâtre joue de la destruction et de la restitution du langage[29] ».

Mais Ionesco traduit aussi, au sens propre du mot aussi : en France, à onze ans, il avait écrit en français une petite pièce de théâtre « drame patriotique », à quatorze ans, il la traduisait en roumain. Pendant la guerre, plus tard, à Marseille, il travaille comme traducteur pour les éditions Jean Vigneau. Il traduit l'œuvre posthume d'Urmuz, nom de plume d'un jeune magistrat roumain qui s'était suicidé en 1923 à Bucacrest. Ionesco trouve que l'ouvrage est fait « de textes bizarre à l'humour absurdes » et aux « paraboles intelligentes[30] ». L'écrit de Ionesco en a été, sans doute, directement influencée. Ionesco a traduit aussi en français sa première pièce *La Cantatrice Chauve*, qu'il avait écrit d'abord en roumain au début des années 1940.

Passionné par le problème linguistique de l'apprentissage des langues, il a lui-même écrit trente et un dialogues, *Exercices de conversation française pour étudiants américains*, destinés à être insérés dans le manuel de Michel Bénamou intitulé *Mise en train* (Toronto, 1969). Il joue sur les absurdités des constructions de phrases basiques, caricaturant le sens que peut saisir un apprenant, si bien que cette méthode d'apprentissage après avoir fait sensation aux États-Unis fut jugée déroutante par les professeurs et les élèves qui la délaissèrent, Ionesco faisant appel à une maîtrise de la langue que ne possèdent pas les apprenants.

Certes, la traduction n'est pas un art mineur de la linguistique mais bien au contraire un art majeur nécessitant de la part des traducteurs la maîtrise de deux, voire de plusieurs systèmes linguistiques que l'exercice force en quelque sorte au partenariat. Non seulement il fait appel au lexique, aux tournures idiomatiques, à la syntaxe mais également à la pensée de celui qui a rédigé un texte et à ce qu'il a voulu dire exactement, au message qu'il a réellement voulu faire passer. Il faut donc à la fois maîtriser le système linguistique et capter toutes les finesses de l'esprit d'un auteur, puis tel un narrateur omniscient « passer le message » d'une langue à une autre.

En 1991-1994, reprises multiples au théâtre, traduction des œuvres dramatiques et non dramatiques en toutes langues, tout particulièrement dans les langues des pays anciennement satellites de l'Union soviétique : bulgare, lituanien, ukrainien, tchèque, polonais, ruse et roumaine, mais aussi en espagnol, néerlandais, allemand, norvégien, danois, coréen, anglais, etc. En renouvelant le langage, Ionesco a peut écrire presque en plusieurs langue à la fois. Mais, il ne considère pas qu'il s'agit là d'un usage particulier de la langue. Pour lui, l'invention tient à la condition et à la vérité même du langage.

Poussant plus loin encore le parallélisme, il développe même un lien puissant entre langage comique et dramatique, pour pouvoir communiquer avec les autres ; en effet le Béranger de Ionesco est en chacun de nous. Ionesco confirme que si Rhinocéros qui est une pièce sur la solitude, sur l'individualisme a été joué partout, si elle a eu un succès plus grand que n'importe quelle autre de ses pièces, si on l'a aimée partout dans le monde « c'est parce que tous les pays maintenant, aussi bien à l'ouest qu'à l'est, sont plus ou moins collectivisés. Plus ou moins inconsciemment j'ai mis la main sur un problème terrible : la dépersonnalisation. Or dans toutes les sociétés modernes les individus collectivisés ont la nostalgie de la solitude, d'une vie personnelle. Ce que la pièce a réveillé dans tous les publics c'est le Bérenger qui dort en chacun de nous, […]. Celui qui a une âme ne ressemble pas à tous les autres[31] ».

Ionesco est généralement connu comme un écrivain qui tient une place de premier plan dans le renouveau théâtral du XXe siècle. Mais l'évolution qu'offre la succession de ses œuvres consiste à accentuer l'ouverture sur l'Autre. Toutes ses pièces ont traversées les frontières pour réaliser le rêve impossible : l'homme perd son unité pour la multiplicité puisque l'édifice de l'humanité s'édifie sur la différence et la diversité à travers le dialogue des cultures. Sachant, comme le confirme Ionesco dans *Antidotes* « que chaque individu, parmi les milliards d'individus, est un tous, un centre, que tous les autres sont nous-même[32] ». Pour lui l'enfer ne peut pas être les autres puisque « les autres c'est nous-mêmes ».

Notes

[1] Ionesco, E., *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962.
[2] Ionesco, E., *Entre la vie et le rêve, Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Gallimard, 1996, p. 161
[3] Ionesco, E., *Présent passé, Passé présent*, Alençon (Orne), Mercure de France, 1968, p. 245
[4] Le Gall, A., *Ionesco, Grandes biographies*, Paris, Flammarion, 2009, p. 11.
[5] Abastado, C., *Ionesco*, Paris, Bordas, 1971, p. 9
[6] Ionesco, E., *Entre la vie et le rêve*, Entretiens avec Claude Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1966, op. cit., p. 57
[7] Ibid.
[8] Ionesco, E., *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 332
[9] Ionesco, E. *Antidotes*, op., cit., p. 100
[10] Abastado, C., *Ionesco*, Paris, Bordas, Coll., Présence littéraire, 1971, p. 24
[11] Jacquart Emmanuel, Ionesco aux prises avec la culture, in *Colloque de Cerisy, Ionesco, Situation et perspectives*, Paris, belfond, 1980, pp. 58-59
[12] Ionesco, G., *La première jeunesse d'Eugène Ionesco*, in Colloque Cerisy, *Ionesco, Situation et perspectives*, op. cit. p. 25.
[13] Ionesco, E., *Entre la vie et le rêve, Entretiens avec Claude Bonnefoy*, op. cit., p. 179
[14] Ionesco, E., *Notes et Contre-notes*, op., cit., p. 77
[15]*Ibid*., op. cit., p. 99
[16] *Ibid*., op., cit., , p. 165
[17] *Ibid*., op. Cit., , p. 106
[18] Ionesco, E., *Antidotes*, op., cit., p. 327
[19] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, op. cit., pp. 155-156.
[20] Abastado, C., *Ionesco*, op., cit., p. 23.
[21] *Ibid*., op., cit., , p. 61
[22] Ionesco, E., *Entre la vie et le rêve, Entretiens avec Claude Bonnefoy*, op., cit., pp. 87-88
[23] Ionesco, E., *Antidotes*, op., cit., p. 325
[24] « *Michel Butor, architecte de San Marco* » ZBINDEN, Louis-Albert. La Gazette de Lausanne, 15-16 février 1964.
[25] Ionesco, E., *Entre la vie et le rêve, Entretiens avec Claude Bonnefoy*, op., cit., p. 23
[26] Ionesco, G., *La première jeunesse d'Eugène Ionesco*, in *Colloque Cerisy, Ionesco, Situation et perspectives*, op., cit., p. 28
[27] *http //id.erudit.org/iderudit/037059ar*
[28] *Ibid.*
[29]Abastado, C., *Ionesco*, op., cit., , p. 232-233
[30]Ionesco, E., *Non*, (traduit du roumain et annoté par Marie-France Ionesco) (Première partie : "Moi, Tudor Arghezi, Ion Barbu et Camil Petresco" ; Deuxième partie : "Faux itinéraire critique"), Paris, Gallimard, 1986 p.13

[31] Ionesco, E., *Entre la vie et le rêve, Entretiens avec Claude Bonnefoy*, op.cit., p. 135
[32] Ionesco, E., *Antidotes*, op. cit., p. 326

Bibliographie

Abastado, C., *Ionesco*, Paris, Bordas, 1971.
Ionesco, E., *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962.
Ionesco, E., *Entre la vie et le rêve, Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Gallimard, 1996.
Ionesco, E., *Présent passé, Passé présent*, Alençon (Orne), 1968.
Ionesco, E., *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977
Ionesco, E., *Non*, (traduit du roumain et annoté par Marie-France Ionesco) Paris, Gallimard, 1986.
Ionesco, G., La première jeunesse d'Eugène Ionesco, in Colloque Cerisy, *Ionesco, Situation et perspectives*, Paris, 1980.
Le Gall, A., *Ionesco, Grandes biographies*, Paris, Flammarion, 2009.
ZBINDEN, Louis-Albert, « *Michel Butor, architecte de San Marco* » in *La Gazette de Lausanne*, 15-16 février 1964.

Sitographie

http //id.erudit.org/iderudit/037059ar

Jouer sur / avec les mots. Expérience de traduction : *Chez le docteur* d'Eugène Ionesco

Conf. dr. Carmen Andrei*

Abstract: *In his French Conversation and Diction Exercises for American Students (1964), Eugène Ionesco plays on/with culture-specific idioms in order to help non-native students better understand the gist of Voltaire's language. The playwright produces skits that pose significant problems in translation. Chez le docteur (At the Doctor's) is an excellent example of manipulation of French-specific body-part idioms that refer to diseases and defects and, at the same time, a challenge to the Romanian translator. The paper aims at reconsidering the translation of this well-known "exercise in style", providing an analysis and comments upon it, as well as alternative translation variants where the choices initially made seem rather inappropriate. The argumentation is essentially based on the ethical principles underpinning literary translation (faithfulness to the source text, re-creating the playfulness of the original in the target language), but it does not exclude a more tolerant approach to translation either.*

Keywords*: puns, idioms, translation strategies, playfulness.*

En 1964, Ionesco écrit *Les exercices de conversation française pour étudiants américains*, trente et un dialogues au total. Ces exercices étaient destinés à être insérés dans le manuel de Michel Bénamou, professeur de français aux universités du Michigan, puis de San Diego. Le manuel intitulé *Mise en train* a été publié quelques années plus tard, en 1969, à Toronto.

Depuis février 1965, date à laquelle le Théâtre de Poche de Montparnasse représente pour la première fois bon nombre de ces exercices avec l'auteur lui-même dans le rôle du professeur, il y a eu d'innombrables spectacles, lectures, productions télévisées, opéras de chambre et opéras de poche dans le cadre des festivals de théâtre, des journées d'études consacrées à Ionesco ou lors des inaugurations de nouveaux théâtres qui portent son nom.

Avec ces trente et un dialogues, l'élève joue tout en faisant connaissance avec la langue française, s'habitue à la prononciation, à son maniement et à son rythme, l'installe en soi. Ionesco y fait abstraction de la contextualisation de la signification et juxtapose, comme dans ses premières pièces, des affirmations contradictoires. La méthode a fait d'abord sensation aux États-Unis, en raison de l'originalité des textes, mais petit à petit, étudiants et professeurs l'ont trouvée un peu déroutante puisqu'elle exigeait trop d'ingéniosité, un humour et une faculté d'adaptation hors du commun.

Dans *Chez le docteur*, Ionesco prend une liberté totale de jouer avec / sur les mots. Il s'ensuit un jeu *à la Ionesco* sur les expressions idiomatiques du français qui contiennent les parties du corps et sur les maladies. Deux personnages composent cette saynète : Marie-Jeanne et le docteur. En journaliste, Marie-Jeanne mène une enquête sur les maladies les plus fréquentes dont se plaignent les Français, car, quant à elle, optimiste et journaliste à la fois (dans ce zeugme, nous reconnaissons Ionesco dès le premier échange de répliques), elle ne souffre de rien.

En analysant la traduction faite par Dan C. Mihăilescu [1], nous sommes amenée à faire des commentaires critiques sur ses choix traductifs et en proposer une autre variante qui prenne en considération la traduction des expressions idiomatiques du français par des équivalents roumains la où le traducteur ne l'a pas fait ou n'a pas voulu le faire, donc dans l'esprit de la langue et non pas à la lettre. Dès la première lecture de la traduction publiée, nous observons qu'il n'y a pas eu de stratégie traductive conséquente : le traducteur a choisi de traduire certaines expressions phraséologiques qui appartiennent au registre familier, populaire ou standard, et ne pas en traduire d'autres, tout aussi courantes. Il en a traduit beaucoup par des équivalences sémantiques et d'autres par des correspondances « correctes », de façon asymétrique.

***Universitatea „Dunărea de Jos" din Galaţi, România**

Deux attitudes sont possibles : a/ traduire comme Dan C. Mihăilescu l'a fait, en gardant les expressions qui contiennent les parties du corps telles quelles et risquant ainsi de rater l'effet humoristique des jeux de mots qui s'enchaînent et b/ traduire le texte tout en tenant compte de l'idiomacité des expressions figées, tout en recherchant à produire le même effet ludique escompté par l'auteur, et garder là où cela est possible, la partie du corps autour de laquelle Ionesco construit son jeu. Nous choisissons cette seconde attitude. Notre argument principal se décline comme suit : comme les textes d'origine sont rédigés en français étant destinés à des non natifs (étudiants américains ou autres francophones et francophiles), une traduction littérale ne leur apprend rien sur le génie, les spécificités, les métaphores imagés de la langue étrangère étudiée. Choisir de traduire dans le respect de la langue de l'Autre suppose une recherche documentaire minimale qui est obligée par les normes déontologiques et l'éthique du traducteur.

1re séquence

Texte original	Traduction roumaine	Traduction proposée
Marie-Jeanne : Mon journal me prie de vous demander quelles sont les maladies les plus fréquentes que vous soignez. C'est pour une statistique.	*Marie-Jeanne :* Conducerea ziarului m-a rugat să vă întreb care sunt cele mai frecvente boli pe care le trataţi. Facem o statistică.	*Idem.*
Le docteur : C'est très varié. Parmi tant de malades qui viennent me voir, *il y en a qui ont le cœur gros, d'autres qui ont le ventre creux, d'autres les jambes à leur cou.* [2]	*Doctorul* : Foarte multe. Printre bolnavii care vin aici se află oamenii cu inima groasă, alţii cu gaură-n stomac şi alţii cu gleznele-n gât.	*Doctorul* : Tratez diferite boli. Printre bolnavii care vin la mine sunt unii care au foc la inimioară, alţii cu burta lipită de spinare şi alţii care-şi iau picioarele-n spinare.
D'autres éclatent ou explosent. D'autres se tordent.	Alţii pleznesc sau explodează. Alţii se spiralează.	Alţii izbucnesc, explodează sau se îndoaie de râs. Sunt unii care de prăpădesc de râs. Alţii doar râd copios.
Il y en a qui *sont pliés en quatre. D'autres ont la ratée dilatée.*	Unii se pliază, se împăturesc. Altora li s-a dilatat splina.	Unii sunt lipsiţi de inimă, sunt chiar scârbiţi.
Certains n'ont plus de cœur, ils sont écœurés.	Unii nu mai au inimă, sunt dezgustaţi.	

Une recherche rapide nous donne comme nous indiquent les équivalences suivantes :

- fr. *avoir le cœur gros / de la tristesse* = roum. *a avea inimă grea/ foc la inimă*
- fr. *avoir le ventre creux / plat* = roum. *a avea burta lipită de spate, a fi lihnit de foame*
- fr. *prendre ses jambes à son cou* = roum. *a o lua la picior / la sănătoasa, a o şterge, a-şi lua picioarele-n spinare* (fam.)
- fr. *avoir la rate dilatée* = roum. *a râde copios*
- fr. *être plié en quatre* (rire énormément en voyant ou en entendant quelques chose de drôle) = roum. *a se prăpădi / muri de râs*

2e séquence

Texte original	Traduction roumaine	Traduction proposée
[Le docteur] : *D'autres ont le sang qui ne fait qu'un tour ; de la moutarde qui*	[Doctorul] : La unii, sângele nu face decât pe jumătate circuitul : urcă, dar nu	[Doctorul] : Unii sunt răscoliţi de durere ; altora le sare muştarul. Altora li s-a

leur est montée au nez. A d'autres, on leur a tourné la tête.	coboară. Altora le-a sărit muştarul. Unora li s-a întors capul.	sucit capul.
Plusieurs voient rouge ou tout en noir.	Mulţi văd roşu, sau văd totul în negru.	*Idem*.
Les uns ont les nerfs en boule ou à fleur de peau ; nombreux sont ceux qui ont la gueule de bois … ou mal aux cheveux ; il faut les leur couper en quatre. Il y a les maniaques qui tirent tout par les cheveux.	Unii îşi simt creierii puşi pe bigudiuri, sau întinşi la uscat. Foarte mulţi sunt mahmuri, cheauni… cu capul mare de băutură ; şi trebuie să le-o tai repede. Există maniaci care trag totul de păr.	Unii sunt cu nervii în batistă; multora li se împleticeşte limba-n gura sau pe unii îi doare capul după chef. Sunt şi maniacii care despică firul-n patru.
Beaucoup *sont sur les genoux*, quand ils n'ont pas le cœur brisé.	Unii cad din picioare când nu li s-a sfâşiat inima.	Mulţi vin morţi de oboseală când n-au inima frântă.
D'autres encore sont pourris ou corrompus. Je ne peux rien faire pour ceux qui *sont crevés*.	Alţii sunt putrezi de corupţie. Nu le mai pot face nimic celor care au crăpat.	Mai sunt şi unii putrezi şi corupţi. Nu pot să mai fac nimic pentru cei care rupţi de oboseală.
Il y a les gonflés sans compter les *intouchables*.	Mulţi sunt umflaţi ca să nu mai vorbim de cei care nu pot fi atinşi.	Am şi tot felul de umflaţi ca nu mai vorbim de cei de care nici nu poţi să te atingi.

Les expressions idiomatiques sujettes aux jeux de mots sont :

- fr. *Mon sang n'a fait qu'un tour* = roum. *sunt răscolit, impresionat*;
- fr. *La moutarde lui monte au nez* (la colère le gagne) = roum. *I-a sărit muştarul*.
- fr. *tourner la tête à qqn*. = roum. *a suci capul cuiva*
- fr. avoir les nerfs en boule /à fleur de peau = roum. *a avea nervii slabi / în batistă/ a fi irascibil, iritat*
- fr. *avoir la gueule de bois / avoir mal aux cheveux* = roum. *a fi mahmur, a i se împletici limba ; a te durea capul după chef*
- fr. *tirer tout par les cheveux* = roum. *a trage totul de păr*
- fr. *être sur les genoux* = roum. *a fi frânt de oboseală*
- fr. *être crevé* = roum. *a fi frânt / rupt de oboseală*

Dans la 3e séquence, les parties du corps qui entrent dans des enchaînements de maladies « imaginaires » sont : le pied, la main, la tête, le nez, les yeux.

3e séquence

Texte original	Traduction roumaine	Traduction proposée
[Le docteur] : Il y a ceux qui *se lèvent du pied gauche*, celles qui ont un *pied anglais*, les pieds dans le plat, *les pieds de nez ;* tous ceux-là doivent retomber sur leur pied pour repartir du bon pied, j'ai des patients qui *ont du nez*, d'autres qui n'en ont pas.	[Doctorul] : Unii se ridică pe piciorul stâng, alţii măsoară un picior englezesc, unii calcă-n strâchini, iar alţii trăiesc pe picior mare. Toţi aceştia trebuie să cadă-n picioare ca s-o ia din nou zdraveni pe picioare. Am pacienţi cu nas şi am pacienţi fără tupeu.	[Doctorul] : Unii se scoală cu faţa la cearşaf, alţii măsoară *cu* piciorul englezesc, unii calcă în strâchini, iar alţii îţi dau cu luleaua-n nas; toţi aceştia trebuie să cadă-n picioare ca să plece din nou cu dreptul. Am pacienţi şi cu fler şi fără.
Je soigne des personnes qui		Îi îngrijesc şi pe puturoşi, pe

ont un poil dans la main ou qui *ont leur idée derrière la tête* ou qui la perdent, qui *n'ont pas les yeux en face des trous.*	Unii sunt leneşi şi caută să le fie muieţi posmagii, alţii gândesc cu ceafa, nu-şi fac nici o idee şi cad în gropi ca ochii în ciorbă.	cei care au gânduri ascunse, pe cei care-şi pierd ideile, dar şi pe cei care văd lucrurile limpede.
J'ai des malades mentaux qui *ont le fou rire*, des vicieux qui *lèchent les bottes, qui boivent la tasse* ou qui *se font du* mauvais sang quand ils ne cassent pas leur pipe.	Am bolnavi mental care suferă de râs nebun, vicioşi care ling vârful cizmei stăpânului, care înghit fără să vrea sau care-şi fac sânge rău, când nu dau ortul popii.	Am şi bolnavi cu capu' care râd ca proştii, vicioşi care umblă cu măturica să te perieze, care înghit apă daca înoată, care-şi fac sânge rău, când nu crapă de-a binelea.

- fr. *se lever du pied gauche* = roum. *a se scula cu faţa la cearşaf* (fam.)
- fr. *mettre les pieds dans le plat* (aborder une question délicate avec une franchise brutale) = roum. *a călca în străchini* (fam.)
- fr. *faire un pied de nez* / *la nique à qqn* = roum. *a da cuiva cu tifla / cu luleaua în nas*
- fr. *avoir du nez* = roum. *a avea fler / intuiţie, a fi perspicace*
- fr. *avoir un poil dans la main* (être très paresseux) = roum. *a fi puturos*
- fr. *avoir une idée derrière la tête* = roum. *a avea gânduri ascunse / o intenţie ascunsă*
- fr. *avoir les yeux en face des trous* (pop.) = roum. *a vedea limpede*
- fr. *avoir le fou rire* (rire prolongé qu'on ne peut contrôler) = roum. *a râde prosteşte*
- fr. *lécher les bottes de qqn* = roum. *a linge cizmele cuiva, a-l peria, a umbla cu măturica*
- fr. *boire la / une tasse* (fam.) = roum. *a înghiţi apă la înot*

4e séquence

Texte original	Traduction roumaine	Traduction proposée
[Le docteur] : Il y a ceux qui *ont froid aux yeux* et ceux qui sont tout feu, tout flamme sans compter *les têtes brûlées*, ceux qui sont consommés par la passion.	[Doctorul] : Sunt mulţi care văd negru în faţa ochilor sau care se fac imediat foc şi pară. Asta ca să nu mai spun de cei cu capetele înfierbântate, devorate de flacăra pasiunii.	[Doctorul] : Mai sunt şi cei cărora nu le e frică de nimic, se uită drept în ochii tăi, cei care se fac imediat foc şi pară. Nu-i mai pun şi pe entuziaşti care riscă totul, pe cei care sunt devoraţi de pasiune.
Je reçois aussi les monstres, les faux frères, les personnes qui versent des larmes de crocodiles ou qui ont la tête de bois, un cœur de glace, un cœur de pierre, *les yeux plus gros que le ventre, le cœur sur la main*, une *langue de vipère…*	De asemenea, în vin monştri, fraţi trădători, pacienţi care plâng cu lacrimi de crocodil, sau care au cap de lemn, inimă de gheaţă, suflet de piatră, ochii mai holbaţi ca burta, oameni cu inima în palmă sau din cei cu limbă de viperă…	*Idem* … sunt şi unii nehaliţi, alţii au inimă bună, sunt buni ca pâinea caldă, dar şi cei răi de gură…

- fr. *ne pas avoir froid aux yeux* (ne pas avoir peur, voire être effronté, décidé) = roum. *a nu avea frică, a fi curajos*
- fr. *une tête brûlée* (se dit d'une personne qui possède un tempérament fougueux et qui aime les risques) = roum. *un tip curajos*
- fr. *avoir les yeux plus gros que le ventre* = roum. *a fi lacom la mâncare, a avea ambiţii mari*

- fr. *avoir le cœur sur la main* = roum. *a fi bun ca pâinea caldă, a avea inimă bună*
- fr. *langue de vipère* = roum. *gură rea, limbă otrăvită*

A la question de Marie-Jeanne si le docteur soigne aussi des animaux, il avoue avoir très peu de compétences en tant que vétérinaire :

5e séquence

Texte original	Traduction roumaine	Traduction proposée
[Le docteur] : On ne peut guérir les ânes et les chameaux. Cependant, je soigne *les petits rats de l'Opéra* et *les oies blanches*.	[Doctorul] : Nu poţi vindeca toţi măgarii şi cămilele. In orice caz, am grijă de şoriceii de Operă şi de gâsculiţele albe.	[Doctorul] : *Idem* Si totuşi, îngrijesc şi micuţele balerinele începătoare, dar şi gâsculiţele.

Les petits rats de l'Opéra sont les jeunes ballerines débutantes qui remplacent les stars. Le syntagme *oie blanche* désigne une jeune fille niaise. En roumain, le diminutif d'oie (gâsculiţă) connote ce que le français renforce par l'adjectif de couleur.

Le docteur soigne aussi les goutteux (les malades de goutte). A partir du polysémantisme du mot *goutte* :
1/ petite quantité de liquide de forme arrondie (goutte d'eau, de pluie, etc.);
2/ globule de médicament qui se détache du bord d'un flacon ;
et des expressions qu'il crée à partir de celui-ci.

6e séquence

Texte original	Traduction roumaine	Traduction proposée
[Le docteur] : C'est leur faute : ils *boivent la goutte* tous les matins. Je leur donne des gouttes.	[Doctorul] : Asta-i numai din vina lor : toată ziua gustă, gustă şi fac gută. Eu le dau să guste… picături.	[Doctorul] : Ei sunt de vină. Dacă beau până la ultima picăturică, le dau eu apoi picături.
Marie-Jeanne : Et ceux qui *n'y voient goutte*?	Marie-Jeanne : Iar cei care nu gustă deloc cu ochii ? Îl faceţi să vadă?	Marie-Jeanne : Iar cei care nu văd nicio picăturică?
Le docteur : Je leur fais des transfusions car ils n'ont pas une goutte de sang dans les veines ; je leur donne du sang froid, du sang chaud, c'est selon.	Doctorul: Le fac transfuzii ca să nu guste din gută şi să poată să vadă nu doar roşu înaintea ochilor. Le dau sânge : sânge fierbinte sau sânge rece, după caz.	Doctorul : Le fac transfuzii că n-au nicio picăturică de curaj în vene : le dau să aibă sânge rece, sânge fierbinte, după caz.
Marie-Jeanne : Et s'il n'y a pas de donneurs de sang?	Marie-Jeanne : Dar dacă nu aveţi nici un donator de sânge?	*Idem*
Le docteur : On leur donne du sang de navet.	Doctorul : Le dăm sânge de găină.	
Marie-Jeanne : Est-ce que les transfusions reviennent cher à vos patients?	Marie-Jeanne : Îi costă mult pe pacienţi transfuziile la dumneavoastră?	
Le docteur : Ça ne leur coûte que les yeux de la tête.	Doctorul : Nu. Îi costă cât ochii din cap.	

- fr. *boire la goutte* = roum. *a da paharul peste cap, a bea până la ultima picăturică, a da pe gât o sticlă*
- fr. *n'y voir goutte* (ne rien voir du tout) = roum. *a nu vedea nimic, nicio picătură*

- fr. *n'avoir plus une goutte de sang dans les veines* (être saisi de frayeur, d'émotion et en devenir très pâle, être sans couage) / sang de poulet / *sang de navet* = roum. *a avea sânge de găină.*

Pour faire le point

Nous sommes partie de deux idées de départ :
1/ Tout grand texte d'auteur est polysémique (souvent à l'insu de l'écrivain lui-même ; l'intertextualité, l'inconscient, le substrat mental lui échappent et passent dans son écriture) et
2/ Le découpage de l'univers et les catégories de la connaissance apparaissent identiques pour tous les hommes et de la thèse de Humboldt selon laquelle « tout le système linguistique renferme une analyse du monde extérieur qui lui est propre et qui diffère de celle des autres langues », autrement dit, la *Weltanschauung* joue un rôle décisif dans les choix traductif. Le texte de Ionesco a confirmé l'hypothèse whorfienne qui postulait entre autres que deux personnes ne partageant pas la même langue habiteraient deux mondes différents et non un même monde étiqueté de façon différente [3].

Nous nous sommes posé trois questions afin de vérifier l'autonomie de la traduction comme texte littéraire autonome:
1/ le texte « tient-il debout », présente-t-il des passages esthétiquement satisfaisants ? (cette question est relative à l'autonomie esthétique, au statut de texte indépendant, détaché de l'original) ;
2/ le texte, est-il hétérogène, dialogique, garde-t-il sa cohérence ? et
3/ le texte offre-t-il des obstacles à la lecture dus à des nœuds sémantiques disparates, à une syntaxe étrange ou, au contraire, paraît-il excessivement soutenu, trop homogène ? [4].

Nous espérons avoir proposé une traduction qui réponde affirmativement aux questions ci-dessus. L'expérience de traductrice nous amène au constat final que la traduction littéraire est une école de tolérance et, en reprenant les propos d'une spécialiste reconnue du domaine, le traducteur est / devrait être, un marieur empathique de cultures.

Notes

[1] In Ionesco, Eugène, *Teatru IV. Setea şi foamea*, Bucureşti, Univers, 1997, pp. 146-148
[2] Nous soulignons en italiques les expressions idiomatiques sujettes à nos commentaires et pour lesquelles nous proposons une traduction différente.
[3] A*pud* R. Larose, *Théories contemporaines de la traduction*, p. 44
[4] Inês Oséki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, p. 133

Bibliographie

Ionesco, Eugène, *Teatru IV. Setea şi foamea*, trad. de Dan C. Mihăilescu, Bucureşti, Univers, 1997.
Gorunescu, Elena, *Dicţionar frazeologic francez-român, român-francez*, Bucureşti, Teora, 1993.
Larose, Robert, *Théories contemporaines de la traduction*, Québec, Presse de l'Université du Québec, 2e éd., 1989.
Oséki-Dépré Inês, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, A. Colin, 2006, coll. « U–Lettres ».
Wuimart, Françoise, « Le traducteur littéraire : un marieur empathique de cultures », in *Méta*, no. 35.1/1990, pp. 236-242.

Sitographie

http://www.ionesco.org/exercices.html
http://www.comptoirlitteraire.com/i.html
http://membres.multimania.fr/clo7/grammaire/corps2.htm
http://www.expressio.fr/expressions
http://legrenierdebibiane.com/participez/Expressions/tete.html

La condition humaine entre les miroirs symboliques de la féminité et l'auto-spécularité – Eugène Ionesco, *Le Roi se meurt*

Prof. univ. dr. Simona Antofi*

***Abstract**: The human dimension of death, focused on as a radical form of rebellion from the absurd theatre perspective or an acute protest of man subjected to the macrocosmic laws, as both a weapon fighting against destiny and specific type of writing exorcising the anguish of immanent disappearance, turns into a fundamental theme of Eugen Ionescu's drama. Covertly doubled by the creator-creation theme, the death obsession is the key-word of Ionescu's writing, being enhanced especially by the texts coined around the character named Bérenger who displays obvious autobiographic features. In The King dies (Regele moare), Bérenger I together with other two important feminine characters – queen Marguerite and queen Marie - travels within the great life-death labyrinth, while the whole world is inexorably slipping down to death. Unable to adapt to death, Bérenger I's failure actually displays a tragic experience – in its tormenting agony, the frail human nature fights time down by the power of its own thoughts.*

***Key-words:** absurd, feminine character, death, agony, destiny*

Écrite vers la fin de la vie d'Ionesco, la pièce *Le roi se meurt* se fonde sur une idée obsessive du dramaturge, qui représente une véritable charnière de toute sa création dramatique – le problème de la mort. Excepté le protagoniste, Bérenger – ici, Bérenger I^{er} –, repérable aussi dans d'autres pièces (*Les Rhinocéros*, *Tueur sans gages* et *Le piéton de l'air*), l'action dramatique y comporte peu de personnages: les deux épouses du roi, Marguerite, la première, et Marie, la seconde, mais *la première dans son cœur*, selon l'affirmation du Garde, ce dernier, Juliette – la femme de ménage et l'infirmière du souverain, et le Médecin – *chirurgien*, *bourreau*, *bactériologue* et *astrologue*.

Bien évidente, la visée symbolique de la pièce peut être repérée dans les entrées et les sorties des personnages, dans leurs paroles, dans les fonctions du langage utilisé, dans les relations souvent paradoxales entre les personnages, entre ces derniers et leurs propres discours ou entre ces mêmes personnages et le dramaturge dont l'idéologie sur le théâtre de l'absurde se combine avec ses stratégies dramatiques et avec ses obsessions, ses angoisses les plus profondes. La symbolique est évidente non pas autant par sa signification en soi, mais par sa force de signifier. Les tentatives de transférer dans la littérature, en les exorcisant, ses angoisses, tout comme l'effort de trouver – ou de donner – un sens au monde, tout premièrement par le truchement des dislocations violentes du langage, et puis par les ré-constructions fragmentaires, selon les anti-règles de l'utopie, du rêve, de l'hallucination, du cauchemar, y représentent l'effet de la terreur du vide, de l'horreur provoquée au dramaturge par l'idée de la mort.

Équivalent de l'incompréhensible, de l'irrationnel, de la terreur psychique due à l'inconnu qui se trouve par-delà le seuil de la vie, l'absurde fonctionne dans les pièces d'Ionesco et, d'autant plus, dans *Le Roi se meurt*, comme une dénomination qu'il fallait donner au monde qui glisse inexorablement vers le non-être, au temps impossible à arrêter et à la durée intérieure de celui qui se perçoit effarouché, en agonie. [1]

Flanqué par les reines Marguerite et Marie, Bérenger I^{er} parcourt le chemin qui mène de la toute-puissante royauté au statut de marionnette, du pouvoir autarchique du langage – jadis créateur de mondes, tout comme le roi lui-même, isolé parmi les hommes et orgueilleux dans son autosuffisance – au silence total. Les deux personnages féminins, qui représentent, en première instance, les symboles de la vie – la reine Marie – et de la mort – la reine Marguerite -, mettent en scène un débat sur le thème du rapport entre l'être et le non-être, avec des arguments et des contre-arguments voilés, avec des plaidoyers en contrepoint qui se reflètent d'une manière tragique sur le roi moribond qui, emprisonné entre les deux discours féminins, perd de plus en plus le droit de propriété sur son propre discours.

***Universitatea „Dunărea de Jos" din Galați, România**

Les deux reines refont, dans un contretemps tragique – car Bérenger I[er] reste, impuissant mais résolu, face à son destin, de ne pas renoncer à la vie – les deux versants de l'existence du roi.

Pour la reine Marie, le roi est la source et la motivation du sentiment d'amour qui unit tous les deux, est l'être grâce à laquelle le monde entier sentait l'amour, pulsait d'amour. Un monde qui - comme tout autre – est construit de mots [2] – de sentiments et de paroles capables à animer tout, si celui qui les manie en croit, ou à bloquer tout, si l'incroyance les vide de signification. Réduites à de signes vides, elles deviennent non-pertinentes par rapport à celui qui, en les investissant du sens, leur donne vie. C'est ce que croit Marie :

« Oui, sois lucide, mon Roi, mon chéri. Ne te tourmente plus. Exister, c'est un mot, mourir est un mot, des formules, des idées que l'on se fait. Si tu comprends cela, rien ne pourra t'entamer. Saisis-toi, tiens-toi bien, ne te perds plus de vue, plonge dans l'ignorance de toute autre chose. Tu es, maintenant, tu es. Ne sois plus qu'une interrogation infinie : qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que… L'impossibilité de répondre est la réponse même, elle est ton être même qui éclate, qui se répand. Plonge dans l'étonnement […]. […] Laisse-toi inonder par la joie, par la lumière, sois étonné, sois ébloui. » [3]

Les pauvres tentatives de Marie de revivifier Bérenger, par le truchement d'un retour angoissé, puis tenace et, finalement, désespéré, au passé commun, à l'histoire d'amour qui s'était substituée, pour un temps, au monde entier, trouvent leur contrepoint tragique dans les répliques du roi qui, incapable de se reconnaître dans l'image que son miroir féminin nommé, d'une manière symbolique, Marie, lui met en face avec insistance, se sépare de plus en plus de soi-même, de son histoire qui lui donne l'identité humaine.

D'autre part, le miroir opposé, corrélatif à la symbolique de l'agonie incarnée par la reine Marguerite, met en crise, l'une après l'autre, toutes les hypostases de la royauté et tous les fragments des mondes possibles dont Bérenger se cramponne encore. Ferme et implacable, la voix de Marguerite dirige les actions et les voix de tous les autres personnages, elle met en scène un rituel du glissement vers la mort et guide le tracé du roi, par des étapes nécessaires, vers le trépas :

« MARGUERITE: Enfin! Une chose faite! Il y a renoncé. C'est par les désirs les moins importants que l'on doit commencer. Il faut s'y prendre avec beaucoup d'adresse, oui, on peut commencer maintenant. Doucement, comme pour un pansement qui entoure une plaie à vif, un pansement dont on soulève d'abord les marges les plus éloignées du cœur de la blessure. *(S'approchant du Roi.)* Essuie sa sueur, Juliette, il est tout trempé. *(A Marie.)* Non, pas toi. »

Si la reine Marguerite aide – et oblige – Bérenger accepter son agonie en tant qu'évolution vers la mort, en tant que soumission envers la loi la plus puissante de l'univers, les révoltes de celui qui refuse accepter sa décrépitude, la sienne et celle du monde qu'il (croit encore) gouverner, sont nombreuses. Jadis (perçu) comme absolu, son pouvoir s'avère relatif et, finalement, éphémère. La déréalisation du monde, la réification de ses composantes – en tant que formes encore visibles de l'agonie généralisée – sont autant d'hypostases, des présences et des personnifications de la mort, énumérées d'une manière mordante par la reine Marguerite. Ressentie comme rapprochée, en laissant ses traces dans la dégradation physique et mentale de Bérenger, dans la perte de sa lucidité, dans la régression infantile de celui-ci, la mort y est une présence – absence qui s'insinue graduellement dans le monde du roi, en désorganisant ses réseaux sémantiques et, de cette façon, en le dévitalisant. [4]

C'est pourquoi, le glissement lent vers la mort est conditionné par l'abandon des signes qui, jadis, formaient le royaume de Bérenger :

« MARGUERITE : Il faudra qu'il ne regarde plus autour, qu'il ne s'accroche plus aux images, il faut qu'il rentre en lui et qu'il s'enferme. *(Au Roi.)* Ne parle plus, tais-toi, reste dedans. Ne regarde plus. Cela te fera du bien. »

Effrayé par l'idée de son extinction, le roi fait appel, d'une manière ressassée, au pouvoir naguère incantatoire des mots, capables de légitimer et de maintenir son règne. Mais la dictature des mots n'a plus un effet direct sur l'agglomération de signes que Bérenger I[er] ne

comprend pas qu'il ne peut plus gouverner en tant que monarque absolu. *Le premier homme*, Bérenger I^{er} a perdu son (omni)potence adamique et, flanqué par ses doublets féminins, il expérimente, malgré lui, l'abandon de soi-même :

« LE ROI : [...] Que tous les autres rois, les guerriers, les poètes, les ténors, les philosophes soient oubliés et qu'il n'y ait plus que moi dans toutes les consciences. Un seul nom de baptême, un seul nom de famille pour tout le monde. Que l'on apprenne à lire en appelant mon nom : B-é-b-é. Bérenger. Que je sois sur les icônes, que je sois sur les millions de croix dans toutes les églises. Que l'on dise des messes pour moi, que je sois l'hostie. Que toutes les fenêtres éclairées aient la forme et la couleur de mes yeux, que les fleuves dessinent dans les pleines le profil de mon visage ! Que l'on m'appelle éternellement, qu'on me supplie, que l'on m'implore. [...] Que l'on perpétue ma mémoire dans tous les manuels d'histoire. Que tout le monde connaisse ma vie par cœur. Que tous la revive. Que les écoliers et les savants n'aient pas d'autre sujet d'étude que moi, mon royaume, mes exploits. »

Dans son rapport avec le sacré, le roi commet un *hybris* [5] à la mesure de son obstination de se maintenir vivant par tous les moyens : par le truchement des mots, de la conservation de son corps, de l'histoire personnelle convertie en légende fondatrice etc. Le manque de l'évidence du sacré, que les personnages n'avaient pas observé, jusqu'à ce moment-là, fait son entrée en scène comme une absence – présence, comme un vide - plein des tentatives pitoyables du roi de s'emparer d'attributs surhumains.

En faisant concurrence, au niveau de la symbolique de la pièce, au roi, Marie et Marguerite se lancent dans un échange de répliques de type débat sur le thème de la mort. On en donne des (pseudo)définitions, on explique le procès de la *libération de la vie*, on met en évidence son caractère inéluctable et, enfin, on en cherche une place nécessaire dans l'univers. Et on en cherche aussi des solutions, comme le fait, de plus en plus désespérée, Marie :

« MARIE : L'amour est fou. Si tu as l'amour fou, si tu aimes insensément, si tu aimes absolument, la mort s'éloigne. Si tu m'aimes moi, si tu aimes tout, la peur se résorbe. L'amour te porte, tu t'abandonne et la peur t'abandonne. L'univers est entier, tout ressuscite, le vide se fait plein. »

D'autre part, la reine Marguerite veille à l'évolution « correcte » de la disparition de Bérenger, de sorte que, comme l'annonce le Garde, les informations périodiques concernant l'état de santé du roi sont annulées par l'ordre de la reine, qui surveille minutieusement aussi l'élaboration de la légende officielle de Bérenger I^{er}. Porteur d'une ironie grave, aux accents tragiques, car il représente l'humanité entière, avec toutes ses créations vaines, éphémères, ce Bérenger – protagoniste d'un monde possible, construit à l'aide des mots maintenant vides de significations, dans la mesure où ils ont comme (faux) référent le roi, tel qu'il est, mais en même temps pleins de significations, car ils rassemblent en eux des fragments représentatifs de l'histoire de l'humanité – ce personnage reste en effigie, comme une statue, en dissolution elle aussi :

« LE GARDE : Il a éteint les volcans, il en a fait surgir d'autres. Il a bâti Rome, New York, Moscou, Genève. Il a fondé Paris. Il a fait les révolutions, les contre-révolutions, la religion, la réforme, la contre-réforme. [...]
LE GARDE : Il a écrit *L'Iliade* et *L'Odyssée*. [...]
LE GARDE : Et en même temps, monsieur l'Historien a fait les meilleurs commentaires sur Homère et l'époque homérique. [...]
LE GARDE : Il a écrit des tragédies, des comédies, sous le pseudonyme de Shakespeare. »

Le nécrologue élogieux de la personne publique est doublé, dans la version de la reine Marie, d'un second nécrologue, élabore toujours en contrepoint – et d'une manière polyphonique – à partir de la corrélation des répliques et des points de vue de tous les personnages qui assistent à l'agonie du roi :

« JULIETTE : C'est malheureux, tout de même, c'est bien dommage, c'était un si bon roi. (*Circulation*)
LE MEDECIN : Il n'était pas commode. Assez méchant. Rancunier. Cruel.
MARGUERITE : Vaniteux.
JULIETTE : Il y en avait de plus méchants.
MARIE : Il était doux, il était tendre.
LE GARDE : Nous l'aimions bien. »

La proximité de la mort du roi précipite les choses à un niveau macro- et microcosmique. Le rythme du dialogue entre les personnages, de plus en plus alerte, et l'agglomération de verbes signalent la contamination de l'univers entier par l'état d'agonie du moribond :

« *Les battements de cœur du Roi ébranlent la maison. La fissure s'élargit au mur, d'autres apparaissent. Un pan peut s'écrouler ou s'effacer*.
JULIETTE : Mon Dieu ! Tout va s'écrouler !
MARGUERITE : Un cœur fou, un cœur de fou !
LE MEDECIN : Un cœur en panique. Il la communique à tout le monde. »

Et, comme le monde est créé par le pouvoir de la pensée humaine, le créateur et le maître de celui-ci se voit soi-même reflété dans le miroir du monde. Cette auto-spécularité ajoute des sens et amplifie à l'échelle universelle le double miroitement de Bérenger I^{er} dans ses deux projections symboliques féminines. Par-delà l'apparent narcissisme, par-delà l'apparente maladie psychique, cette visualisation généralisée du soi n'est pas accompagnée par une auto-clarification visant le rapport entre le microcosme humain et le macrocosme. Mais au contraire. Les cinq sens du roi s'atrophient petit à petit et il commence perdre sa mémoire, se séparer de ses souvenirs et de sa propre histoire. Et toujours graduellement, les deux reines vont se transformer dans des miroirs sans reflet, car Marguerite ne guide qu'à l'aide des paroles le roi moribond dans le labyrinthe qui précède *le grand voyage* :

« MARGUERITE : [...] Laisse-toi diriger par cette roue qui tourne devant toi. Ne la perds pas de vue, suis-la, pas de trop près, elle est embrassée, tu pourrais te brûler. Avance, j'écarte les broussailles, attention, ne heurte pas cette ombre qui est à ta droite… Mains gluantes, mains implorantes, bras et mains pitoyables ne revenez pas, retirez-vous ! Ne le touchez pas ou je vous frappe ! *(Au Roi.)* Ne tourne pas la tête. Evite le précipice à ta gauche, ne crains pas ce vieux loup qui hurle… ses crocs sont en cartons, il n'existe pas. *(Au loup.)* Loup, n'existe plus ! [...] »

Avec les mots de Marguerite, qui commandent à la réalité et la contrôlent, le corps du roi reste engourdi sur le trône, les reines disparaissent et, immédiatement, disparaissent tous les éléments de décor qui constituent la salle du trône. Dans la lugubre lumière cendrée, seul le trône continue à exister, avant que tout s'obscurcisse. L'agonie est finie et le monde entier est disparu dans le néant, avec celui qui, dans sa magnificence profondément humaine, avait cru avoir vaincu le temps.

Cette étude a été rédigée dans le cadre du projet PNII – IDEI code 949/2008, financé par CNCSIS –UEFISCU.

Notes

[1] „Je préfère à l'expression « absurde » celle d'insolite. Il arrive que le monde semble être vidé de toute expression, de tout contenu. Il arrive qu'on le regarde comme si l'on naissait à ce moment-là et alors il nous apparaît étonnant et inexplicable. […] Mais ce qui est absurde ou plutôt ce qui est insolite, c'est d'abord le donné, la réalité. Je me rends compte que j'emploie le mot absurde pour exprimer des notions très différentes. Il y a plusieurs sortes de choses ou de faits « absurdes ». Parfois, j'appelle absurde ce que je ne comprends pas, parce que c'est moi-même qui ne peut comprendre ou parce que c'est la chose qui est essentiellement incompréhensible, impénétrable, fermée, ainsi ce bloc monolithique du donné, épais, ce mur qui m'apparaît comme une sorte de vide massif, solidifié, ce bloc du mystère ; j'appelle aussi absurde ma situation face au mystère ; […] absurde donc cette situation d'être là que je ne puis reconnaître comme étant mienne ; qui est la mienne

pourtant. J'appelle aussi absurde l'homme qui erre sans but, l'homme coupé de ses racines essentielles, transcendantales (l'errance sans but c'est l'absurde de Kafka).

Tout cela, c'est l'expérience de l'absurde métaphysique, de l'énigme absolue ; puis il y a l'aburde qui est la déraison, la contradiction, l'expression de mon désaccord avec le monde, de mon profond désaccord avec moi-même, du désaccord entre le monde et lui-même." - E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, 1966.

[2] „Nous existons pour autant que nous pouvons nous exprimer, cela voulant dire nous montrer à l'aide du langage aux autres qui deviennent des miroirs dans lesquels nous trouvons la réponse à la question « Suis-je? ». Il est également superflu de signaler que la plupart des pièces de Ionesco finissent au moment où les personnages se taisent." - Cătălin Mihai Vasile (Gruia), *Ontologie de la présence absente et (dé)construction du personnage dans le théâtre d'Eugène Ionesco*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue d'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en littérature comparée, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, 2009

[3] Toutes les citations sont tirées de : Eugène Ionesco, *Le Roi se meurt*, Gallimard, Paris, 1963.

[4] „La mort est ici partout et dans le langage lui-même, innommée, esquivée, parlée par la reine, qui doit aider le roi à accepter sa destruction, évoquée, affirmée et finalement reconnue." - http://www.diffluences.com/news/absurde.htm

[5] « Peut-être que le *hybris* le plus authentiquement tragique, malgré la transformation ludique-grotesque des personnages en marionnettes, reste celui de Bérenger I^{er} du chef d'œuvre d'Ionesco, *Le Roi se meurt*, le souverain moribond qui ose, avec un sublime désespoir et, en même temps, avec une impertinence « aristocratique », d'intolérable enfant terrible, de refuser la mort imminente, ou de suggérer que le monde entier devrait disparaître avec lui, par respect ou par dévotion, dans une tentative de consoler son roi et, au fond, d'en déifier de cette façon, par son autosacrifice. » (Laura Pavel, *Ionesco. Antilumea unui sceptic*, Pitesti, Paralela 45, 2002, p. 258, notre trad.)

Bibliographie

Ernst, Gilbert, *Clichés et stéréotypes chez Ionesco*, dans Elena Comes et Sergiu Miculescu (éds.), *Jeux et enjeux de la communication (im)possible - Actes du XVIe Séminaire de Didactique Universitaire* (Constanta 2009), Cluj-Napoca, Echinox, 2010, pp. 49-72, URL : http://aclif.org.ro/publications/PDF/2010/02_GillesERNST.pdf

Ionesco, Eugène, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, 1966

Pavel, Laura, *Ionesco. Antilumea unui sceptic*, Pitesti, Paralela 45, 2002

Vasile (Gruia), Cătălin Mihai, *Ontologie de la présence absente et (dé)construction du personnage dans le théâtre d'Eugène Ionesco*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue d'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en littérature comparée, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, 2009

Sitographie

http://www.diffluences.com/news/absurde.htm

Corpus

Ionesco, Eugène, *Le Roi se meurt*, Gallimard, Paris, 1963

Nom, objet et leur seuil poétique. (Peut-on les amener au théâtre ?)

Patricia Apostol*

***Résumé**: A direct experience of Real, which reveals items and words in their mechanic, is to create simultaneously objects and a language folded around the liberty of its new objects; it is, at the same time, a denial of the existence of ordinary (what is considered ordinary is nothing than poetical concatenations out of the practical reality; any mechanic, on a closer look, looks hallucinatory.) and of absurd (as an historical dependence, a way of functioning according to institution and meaning), by means of poetic (solidarity in difference) and dramatic (solidarity in opposition). On the threshold between distinct or opposed objects/names is developed the speech in Eugen Ionescu's plays.*

***Mots-clés:** absurde, poétique, dramatique, réel, nom, objet, Eugen Ionescu*

Des gens, des prairies, des maisons, « des arbres en fleur, des arbres qui avaient perdu leurs fleurs, des arbres sans fleurs ni feuilles », « des moustaches, des rivières, des ceintures, des dindons, des oranges, des camions, des canons, des ivrognes, des hommes blancs, des jaunes, des noirs, des maisons rouges, des maisons vertes et des rideaux et des rivières et des tambours... », c'est ce qu'a vu Jean dans son chemin jusqu'au monastère-caserne-prison. [1] Ce ne sont que des analogies infinies, reflets de « die Sprache spricht », qui ne sauraient être lues ni par des lunettes herméneutiques, ni par des lunettes anthropologiques, sociales, politiques, historiques au nom de l'interdisciplinarité liée à la globalisation dont fait partie le nouveau littérateur, celui qui prend l'Affaire Dreyfus pour une preuve civique (violente, enrégimentée, solidaire) plus qu'*individuelle* (radicale, libre, solitaire) ; celui-ci s'est insurgé contre ce qu'on appelait les « nouveaux critiques », transformant leur dicton « Le texte est tout » dans une formule qui s'éduque à prendre en charge toute la réalité environnante et dont le suprême devoir est d'archiver tous le thèmes socio-politico-historico-économiques mémorables : « Tout est texte. » Comment peut-on être si préoccupés à traduire, à calculer l'impératif d'un texte qui puise son énergie à une expérience i-médiate du Réel ? L'étrangeté du monde de Ionesco est due à une rencontre grave avec le réel (source et direction du texte) en tant qu'étranger, sur le seuil de la Différence, seuil organisateur du rendez-vous, sur les ruines du réalisme ; si ce monde semble irréel, incohérent, défiant, c'est par la hyper lucidité qui agglomère les objets du réel jusqu'à mettre face à face, (comme) dans une confrontation : le réel et son contraire résonant - l'irréel, le non-familier, l'étranger - par l'audace de troubler la paix réaliste ; ainsi, l'expérience directe du réel est aussi expérience ultime du texte. Rencontre avec ce que Georges Bataille appelait « la part maudite » (opposée à la part utilitaire qui permet la production, la reproduction), radicalement hétérogène, où règne la destruction de toute force productive, la fête, les dépenses non-productives (voir le Don Juan de Odon von Horvath, homme extrêmement riche qui n'a aucune possession, qui vit en location.) Cette « part maudite », le réel, a le statut d'un « reste ». Selon Ph. Forest [2], le réel est justement ce qui reste, reste non-dissout dans la réalité, refusé par la réalité (puisque sa place n'est pas dans la réalité). Le reste n'a pas de sens dans le monde utilitaire, c'est un déchet absent de tout discours social (la « réalité »), espace résiduel source du geste littéraire. Le réel est donc ce qui reste une fois fini le calcul de la connaissance, le geste hétérogène inépuisable qui ne se dissout pas dans la langue de l'utile, de la signification / expression / représentation. Il est irréductible, restant ; c'est injonction qui met ensemble la chose (le réel), le mot (et leur seuil).

L'*apriori* de l'inscription de l'inexprimable dans la chair du langage éveille le mécanisme inverse, l'aspiration du langage à vivre l'intimité de l'autre: la conversion du mot en silence (dont le seuil est justement le littéral - parole qui se parle et, simultanément, espèce non-représentable et inexpressive du silence), ce qui institue la réflexivité (spécularité) :

***Université de Bucarest, Roumanie**

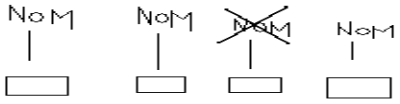
la parole se parlera elle-même, le plus souvent de manière dénotative (inexpressive) et littérale (littéraire). (Sinon, en tant qu'explosion sémantique, événement textuel, au sein de la «métaphore vive ».)

On appellera ce monde *à sens reçu*, dont les objets continuent à vivre selon leur tradition d'existence, à fonctionner historiquement, un *monde absurde*, fondamentalement absent du théâtre de Ionesco. On appellera son théâtre un théâtre *poétique*, puisqu'il s'insurge contre le sens, contre l'Histoire. Ce théâtre, est une solution contre l'absurde. Une autre opposition que l'aura en vue est celle entre le poétique et le dramatique ; dans le drame, les objets qui forment des jonctions ne sont pas distincts, mais opposés, complémentaires. Le drame est pourtant moins présent dans le théâtre de Ionesco que le poétique ; la « solidarité dans l'opposition » y est plus rare que la « solidarité dans la différence ». Le dramatique et le poétique seraient tous deux l'expression de la révolte contre l'absurde, s'opposant par le degré d'autonomie de leurs éléments : les jonctions poétiques sont plus libres, puisqu'elles ne mettent ensemble que des éléments qui ne sont pas en état de prouver quelque fonctionnement (telle une clé dans le lac), tandis que les unions dramatiques comprennent des éléments qui sont dans l'état de fonctionner ensemble (comme dans l'absurde ; une clé plus une porte, par exemple), mais qui ne le font pas (comme dans le poétique), telle une clé inadéquate qui ouvre pourtant la porte ou une clé adéquate qui pourtant ne l'ouvre pas. Le *pourtant* est dramatique. Selon le fonctionnement poétique, dramatique, ou absurde des objets, leur relation avec leurs noms change. Dans un monde poétique, les objets se trouvent dans une *impossibilité significatrice* qui permet d'oublier leurs noms, auxquels ils n'obéissent plus. Dans le monde absurde, les objets *actualisent les sens* de leurs noms, par une parfaite obéissance à l'Histoire qui les leur a fournis. Dans le monde dramatique, les objets *actualisent inversement les sens* de leurs noms, entraînant une rupture de la signification, par la surprise qui a lieu, toujours comme une solution contre l'absurde.

On retrouve chez Ionesco deux positions complémentaires en ce qui concerne la relation de signification entre le nom et l'objet : a. Proposer au nom un objet : si traditionnellement on postule le caractère arbitraire du signe, en ce sens que rien de l'objet ne réclame pas son signifiant, ou que le signifiant ne justifie pas son signifié, le *nom* lui étant offert conventionnellement, pour Ionesco, par contre, c'est l'*objet* même qui devient aléatoire (comme une contre-théorie du signe) : « Mots, signifiez ce que vous voulez !» ; disait Ionesco ; b. Oter le nom à l'objet : on brise le lien artificiel entre le nom et l'objet soit en oubliant le rôle d'une clé, soit en oubliant le nom de l'auteur d'un livre etc., pour reprendre des exemples donnés par l'auteur même.

Si les objets ont des noms, c'est parce qu'ils les ont *reçus*, par convention. Or, oublier le rôle d'une clé c'est justement nier ce rapport traditionnel qui s'est instauré entre l'objet et son nom : oublier qu'une clé doit se manifester auprès d'une serrure (c'est-à-dire envers un autre objet), car ainsi l'objet « clé » *a un sens*, doit accomplir sa tâche. Or, dans un fonctionnement libre, non-fonctionnel, un objet ne renvoie à rien, n'a pas de correspondent sémantique, il *n'a pas de sens*. Le monde absurde n'est pas celui ou la clé ne réussit pas à ouvrir une serrure, mais celui où elle l'ouvre. Un monde où l'objet (poétiquement *in-signifiant*) acquiert un sens et fonctionne dans un système d'objets qui encouragent la manifestation de ce sens, eux-mêmes pourvus d'un tel sens, est absurde. Le monde où les noms offrent leur sens aux objets qu'ils possèdent par convention est un monde absurde. Le monde où les clés ouvrent les portes, où le balai une fois passé fait disparaître la poussière, où le stylo laisse des traces sur le papier est un monde absurde. Celui où les clés ou les stylos se bloquent n'actualise plus leur sens acquis culturellement par leurs noms, dans leur temps existentiel, mais tend à leur faire revenir à leur temps essentiel ; c'est le monde dramatique. Le monde où la clé et la porte ne forment même pas d'union c'est le monde poétique, puisque ses objets quittent chacun son système d'appartenance traditionnelle, abandonne l'histoire, pour vivre dans un présent poétique dont la valeur est de recréer le monde.

On a affaire à un double mouvement, donc : l'objet dépourvu de nom s'isole des autres et quitte leur monde, entraînant la désorganisation de la série des mots, tandis que la série des objets reste inaltérée :



D'une autre part (et simultanément), la série des mots n'est pas brisée, elle continue à exister avec cohérence alors que celle des objets subit une rupture : le nom reste, mais il ne signifie plus l'objet, c'est-à-dire que la définition d'une clé ne satisfait plus la clé flottant sur un lac, elle ne lui sert plus. La série des mots n'est pas fissurée, ceux-ci continuent à garder leur pouvoir signifiant, de même que *le nom ôté* à l'objet : il continue à signifier, mais ne projette plus son sens sur l'objet qui l'avait porté traditionnellement. Il choisira son propre objet, l'objet qu'il voudra.

La mise en série des éléments du monde est brisée, ce qui empêche l'objet isolé d'entrer en interaction avec les autres. Les objets qui restent dans leur monde, continuant à porter leur nom, ne gardent plus leur cohérence, puisque celui isolé, une fois arraché à son monde, brise la cohérence de ce monde, les autres ne fonctionnant plus comme auparavant, c'est-à-dire n'agissant plus sur le monde. (Si l'on jette toutes les clés du monde, on brise tout le système où elles ont fonctionné : la serrure ne servira plus, peut-être même plus la porte, peut-être même plus les pièces et les maisons, qui deviendront peut-être des immenses espaces publiques.)

Par la rupture entre un objet et son nom, en brisant toute la série des objets du monde qui portent leurs nom, l'objet isolé ne reçoit plus son sens par son fonctionnement entre les autres, *laissant en arrière l'histoire*. Il renie le système pour se rattacher à ses *liens d'au-delà*. [3] Tout en dénonçant une expression artistique trop faible pour la vie, ou en affirmant que le vécu est indicible, Ionesco constate en fait l'impossibilité significatrice de l'objet qui se montre dans son *état rendu primordial* par le fonctionnement poétique, le non-sens de l'objet qui se montre en Objet ; en effet, les objets qui se révèlent dans leur nudité (sans nom, c'est à dire sans le sens de leur nom) échappent à l'activité communicationnelle, ils ne sont pas transitifs. Parlant de l'indépendance des choses sans nom, Ionesco indique le reniement de la chronologie et de la tradition comme accumulations sémantiques faibles, comme le *non-sens des choses*. [4] Les choses qui *avaient repris leur liberté* [5] sont celles qui ont été séparées de leurs noms et se sont isolées du système significatif, mystificateur (non-authentique).

On a vu deux exemples d'appartenance à l'objet au monde absurde vs le monde poétique : la clé adéquate à la serrure, étant un objet à sens (reçu), fait partie du monde absurde, tandis qu'une clé flottant sur un lac n'a pas de sens et fait donc partie du monde poétique. Mais expliquons mieux, que se passe-t-il dans le monde (dramatique) lorsqu'une clé inadéquate fonctionne *pourtant* de manière optimale dans une serrure ? Quelle sorte de concession à lieu, pour qu'une clé étrangère à une serrure l'ouvre ? Fonctionnant, elle actualise le sens d'ouvrir une porte, faisant donc partie d'un système d'outils entraînant par leur cohérence et par leur fonctionnement, un monde absurde. Mais dans un monde absurde la cohérence préexiste au fonctionnement : lorsqu'en s'approchant de la maison on cherche la

clé, on sait déjà qu'elle ouvrira la serrure. (Il y a de la paix.) Inversement, la clé inadéquate à la serrure, qui l'ouvre pourtant, entraîne une surprise : un monde ou la cohérence est simultanément fonctionnement. (Il y a de la tension, une collision entre deux objets appartenant à des mondes qui n'ont jamais fait partie d'un même système auparavant.) Enfin, une clé adéquate à la serrure mais qui pourtant ne l'ouvre pas appartient à un monde ou la cohérence préexiste au fonctionnement mais n'a pas lieu.

Par conséquent, il y a un monde absurde (celui où les objets inter-agissent *à priori* de manière cohérente), un monde poétique (où les objets ne possèdent pas de sens, ne renvoient à rien) et un monde dramatique (où soit les objets interagissent *à posteriori* de manière cohérente, la cohérence étant simultanée au fonctionnement et ayant lieu, soit la cohérence préexistante au fonctionnement ne s'accomplit pas). Chez Ionesco, il n'y a que ces deux derniers mondes.

Le monde dramatique

Selon l'effet qu'entraînent les objets du monde dramatique dans l'existence de ce monde - la cohérence ou la non-cohérence (et non pas selon la différence entre les objets - « clé adéquate » vs « clé inadéquate », par exemple), on aura en vue deux types de monde dramatique : le dramatique absurde (où, comme dans le monde absurde, il y a de la paix, de la cohérence ; c'est un monde où une clé inadéquate *ouvre la porte*. A la différence de l'univers absurde, où la porte est ouverte par la clé convenable, la polarité du monde dramatique crée une tension féconde « entre l'irréductible et l'appartenance ») et le dramatique poétique (n'ayant rien ? en commun avec le monde absurde l'effet, puisque la clé *n'ouvre plus la porte* - d'où le poétique - mais l'objet : la clé adéquate, par exemple).

Vu les schémas d'opposition qui représenteraient ces deux mondes, « - / + » pour le dramatique absurde (condition négative entraînant une réussite dans le monde) et « + / - » pour le dramatique poétique (condition positive entraînant un échec dans le monde), on pourrait affirmer leur identité essentielle qu'est la polarisation, ce qui les réunit sous le nom de « dramatique ».

La réussite dans le monde dramatique absurde est facilement explicable par l'analogie avec le mécanisme sémantique cohérent qui fait fonctionner le monde absurde par l'actualisation du sens historique de l'objet. De plus, partant du même exemple, on affirmera qu'une clé *inadéquate* déclenche le *possible* de la réussite et on expliquera donc que dans un monde dramatique, il n'y a que la réussite *possible* qui est réelle : *la possibilité d'être naît le devenir*. Pour résumer, on dira que dans le monde dramatique un objet inadéquat entraîne une réussite parce que celle-ci est possible, devenant ainsi réelle.

L'échec dans le monde dramatique poétique s'expliquerait d'abord par l'analogie avec le mécanisme asémantique qui tourne dans le monde poétique. De plus, on affirmera qu'un objet *adéquat* déclenche déjà la *réalité* de la réussite et on expliquera donc que dans un monde dramatique, une réussite *réelle* n'est pas également possible, donc *l'impossibilité d'être empêche le devenir*. La réussite est réelle, elle est contenue dans l'adéquation de la clé, mais n'a pas lieu (elle existe virtuellement, non pas dans le monde), ne peut pas s'incarner puisqu'elle existe déjà.

Mais pourquoi dans le monde absurde une réussite *réelle* est également *possible* ? On a vu que dans le monde absurde, les Objets (essentiellement *in-signifiants*) reçoivent du sens ; avec ce sens (qui donne la possibilité d'être) reçu du mot, l'objet s'incarne, c'est-à-dire que *la possibilité d'être naît / permet le devenir*. D'où cette identité de l'effet (la réussite) entre les objets « inadéquats » dans le monde dramatique absurde et ceux « adéquats » dans le monde absurde ? Comment peut-il y avoir un fonctionnement identique de deux mondes différents ? Pourquoi un objet non-contenu déjà dans le système où il fonctionne (la clé inadéquate, par exemple) et un objet faisant partie de son système (la clé adéquate) ont un comportement identique ? Il y a donc une polarité essentielle qui crée de l'identité dans l'existence.

Inversement, pourquoi deux objets, tous les deux « adéquats » (celui du monde dramatique poétique et celui du monde absurde) n'ont-ils pas de comportement identique ? Parce qu'une identité essentielle crée une polarité dans l'existence.

Dans *La lacune*, il s'agit d'un docteur 'honoris causa' recalé au bac. C'est apparemment dramatique. Pourtant, vu que la « clé » de sa réussite n'était pas adéquate, puisqu'il était terriblement ignorant et que la réussite n'a pas eu lieu, on considère que le drame y est absent. La pièce est purement absurde, non pas dans le sens faible (et faux) de « dépourvu de sens, inexplicable, incohérent », mais justement dans le sens opposé : celui auquel renvoie la cohérence de ce monde où, naturellement, une clé inadéquate n'ouvre pas la porte. L'échec existait déjà dans le comportement inadéquat du personnage (dans son ignorance) et la pièce est tout simplement (presque) moralisatrice.

Les pièces de Ionesco témoignent rarement du dramatique, puisqu'elles ne construisent pas de mondes, ne mettent pas ensemble des structures (quoique polaires) qui forment un bloc sémantique, mais des éléments disparates qui ne peuvent pas former de système, ni acquérir un sens, des éléments dont l'unique existence est en dehors de toute organisation et de toute signification, fonctionnent essentiellement de manière poétique. Le drame réside pourtant dans la simultanéité des objets qui forment des juxtapositions poétiques, lorsque ceux-ci sont non pas distincts, mais complémentaires, telles les voix de femme qu'ont les hommes et les voix d'hommes qu'on les femmes dans *L'œuf dur*, la parole de la foule d'hommes invisibles dans *Les chaises*, la maternité de Jacques le fils dans *L'avenir est dans les œufs*.

Le monde poétique

> *Si la musique agit sur les serpents, ce n'est par les notions spirituelles qu'elle leur apporte, mais parce que les serpents son longs, qu'ils s'enroulent longuement sur la terre, que leur corps touche à la terre par sa presque totalité ; et les vibrations musicales qui se communiquent à la terre l'atteignent comme un massage très subtil et très long.* (A. Artaud)

Les objets qui forment des juxtapositions anarchiques, reniant leur sens reçu par tradition, quittent le monde absurde pour habiter celui poétique. Dans *Le Solitaire*, Ionesco fait de nombreuses observations sur la disposition des objets, sur leur comportement inexplicable, etc. ; une telle observation porte sur les gens de la rue, qui semblent marcher comme des chiens sans but. Cela ne témoigne nullement d'un monde absurde, mais d'une rencontre brutale, poétique, avec le réel.

Dans *Le roi se meurt*, l'annulation (en réalité ou uniquement comme tentative) des lois suivantes : le chauffage qui chauffe, les nuages comme sources de la pluie:

« LE GARDE: (...) Chauffage, allume-toi. Rien à faire, ça ne marche pas. Chauffage, allume-toi. Le radiateur reste froid. (...)

(...)

LE GARDE: (...) Ça ne fonctionne pas. Les radiateurs ne veulent rien entendre. (...) » [6]

Et

« LE ROI: (...) J'avais interdit les nuages. Nuages! Assez de pluie. Je dis: assez. Assez de pluie. Je dis: assez. Ah! Tout de même. Il recommence. Idiot de nuage. (...) » [7]

L'obsession pour le thème de la perte de la mémoire témoigne justement de ce renouvellement du monde :

« LE ROI: Marie?

MARGUERITE, à Marie: Tu vois, il ne comprend plus ton nom.

JULIETTE, a Marie: Il ne comprend plus votre nom.

LE GARDE (toujours annonçant): Le Roi ne comprend plus le nom de Marie!

LE ROI: Marie!
(...)
MARIE: Il le prononce.
LE MEDECIN: Il le répète sans comprendre.
JULIETTE: Comme un perroquet. Ce sont des syllabes mortes. » [8]

Voici, dans *La soif et la faim*, ce que répond Jean aux gardiens qui lui demandent le nom de sa femme : « J'ai oublié son nom. »

Et le texte continue :

« JEAN: Elle a dit: „Je viendrais sûrement." Elle n'a pas pu faire cette promesse à la légère, n'est-ce pas? Elle a encore dit: „Je viendrais sûrement, même si je perds la mémoire, ce sera toujours moi; si tu oublies, ce sera toujours toi, ce sera quand même nous, sans les souvenirs." Comment perdre la mémoire? Nous avions décidé de nous revoir un mois de juin, à onze heures. A trois heures de l'après-midi? Le quinze? Le treize? Le dix-sept? Ou bien était-ce pour juillet?
PREMIER GARDIEN: Vous avez tout de même perdu la mémoire. Que puis-je faire pour vous? » [9]

Ne pas avoir des souvenirs sur les objets, c'est les refaire naître, les inaugurer par le présent : « Si tu ne te souviens plus - dit Marie à Jean dans *La soif et la faim* - regarde-moi, apprends de nouveau que je suis Marie, apprends mes yeux, apprends mon visage, apprends mes cheveux, apprends mes bras. » Vivre dans le présent transforme tous les actes dans des gestes toujours originaires, qui témoignent d'une existence déjà eue, en raison de laquelle ils reviennent toujours. Dire que *tous ceux qui y ont vécu y vivent, personne ne meurt* (dans *La soif et la faim*) c'est justement considérer comme unique temps le présent, celui-ci assurant l'éternité, dans ce sens que ce qui a été une fois l'aura été depuis toujours et l'est à jamais. Tout geste arrive parce qu'il est déjà arrive – « Tu l'as eue, cette joie, tu disais qu'elle était là, inaltérable, féconde, intarissable. Si tu l'as dit, tu le dis. Cette resplendissante aurore était en toi. Si elle l'était, elle l'est toujours. »

On peut y ajouter :

« PREMIER GARDIEN: Ce n'est pas la première fois que vous venez?
JEAN: C'est pour cela que vous me voyez là. On ne peut pas ne pas revenir quand on est venu une fois. (...) C'est de nouveau la première fois et cette exaltation, je la reconnais; [10]
(...)
„Peut-être est-elle déjà venue? (...) Dans ce cas, elle doit revenir. » [11]

La renaissance par le présent permet aux objets d'*oublier* leur sens conventionnel et de quitter le système historique auquel ils appartiennent par tradition. Voilà donc ce que dit Jean dans *La soif et la faim*: « Elle m'avait dit: „Cette fois (...) nous sommes prisonniers, nous avons tant d'obligations!... mais plus tard, j'irai avec toi dans un pays ou tout commencera. (...) J'aurai tout quitte, j'aurai rompu les amarres. » [12]

C'est un nouveau langage, ce que caractérisait Antonin Artaud comme étant «physique », « matériel » et « solide » et témoignant d'une « poésie dans l'espace » « qui ne peut avoir toute son efficacité que si elle est concrète, c'est à dire si elle produit objectivement quelque chose, du fait de sa présence active [sic] sur la scène. » [13] Artaud blâmait le théâtre de son temps justement d'avoir « rompu avec l'esprit d'anarchie profonde qui est à la base de toute poésie » [14], la poésie étant « anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d'objet a objet et des formes avec leurs significations. » [15] Pour donner des exemples de thèmes tirés d'un « théâtre de la cruauté », Artaud parle de la matérialisation brusque, objective (« en traits réels »), d'un blasphème ou de « l'apparition d'un Etre invente,

fait de bois et d'étoffe, créé de toutes pièces, ne répondant à rien, et cependant inquiétant par nature. » [16] Ces exemples appartiennent tous deux à un théâtre poétique, le premier par le pouvoir (orphique) du mot d'instituer la réalité (le pouvoir du nom d'appeler), le deuxième par l'ostentation des jonctions d'objets complètement libres, chacun de ces objets ayant quitté un autre système.

« LE MONSIEUR: Excusez-moi, j'ai été aveugle par la lumière des phares. (Sonnerie.) Vous le voyez, ça sonne fort!
Ou
LE MONSIEUR: Mademoiselle, voulez-vous me prêter votre nez pour mieux voir? Je vous le rendrai à la sortie.
LA DEMOISELLE (avec indifférence): Le voici. Gardez-le.
(...)
LA DEMOISELLE: Monsieur, monsieur, monsieur, rendrez-moi mon nez, je ne peux plus me moucher.
LE MONSIEUR: Je ne vous savais pas si romantique! Le voici, votre nez, je vous le rends. Tout est rompu entre nous. Ne comptez plus sur moi.
LA DEMOISELLE (pleurant): Ah! Dans quel état, mon pauvre nez, vous me l'avez décervelé! » [17]

Le bouleversement de la réalité par la langue, dû à la désobéissance des objets aux noms, rend compte d'une révolte contre l'absurde:
A partir de « lornement architectural », jusqu'à « dorique », on voit, tandis que la voix est off, l'image d'un ove entoure de feuillage.
VOIX OFF: ... non entouré de feuillage...
Image d'un autre ove non entouré de feuillage.
VOIX OFF: ... ou entouré de feuillage. (n.s.)

Notes

[1] *La soif et la faim*, in Ionesco, E., *Théâtre*, tome IV, Ed. Gallimard, Paris, 1963, p. 110
[2] Forest, Ph., *Romanul, realul și alte eseuri. Allaphbed 3*, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2008, p. 39
[3] Ionesco, E., *Eu*, Ed, Echinox, Cluj-Napoca, 1990, p. 167
[4] *Ibidem*
[5] *Ibidem*, p. 47
[6] Ionesco, E., *Théâtre*, ed. cit., pp. 10-11
[7] *Ibidem*, p. 19
[8] *Ibidem*, p. 66
[9] *Ibidem*, p. 110
[10] *Ibidem*, p. 106
[11] *Ibidem*, p. 108
[12] *Ibidem*, pp. 110-111
[13] Artaud, A., *Le théâtre et son double*, Ed. Gallimard, Paris, 2007, p. 58
[14] *Ibidem*, p. 63
[15] *Ibidem*, p. 64
[16] *Ibidem*, p. 65
[17] Ionesco, E., *Théâtre*, ed. cit, pp. 216-217

Bibliographie

Corpus
Ionesco, E., *La Tragédie du Langage*, dans ***Spectacle**s*, n° 2, juillet 1958
Ionesco, E., *Le Solitaire*, Ed. Mercure de France, Paris, 1973
Ionesco, E., *Antidotes*, 1977
Ionesco, E., *La quête intermittente*, Ed. Gallimard, Paris, 1987
Ionesco, E., *Eu*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1990
Ionesco, E., *Journal en miettes*, Ed. Gallimard, Paris, 1993
Ionesco, E., *Note și contranote* (trad. par Ion Pop), Ed. Humanitas, Bucureşti, 2002
Ionesco, E., *Prezent trecut, trecut prezent* (trad. par Simona Cioculescu), Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003

Ouvrages cités

Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Ed. Gallimard, Paris, 2007
Forest, Phlippe, *Romanul, realul si alte eseuri. Allaphbed 3*, Ed. Tact, Cluj-Napoca, 2008

Eugen Ionescu - the theatre of human psychology and social identity

Asist. dr. Iuliana Barna*

***Résumé**: Eugène Ionesco est l'auteur d'une écriture authentique, qui occupe une place importante dans l'histoire de la littérature roumaine, parce qu'elle peint des personnages liés à leur époque, mais qui, en fait, sont l'expression d'une humanité insufissante, limitée. C'est pourquoi on peut affirmer qu'une oeuvre littéraire de certe valeur esthétique se situe au carrefour du temps et de l'éternité.*

***Mots-clés :** imaginaire, métaphysique, théâtre de l'absurde*

Generation 1927. A"noisy" voice makes itself heard during that period. It is Eugen Ionescu's. Young promising writer, Eugen Ionescu"uses and abuses", to the benefit of the generation to whom he belongs, the metaphysical fundamentals, discursive techniques, and typical behaviours of the sophistic school.

Sophistic metaphysics,"personal subjectivity raised to the rank of unique reality and certainty – provided Ionescu with an utmost inner freedom" [1]. As a result, he may contradict his own assertions, according to circumstances and whims.

But for Ionescu the metaphysical issue remains unsolved, and his universe is full of"small beings" playing and making faces. "Ionescu's theatre gives the genuine impression of puppet world, operating, i.e. uttering paralogisms, in a nightmarish sophistic duet of the deaf as long as they have been wound up. Reduced to the condition of mechanisms uttering aberrant judgements, his characters most often generate, in an ambiguous aesthetic effect, harbouring the metaphysical anguish". [2]

The experiences in Ionescu's theatre compose in fact a "game" of destiny and nature, where man becomes just a pawn, although he believes he acts out of his own free will. So, it is a game deciding upon man's freedom.

Regarding Ionescu's theatre, Virgil Tănase, a Romanian writer exiled to Paris, speaks admiringly:"I feel him very close. I believe we are kindred spirits, where the existential anguish is ornate with coils, where comedy tackles cosmic logic"... [3] The topics of this modern, absurd, psychological, undefined theatre are close to daily life, narration is based on successive unconnected tableaux. However, Eugen Ionescu and Samuel Beckett are by far the most prominent authors who managed best to draw the audience's attention on this drama of human condition.

Such a theatre hides "screams", supplications and anathemas, all absorbed into a modern theatre, which is no longer *a discourse on an action*, nor *a language of ideas* or *a field of issues*, it no longer analytically demonstrates the human condition, nor deals with human anguish and uncertainty, but **shows them**.

Exposing the disproportion between transcendent and human, in theatre the metaphysical comic, which Ionescu sensed very early, calling it "the metaphysical ridicule of my human state" – resides, according to Hartmann, [4] in the vicinity of tragedy. That is why paralogisms, puns, paradoxes, fallacious dilemmas pervading Ionescu's theatre generate – in addition to the intellectual, typically mannerist euphoria – the persistent feeling of anxiety, the uselessness of the end of the world. As Ionescu's work leaves the sensation that the anguished puppet really exists.

Ionescu's contribution to the programmatic ideas of his generation is marked by his inner freedom, subjectivism and intense individualism.

In an interview taken by Claude Bonnefoy**,** Eugen Ionescu accepts the recipe proposed by the French journalist:"In most of your plays, the mechanism is crucial. Moreover, it takes various forms from a play to another, forms which tally in within the same play: language mechanism, behaviour automatism, object proliferation, plot acceleration and derailment. But there is more.

***Universitatea „Dunărea de Jos", Galaţi, România**

The manner in which you use these mechanisms constitutes a break from traditional theatre mechanisms. From a classic point of view, in theatre there are two types of mechanisms: a tragic mechanism, corresponding to the fatality leading the protagonist to death, a comic mechanism, consisting in the repetition of phrases or situations, or the entanglement of the plot that has to de disentangled in one move — and here comes a parallelism with dramatic suspense leading to plot acceleration. But generally speaking, these mechanisms are external to the characters; they constitute one or several gears that they cannot escape. On one hand there is fate, on the other the obstacle which makes the clown fall... the mechanism departs from the comic, the burlesque, being seemingly born from the very behaviour of the characters, and then it increases continuously until, through its excess or derailment, it suddenly becomes tragic". [5]

Ionescu may become a theatrical model for certain playwrights. But this is not what he wanted. His characters profess the falseness of a world, its decadence, and especially the fact that man, in the sublime sense of the word, does not and will not have his own place in this chaotic micro universe. The subject matter, seen in the traditional sense of the word, is non-existent; that is why it is quite difficult to narrate or represent a play.

The characters in the early plays did not wish to communicate. They were empty of all psychology. They were mere mechanisms. Being machineries, if they cannot communicate, they do not communicate with themselves either. They seem not to even think. They belong to the world of the impersonal, the world of collectivism. The characters of the beginning, apparently uneducated, are people uttering slogans, which spares them from thinking. However, Ionescu cautions us:"If I really believed in absolute incommunicability, I wouldn't be writing. By definition, an author is someone who believes in expression. I believe in the possibility to communicate, except the case when it is refused from various reasons: ill will, lack of attention, political passion, and temporary incomprehension. It may still occur out of lack of initiation … „ [6]

In his theatre, the world becomes insane; it explodes, carried by our passions. There is a passionate mechanism which exceeds goals. For instance, people go on strike, revolts, revolutions, in order to obtain very clear results; in their enthusiasm, they may go beyond the goal, reach the instauration of tyranny, dogmatic stupidity, organised collective assassination, etc. it seems that at some point they lose control, and become insane. What was supposed to be good becomes evil. The revolution becomes regression; liberation becomes alienation; the administration turns into hateful abusive power; justice turns into unleashed sadism, etc.

On the other hand, each work has its own time. And if it does not express its own time and its anguish and troubles, then it is not true and thus it becomes less interesting. It is tedious, as it lacks substance or historical reality, viz. true-to-lifeness. The entire literature history is the history of its expression. At the same time, the characters depicted in the work should not be too closely linked to their era. The themes of the theatre of Ionescu are the ones proposed by Beckett or Adamov, expressing the absurd condition: man will die; man is limited; man does not accept his destiny, and still has a destiny; the meaning of this destiny, the meaning of man's incapability of providing meaning to his destiny, etc. These themes may also be found in eras called times of crisis, although all eras are more or less times of crisis. Thus such themes are to be found in the entire theatre history. When talking about the absurd, Ionescu turns toward the Greek theatre. "For the Greeks, for example, where there is fate, conflict between man and his fate, there is the intuition of the absurd, the evidence of the absurd." Regarding the meaning of the absurd as expression, Eugen Ionescu provides a surprisingly simple and profound explanation:"I prefer to call it"odd" or"feeling of oddness". [7]

The theatre of the absurd is the theatre of absolute enigma. The absurd is carelessness, contradiction, the expression of the disagreement with the world, the deep disagreement with oneself, the disagreement between the world and itself; the absurd is also mere lack of logic,

carelessness. Maybe man creates the absurdity of history, as it is no longer clear which laws history obeys.

The artist, the writer, beyond his dreams and passions, has to see the truth, be objective. Neither didactic, nor moralising, antisentimental and anticonventional, Ionescu's theatre is a theatre-game, a real game, therefore free and strange, pure and sincere, challenging, a captivating, vertiginous chain. In fact, comedy and tragedy are constantly intertwining; the bright comedy path becomes the road to darkness, to death.

Ionescu's oniric space serves a protective function for the character, i.e. the frustrated individual, in permanent conflict with himself and the hostile environment he lives in; by means of this type of space, the author creates a world of total refuge, where alienation reaches its climax in a conflict-ridden world, characterised by hostility and lack of communication, specific to the crisis of the modern world.

Notes

[1] Petreu, Marta, *Ionescu în ţara tatălui*, Cluj-Napoca, Editura „Biblioteca Apostrof", 2001.
[2] Eugène Ionesco,, *Note şi contranote*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992.
[3] Virgil Tănase, *România mea*, E.D.P., Bucureşti, 1996, p.104
[4] Nicolai Hartmann , *Metafizică şi ontologie*, 1998
[5] Eugène Ionesco, *Intre viaţă şi vis*, Convorbiri cu Claude Bonnefoy, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999, p.105
[6] Ibidem
[7] Eugène Ionesco, *Intre viaţă şi vis*, p.119.

Bibliography

Hartmann, Nicolai, *Metafizică şi ontologie*, 1998.
Petreu, Marta, *Ionescu în ţara tatălui*, Cluj-Napoca, Editura „Biblioteca Apostrof", 2001.
Tănase, Virgil, *România mea*, E.D.P., Bucureşti, 1996.
Ionesco, Eugène, *Intre viaţa şi vis*. *Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere din franceză de Simona Cioculescu, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999.
Ionesco, Eugène, *Note şi contranote*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1992.

Théâtre et contre-théâtre dans *L'Impromptu de l'Alma* d'Eugène Ionesco

Professeur habilité Mokhtar Belarbi*

Abstract: L'Impromptu de l'Alma *of Eugene Ionesco is a work of protest. It obeys no a predetermined label, or any preconceived code. Eugene Ionesco, writing this piece, has gone against of the epistemological foundations of a culture deemed outdated and obsolete. He has abandoned all logic and did not bother to re-produce the reality. He put into practice new "codes" aesthetic, in this case the excess, unreason, the difference, openness, etc.*

Mots-clés : *immanence, déraison, dérision, parodie, contestation, ouverture.*

A l'origine toute grande œuvre porte une dénégation évidente contre le système culturel établi. Hans Robert Jauss affirme cette idée lorsqu'il écrit : « l'écart entre l'horizon d'attente et entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le « changement d'horizon » requis par l'accueil de la nouvelle oeuvre détermine le caractère proprement artistique d'une oeuvre littéraire. » (1) Autrement dit, toute oeuvre, qui comble l'attente du public en satisfaisant son désir de voir le «beau reproduit sous des formes familières» et en confirmant la «sensibilité de ses habitudes», se rapproche de l' «art culinaire», du simple divertissement.

L'œuvre de création est d'une autre nature. Elle n'est jamais attendue. Elle est contestataire, parce qu'elle implique une nouvelle manière de voir. Jean Duvignaud et Jean Lagoutte affirment que les « grandes oeuvres du théâtre sont toujours des oeuvres subversives qui mettent en cause l'ensemble des croyances, des idées, des modèles, l'image de l'homme d'une société ou d'une civilisation. » (2)

Le théâtre d'Eugène Ionesco émane de cette même conscience. Dans ses pièces de théâtre, celui-ci abandonne toute logique, s'insurge contre les normes consacrées et ne se soucie guère de re-produire la réalité. *L'Impromptu de l'Alma*, objet de notre analyse, est une parfaite illustration de cette tentative de rompre avec les traditions, qui avaient étouffé la création dramatique pendant fort longtemps. Dans le présent article, nous tenterons de montrer dans quelle mesure *L'Impromptu de l'Alma* est une oeuvre contestataire. Notre travail va s'échelonner autour de deux parties. Dans la première, nous nous fixons pour objectif d'étudier comment Eugène Ionesco, à travers cette pièce, présente la contestation de deux fondements épistémologiques majeurs du théâtre classique à savoir: l'origine et la représentation. Dans la seconde partie, nous chercherons à monter comment longtemps. Dans le présent article, nous tenterons de montrer dans quelle mesure *L'Impromptu de l'Alma* se veut être une parodie du théâtre classique.

Théâtre et contestation

L'Impromptu de l'Alma est une oeuvre contestataire, dans la mesure où elle n'obéit è aucune étiquette prédéterminée, ni à aucun code préconçu. En tête de liste des éléments reconsidérés et redéfinis dans *L'Impromptu de l'Alma,* il faut signaler : l'origine et la représentation.

Contestation de l'origine

L'art classique fait de Dieu et de ses caractéristiques un fondement épistémologique des plus importants. En effet, pour les classiques non seulement Dieu est le centre du monde et est la vérité absolue, mais il est aussi à l'origine du monde. Cette transcendance explique bien l'homogénéité de l'univers classiques. (3) Cependant, vers la fin du 19ème siècle un déplacement épistémologique s'est opéré.

***Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Meknès, Maroc**

La résultante de ce déplacement est que l'homme s'est substitué à Dieu et est devenu, par conséquent, le pivot autour duquel s'organise l'oeuvre d'art moderne. Or en succédant à Dieu, l'homme, qui est l'incarnation même du transitoire et de l'accidentel, donne au concept de l'origine une dimension plurielle. Mais dans quelle mesure *L'Impromptu de l'Alma* se présente-t-elle comme une contestation de l'origine ?

Le mot «impromptu», figurant dans le titre de la pièce, est révélateur, dans la mesure où il met en relief la spontanéité de la création artistique et, partant, le refus d'un modèle et d'une origine consacrés. Une analyse approfondie de la pièce montre, d'une part, que celle-ci ne comporte ni scènes ni actes et d'autre, part, qu'elle est composée d'un ensemble d'associations. *L'Impromptu de l'Alma*, en effet, ne comporte ni scènes ni actes. Elle peut être considérée, de ce fait, comme une longue scène. Cette absence de scènes et d'actes est intéressante, car elle nous oblige à nous demander si la pièce comporte un début, qui coïnciderait avec une exposition, un milieu, qui serait le noeud et une fin, qui correspondrait au dénouement. A dire vrai, nous n'avons pas une véritable exposition et ce, pour au moins trois raisons : d'abord la pièce est donnée en un seul bloc, d'où l'impossibilité de délimiter le début de la pièce, qui servirait à une exposition, ensuite aucun des quatre personnages apparaissant à l'ouverture de la pièce, à savoir, Ionesco et les trois Bartholoméus, n'est un personnage « protatique » (4), puisque aucun d'eux ne sert à faire connaître ce qui va être développé par la suite. Enfin, dans les premières pages de la pièce, qui vont du commencement jusqu'à l'entrée en scène de Bartholoméus III et qui pourraient être considérées comme des moments de l'exposition, Ionesco ne tente guère ni de faire connaître des faits, qui seront développés par la suite, ni à poser les éléments d'une «intrigue» quelconque. De même pour le milieu et la fin. Il est difficile, en effet, de parler de milieu, en l'absence d'un noeud constitué par des obstacles que le héros doit surmonter ou auxquels il doit s'y soumettre, et de péripéties censées modifier soit la situation matérielle des héros, soit leur situation psychologique, ou les deux à la fois.

Les problèmes dont il s'agit dans *L'Impromptu de l'Alma* sont d'une autre nature. Ils n'ont rien à voir avec les problèmes existentiels, sentimentaux, politiques, etc. comme dans les pièces de théâtre classiques. Contrairement à l'oeuvre d'art classique, qui cherche son origine à l'extérieur d'elle-même et dont l'information est dirigée également de l'extérieur, *L'Impromptu de l'Alma* est l'oeuvre de l'immanence. E1le naît de ses propres potentialités, puisqu'elle n'a pour sujet que l'écriture dramatique et les problèmes, qui lui sont relatifs. Ionesco le personnage, parlant de sa nouvelle pièce *Le caméléon du berger,* affirme cette réalité, quand il dit :

> « […] en réalité, je me mets moi-même en scène pour entamer une discussion sur le théâtre, pour y exposer mes idées... » (5)

Bartholoméus II insistant sur son rôle ainsi que sur celui de ses deux collègues, dit :

> « Nous voulons vous instruire. » (6)

Chose que Bartholoméus III appuie, en disant :

> « Il faut le [parlant d'lonesco] redresser. » (7)

S'il nous est pratiquement difficile de parler d'exposition et de noeud, parler du dénouement ne peut être qu'une pure absurdité, du moment que le « dénouement est lié aux notions d'obstacle, de péril et de fin. » (8) On dit qu'une action est dénouée, lorsqu'il n' y a plus d'obstacles et que l'accès à une situation stable heureuse ou malheureuse, après les antagonismes constituant le noeud, est réalisée. Or, *L'Impromptu de l'Alma* ne débouche sur

aucune solution. La pièce prend terme sur les accusations d'Ionesco portant sur la « pédanterie » absurde et ridicule des Bartholomèus. Ionesco fait observer à cet effet :

> « Je reproche à ces docteurs (les Bartholoméus) d'avoir découvert des vérités premières et de les avoir revêtues d'un langage abusif […] » (9)

Ainsi, la pièce naît de son propre imaginaire et de ses propres structures. Dans cette pièce, en effet, les mots et les idées s'appellent les uns les autres et c'est de cette manière que les interlocuteurs passent d'un sujet à un autre, notamment dans cet exemple : Nul doute que l'image initiale qui met en mouvement le mécanisme constructeur de la pièce est la nouvelle pièce qu'Ionesco le personnage est en train d'écrire :

> « Bartholoméus I
> La nouvelle pièce ? Elle est prête 7 Je l'attends. » (10)
> « Bartholoméus III
> La nouvelle pièce ? Elle est prête 7 Je l'attends. » (11)

Après avoir écouté la lecture d'un fragment du *Caméléon du berger*, Bartholoméus I la qualifie de «cercle vicieux» et jusqu'à la page 111 les quatre personnages ne feront que parler de la «contradiction» suggérée par l'expression «cercle vicieux». D'après la discussion, les trois « docteurs » remarquent que l'esprit d'Ionesco a été «déformé» et qu'il faut le « redresser », alors Bartholoméus II parle d'«instruire » Ionesco :

> « Nous voulons vous instruire. » (12)

Et de la page 112 jusqu'à l'apparition de Marie, le « débat » sera axé essentiellement sur l' «instruction» d'Ionesco en matière dramatique. Même dans ce long «débat», relever les associations d'idées est une chose aisée, dans la mesure où les quatre personnages ne font que sauter du coq-à-l'âne. Nous pouvons arguer que les notions du centre et d'origine sont ébranlées.

Contestation de la représentation

Que représente-t-on dans l'oeuvre d'art classique? Nul doute que le pivot autour duquel s'organise l'essentiel de la production artistique est la «réalité». L'oeuvre de consommation s'inscrit dans une *mimésis* culturelle, puisque, pour son auteur, la réalité du monde est immuable, éternelle et «apriorique». Et comme elle fait du monde extérieur sa finalité, elle est référentielle. La « réalité » dans l'oeuvre d'art moderne est, en revanche, mobile. Les démiurges modernes, en effet, ne reproduisent pas des spectacles dans leur intégralité, mais organisent « des ensembles imaginaires conçus à partir d'éléments puisés dans divers moments de l'expérience artistique. » (13) Par conséquent, il n'y a plus d'homologie entre la représentation et l'objet représenté. Qu'en est-il de *L'Impromptu de l'Alma*?

L'Impromptu de l'Alma se veut être une contestation de la représentation, du moment qu'elle n'est pas une imitation de la «réalité», mais en est une réfraction. Eugène Ionesco n'a point cherché, par le truchement des quatre personnages essentiels de la pièce, Ionesco et les trois Bartholoméus, à présenter une critique ni d'une idéologie quelconque ni d'une situation sociale définie. Dans cette pièce, en effet, à l'encontre de Brecht, le dramaturge ne « dénonce pas les idées dominantes comme les idées de la classe dominante. [Il n'écrit pas] du point de vue de la classe qui tient prêtes les solutions les plus larges aux difficultés les plus pressantes dans lesquelles se débat la société des hommes. » (14)

D'une part, pour empêcher la pièce de se faire passer pour du réel, le dramaturge a multiplié les ruptures, par rapport au théâtre reconnu et établi. Le comique qui traverse la pièce est une affirmation de cette assertion.

D'autre part, *L'Impromptu de l'Alma* n'est pas un questionnaire avec des questions et des réponses. Tout ce que le dramaturge a tenté de faire est de présenter et ce, à travers le débat des quatre personnages essentiels, ses idées et. ses réflexions sur l'écriture dramatique et sur la critique. Les propos tenus par Ionesco le personnage, vers la fin de la pièce lorsqu'il s'adresse au public, sont révélateurs dans ce sens :

> « Ionesco […] je reproche à ces docteurs d'avoir découvert des vérités premières et de les avoir revêtues d'un langage abusif […] Seulement, ces vérités […] sont contestables. Elles deviennent dangereuses lorsqu'elles prennent l'allure de dogmes infaillibles et lorsque, en leur nom, les docteurs et critiques prétendent exclure d'autres vérités et diriger, voire tyranniser, la création artistique […] La critique doit être descriptive, non pas normative […] Le théâtre est, pour moi, la projection sur scène du monde du dedans […] Ce sont ces désirs cachés, ces rêves, ces conflits secrets qui sont à la source de toutes nos actions et de la réalité historique. » (15)

Puisque *L'Impromptu de l'Alma* est un être autonome, une sorte d'édifice, qui manifeste les lois de sa construction, dans la mesure où elle présente une «nouvelle» manière d'écrire une pièce de théâtre, c'est-à-dire simplement et sans pédanterie inutile, elle n'est pas référentielle. De ce fait, les symboles et les situations dont regorge cette pièce ne répondent pas nécessairement à des situations dont ils seraient l'écho. Les objets présents dans la pièce sont comme suit : des livres, des manuscrits, une table, un crayon à bille, une porte, des robes de docteurs, un fauteuil, un siège, des pancartes, un balai, un tableau, une carafe d'eau et un verre.

Il est à noter que, d'une part, ces objets ne possèdent pas une charge symbolique intense, en tout cas pas comme la statue de bronze dans *Huis clos* de Sartre. En effet, les livres, les manuscrits, la table, le crayon à bille, le fauteuil et le siège sont des objets que nous trouvons ordinairement dans un bureau. Il ne faut pas omettre qu'Ionesco le personnage est un dramaturge et qu'il est chez lui, dans son bureau comme l'indique la première didascalie :

> « Parmi les livres et les manuscrits, Ionesco dort, la tête sur la table […] On sonne, Ionesco ronfle. On sonne de nouveau, puis on frappe de grands coups à la porte. » (16)

Les robes et le balai servent à nourrir le comique de la pièce. En effet, n'est-il pas comique de voir surgir sur scène trois «doctes» endossant des robes de docteurs et de voir ceux-ci, vers la fin de la pièce, chassés à coups de balai ? D'autre part, ces objets n'ont pas une fonction dramatique importante, que l'on songe à la valeur du déguisement dans les pièces de théâtre de Marivaux, à la valeur de la porte dans *Hernani* de Hugo, ou à la valeur dramatique du billet dans *Bajazet* pour ne citer que ces exemples célèbres.

Nous pouvons inférer que dans *L'Impromptu de l'Alma,* la réalité cesse d'obéir aux lois rigoureusement instaurées par la convention. Dans cette pièce, Eugène Ionesco ne trouve pas sa substance dramatique dans les «traumatismes» d'une classe sociale déterminée, il ne prend pas non plus sa matière théâtrale ni des rêves des gens, ni de leurs contradictions intérieures, ni de leurs angoisses enfouies. *L'Impromptu de l'Alma* est d'une autre nature, elle est une oeuvre de l'immanence. Elle est aussi une oeuvre théorique. Elle n'est donc pas de tout repos pour l'esprit, mais peut, en revanche procurer au public une jouissance esthétique intense.

L'Impromptu de l'Alma: Une parodie du théâtre

La caractéristique fondamentale du Nouveau Théâtre est son rejet des catégories traditionnellement admises : temps, lieu, action et caractères. Il laisse l'initiative aux mots et aux objets. Dans la nouvelle dramaturgie, seul le fait théâtral est objet de théâtre. En effet, le Nouveau Théâtre se nourrit de lui-même et se désigne comme tel. Cette immanence, c'est la parodie qui, d'une manière générale, l'opère. *L'Impromptu de l'Alma* est, en effet, un fonctionnement à vide du mécanisme dramatique admis.

Le rejet de la tradition

Si dans le théâtre traditionnel le dramaturge raconte une histoire située dans un temps et un lieu soigneusement choisis et comporte exposition, noeud et dénouement, dans le Nouveau Théâtre, en revanche, l'action est réduite au minimum. Qu'en est il de *L'Impromptu de l'Alma* ?

Dans cette pièce, Ionesco ne se soucie guère de raconter une histoire à la manière des classiques. Il dépouille l'action de tout ce qui la fonde: son intrigue, les causes du conflit dramatique, toute justification, toute logique du conflit et les traits de caractères des personnages. Le dramaturge ne donne, en effet, aucune indication spatiale claire et nette. Tout ce que nous savons, c'est que l'action se déroule chez Ionesco comme le suggère la première didascalie :

> « Parmi les livres et les manuscrits, Ionesco dort, la tète sur la table […] On sonne de nouveau, puis on frappe de grands coups à la porte. » (16)

Dans la troisième didascalie :

> « Ionesco, *s'assoit* dans son fauteuil, montre un siège à Bartholomèus.» (17)

Les éléments : livres, manuscrit, table, porte, fauteuil, siège sont les seules informations données au début de la pièce sur l'espace de l'action ou l'espace scénique. Une autre remarque concernant l'espace dans *L'Impromptu de l'Alma* est qu'il ne change pas durant toute la pièce. Or, si dans *Huis clos* de Sartre l'immobilité de l'espace a une grande signification, puisqu'elle symbolise l'Enfer, le statisme spatial dans la pièce objet de notre analyse n'a rien de tragique. Il ne se resserre pas autour des personnages, comme est le cas dans les pièces de théâtre de Racine par exemple. Nous pouvons arguer que l'espace dans *L'Impromptu de l'Alma* ne s'organise pas autour du héros et n'est pas tragique dans le sens conventionnel.

Quant aux indications temporelles, elles sont nulles. Si dans la dramaturgie classique, l'unité de l'espace et l'unité du temps sont rigoureusement recommandées, dans *L'Impromptu de l'Alma* la dimension spatio-temporelle a une valeur dramatique moindre. L'action, elle, est presque inexistante. Nul doute que l'ensemble d'une pièce de théâtre classique est conçu comme un *crescendo* qui doit déboucher sur un dénouement stable, puisque « pour Aristote, l'action constitue l'âme de la tragédie, et se divise en commencement, milieu et fin. Elle établit donc une progression […] L'artiste la crée, détermine la marche des événements, oriente les changements dans une certaine direction », (18) affirme Emmanuel Jacquart. En effet, une pièce de théâtre classique comporte des actes culminant en une ou plusieurs scènes dites à effet. Elle dispose également d'une intrigue principale en étroite relation avec d'autres intrigues accessoires.

Or, *dans L'Impromptu de l'Alma,* nous n'avons pas de scène à effet, nous n'avons pas de scènes du tout. La pièce est donnée d'un seul trait. Les obstacles n'existent pas non plus. En effet, les personnages essentiels de la pièce, à savoir Ionesco et les Bartholoméus ne se heurtent ni à des obstacles dits extérieurs, c'est-à-dire lorsque les personnages principaux

doivent faire face à la volonté d'un autre personnage ou un état de fait contre lequel ils ne peuvent rien, ni à les obstacles dits intérieurs, c'est-à-dire quand les malheurs des héros sont causés par un sentiment, une tendance politique ou des passions qui sont en eux. La pièce, objet de notre analyse, est une sorte de «débat» sur le théâtre et la critique. Dans *L'Impromptu de l'Alma,* nous n'avons pas de coup de théâtre ni des péripéties, puisque la pièce est construite par des associations d'idées.

Cependant, comme le constate, à juste titre, Emmanuel Jacquart : « si la progression dramatique a perdu l'aspect mécanique et voyant qu'elle avait chez les partisans plus ou moins avouée de la pièce bien faite, elle n'a pas totalement disparue […] Il suffit qu'il y ait un début et une fin pour qu'il y ait aussi action et progression […] même si la marche des événements manque de continuité et d'unité, la progression existe […] refuser l'action, c'est trouver un nouveau type d'action.» (19) Ainsi, avons-nous une progression, mais c'est une progression qui n'est pas fondée sur le principe de cause à effet.

Si dans la dramaturgie classique, les personnages ont une certaine épaisseur et une certaine densité et s'ils sont nettement situés socialement et définis psychologiquement, dans *L'Impromptu de l'Alma,* Ionesco a présenté des êtres dénués de toute caractéristique sociale et vidés de tout contenu psychologique particulier, à l'exception de leur parti-pris idéologique qui est souligné avec insistance, et ce dès leurs entrées en scène:

> « Apparaît Bartholoméus I, en robe de docteur. » (20)

> « Apparaît Bartholoméus II, en robe comme les deux autres. » (21)

ou encore: « Bartholoméus I :

> N'étant pas docteur, vous n'avez pas le droit d'avoir des idées […] c'est à moi d'en avoir. » (22)

Ionesco s'adressant au public dit :

> « Le texte que vous avez entendu est puisé, en très grande partie dans les écrits des docteurs ici présents. » (23)

Si le dramaturge a beaucoup insisté sur le parti-pris idéologique des Bartholoméus, c'est parce qu'à travers cette pièce et par le truchement de ceux-ci, l'auteur condamne les aspects du didactisme théâtral. Emmanuel Jacquart note que : « Becket, Adamov et Ionesco s'accordent à réduire considérablement le nombre de personnages et à bannir la figure centrale et olympienne. Le protagoniste apparaît maintenant comme un anti-héros. » (24) En effet, contrairement aux héros classiques, qui ont des rôles exceptionnels, (que l'on songe à des titres tels que *Bajazet*, *Le cid*, *Andromaque*, *Hernani*, etc.), les personnages d'Ionesco, ne sont guère des êtres exemplaires ou exceptionnels. Tout au contraire, ils font figure d'êtres ordinaires.

D'autre part, généralement, dans la dramaturgie classique, l'entrée en scène d'un personnage sert à l'approfondissement du problème et amène ainsi « à une situation de fait ou à une situation psychologique qui est nouvelle » (25) Les entrées en scènes des trois Bartholoméus et de Marie n'ont rien de véritablement fonctionnel. Il résulte de cela que les personnages de *L'Impromptu de l'Alma* n'ont rien des héros classiques.

En somme, *L'Impromptu de l'Alma*, comme tout le «Nouveau théâtre» ou ce que Jacquart appelle «théâtre de Dérision», est un «anti-théâtre», dans la mesure où elle est une remise en cause des pratiques dramatiques conventionnelles.

Pour un « théâtre libre »

Inventeur d'un théâtre différent dans sa structure, dans sa conception du langage dramatique et quasiment dans toutes les données traditionnellement admises, Ionesco affirme qu'il opte «pour un drame pure. Anti-thématique, anti-idéologique, anti-réaliste-socialiste, anti-philosophique, anti-psychologique de boulevard, anti-bourgeois, redécouverte d'un nouveau théâtre libre. Libre c'est-à-dire libéré, c'est-à-dire sans parti pris.»(26)

L'Impromptu de l'Alma est une pièce «anti-thématique», du moment qu'elle n'est qu'une interrogation sur elle-même. Les interrogations qu'elle contient sont les matériaux de sa création, les éléments constitutifs de sa structure. Elle se constitue, en effet, autour et par des problèmes relatifs à la dramaturgie et à la critique d'une façon générale. Il est à noter, dans ce sens, que *Le Caméléon du berger* est à la fois le sous-titre de la pièce en question et le titre de la pièce qu'Ionesco le personnage est en train d'écrire. Elle est «anti-philosophique», dans la mesure où le dramaturge ne se fait le représentant d'aucune philosophie déterminée. Même si Ionesco a été influencé par la philosophie de l'Absurde qui a prédominé dans les années quarante, dans *L'Impromptu de l'Alma*, en vertu de l'absence du thème dans le sens conventionnel, aucun lecteur ou spectateur ne peut prétendre y déceler, ne serait-ce que des allusions à cette philosophie.

D'autre part, *L'Impromptu de l'Alma* est «anti-psychologique de boulevard», en raison d'une absence évidente de toute motivation. D'une façon générale, les «actes» des personnages, leurs entrées en scènes, et leurs «attitudes» ne sont guère motivés, car motiver, pour Ionesco, c'est rabaisser

L'Impromptu de l'Alma est une pièce anti-bourgeoise, non pas parce que le dramaturge écrit ironiquement que : «Le théâtre bourgeois, c'est un théâtre magique, envoûtant, un théâtre qui demande aux spectateurs de s'identifier avec les héros du drame, un théâtre de la participation Le théâtre anti-bourgeois est un théâtre de la non-participation. Le public bourgeois se laisse engluer par le spectacle, [Le public anti-bourgeois] se sépare de la représentation théâtrale pour la regarder lucidement, la juger. » (27) Inutile de souligner qu'il tourne ici en dérision la pensée de Brecht sur le théâtre bourgeois, mais c'est parce que le théâtre bourgeois est un théâtre où tout s'explique, alors que la grandeur du Nouveau Théâtre réside dans le fait qu'il n'est pas explicable. Beaucoup de choses demeurent vagues dans la pièce objet de note analyse. Pour ne citer que l'exemple du titre. Nul ne peut prétendre expliquer pourquoi Ionesco a choisi ce titre, c'est-à-dire *L'Impromptu de l'Alma*, quelle est la relation entre l'Impromptu et l'Alma et enfin *L'Impromptu de l'Alma* et le reste du texte ?

Enfin, cette pièce est «anti-idéologique», «anti-réaliste-socialiste », puisqu'elle ne s'inscrit pas dans la rubrique du théâtre politique. Elle en est une contestation. A travers cette pièce, en effet, Ionesco condamne les aspects du didactisme théâtral et toute inféodation à une école particulière ou à une thèse quelconque. Il présente trois «docteurs en théâtralogie», en l'occurrence les trois Bartholomèus, qui se grisent des mots «savants» comme : distanciation, historicisation, gestus *social*, éphémérité, tautologie, vériste, théâtralogie, costumologie, psycho-spectatologie, etc. Par le truchement de ceux-ci, le dramaturge présente une caricature plaisante du jargon philosophique de Barthes, de Dort et de Brecht, puisque, comme l'affirme Ionesco: «en grande partie cette pièce [*L'Impromptu de l'Alma*] est un montage de citations et de compilations de leurs [Barthes, Dort et Brecht] savantes études. » (28) En effet, la distanciation et le *gestus* social, dont se grisent les Bartholoméus, sont des notions sur lesquelles repose tout le théâtre de Brecht. Quant à Barthes, de son nom le dramaturge a forgé les noms de ses trois docteurs et par la «scène» du «Costume», il tourne en dérision l'article écrit par Barthes sur les maladies du costume. (29) Par ailleurs, Ionesco prend le contre-pied de la conception de Roland Barthes sur la valeur didactique du théâtre. Selon Ce dernier : « toute oeuvre dramatique peut et doit se réduire à ce que Brecht appelle son *gestus* social, l'expression extérieure, matérielle, des conflits de société dont elle témoigne.» (30) Pour Ionesco, une pièce de théâtre ne doit pas être conçue en fonction d'un oeil qui la regarde,

d'un point donné et ne doit pas prétendre instruire le public. Elle n'a de la valeur que par la puissance de sa fiction, puisqu'elle n'est qu'une construction imaginaire.

En somme, dans *L'Impromptu de l'Alma*, Eugène Ionesco a pris le contre-pied des fondements épistémologiques d'une culture jugée vétuste et caduque. Il a mis en pratique de nouveaux « codes» esthétiques, en l'occurrence la démesure, la déraison, la différence, l'ouverture, etc. et a montré que l'œuvre de création est une œuvre contestataire. Il a eu également le mérite de montrer que l'œuvre d'art n'est pas et ne doit pas être nécessairement mimétique et qu'un véritable démiurge peut élaborer une pièce, qui a pour seul objet le fait théâtral.

Notes

[1] Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception,* pour la tr. Fr. Gallimard - Bibliothèque des Idées coll. Sciences Humaines, Paris, 1978, p. 53.
[2] Duvignaud J. et al, *Théâtre contemporain culture et contre culture*, Larousse- Université, coll. «Thèmes et textes», Paris, 1974, p.10.
[3] Cette homogénéité est traduite par la clarté et la régularité des formes des oeuvres d'art classiques.
[4] Aristote appelle personnage «protatique» celui qui ne sert qu'à faire l'exposition. Voir, dans cette perspective l'ouvrage de Jacques Schérer intitulé *La Dramaturgie classique en France,* Nizet, Paris, 1986.
[5] Ionesco, E., *L'Impromptu de l'Alma*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1958, p.100.
[6] *Ibid*., p.112.
[7] *Ibid*., p.117.
[8] Jacques Schérer affirme, dans son ouvrage *La Dramaturgie classique en France,* que l'exposition « est le premier moment du poème dramatique [et] si parfois l'exposition ne coïncide pas avec le début de la pièce, c'est parce que l'auteur se livre par la bouche de certains personnages à des considérations générales d'ordre philosophique ou moral avant d'exposer un sujet qui sera l'illustration de ces principes. » *Op. Cit,* p.52.
[9] Ionesco, E., *L'Impromptu de l'Alma, Op. cit.,* p. 175.
[10] *Ibid.,* p. 96.
[11] *Ibid.,* p.105.
[12] *Ibid.,* p.112.
[13] Francastel, Pierre, *Etudes de sociologie de l'art,* Denoël, coll. Médiations, Paris, 1970.
[14] Brecht cité par Catherine Mounier dans son article «Le plaisir de raconter nos histoires, l'histoire, notre histoire », in *L'Envers du théâtre,* N I-2, 1977, Paris, p.159.
[15] Ionesco, E., *L'Impromptu de l'Alma, Op. cit.,* pp.175-177.
[16] *Ibid.,* p.96.
[17] *Ibid.,* p. 96.
[18] *Ibid.,* p. 96.
[19] Jacquart, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision : Becket, Ionesco, Adamov*, Gallimard, coll. Idées, l974, Paris, p.l54.
[20] Ionesco, E., *L'Impromptu de l'Alma, Op. cit.,* p.155.
[21] *Ibid.,* p.95.
[22] *Ibid.,* p.104.
[23] *Ibid.,* p.101.
[24] Jacquart, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision : Becket, Ionesco, Adamov, Op. cit.,* p.175.
[25]Voir le chapitre intitulé le Noeud dans *La Dramaturgie classique en France, Op. cit*., p : 62.
[26] Ionesco, Eugène, *Notes et contre- notes,* éd. Gallimard, coll. Idées, Paris, 1966, p.187.
[27] *Ibid.,* p.187.
[28] *Ibid.,* p.187.
[29] L'article en question s'intitule « Les Maladies du costume de théâtre » et se trouve *in Essais critiques,* éd, du Seuil, coll, Points, 1964, Paris, p: 53.
[30] *Ibid*., p: 53.

Bibliographie

Duvignaud J. et al, *Théâtre contemporain culture et contre culture*, Larousse- Université, coll. «Thèmes et textes», Paris, 1974.

Francastel, Pierre, *Etudes de sociologie de l'art,* Denoël, coll. Médiations, Paris, 1970.

Jacquart, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision : Becket, Ionesco, Adamov,* Gallimard, coll. Idées, Paris, l974.

Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception,* pour la tr. Fr. Gallimard - Bibliothèque des Idées coll. Sciences Humaines, Paris, 1978.

Ionesco, Eugène, *Notes et contre- notes,* éd. Gallimard, coll. Idées, Paris, 1966.

Mounier, Catherine, «Le plaisir de raconter nos histoires, l'histoire, notre histoire », in *L'Envers du théâtre,* N I-2, Paris, 1977.

Schérer, Jacques, *La Dramaturgie classique en France,* Nizet, Paris, 1986.

When The French Theater of the Absurd Meets Children's Theater: The Use of Farce as Theatrical Innovation in Eugène Ionesco's *Les Chaises* and Mary Melwood's *The Tingalary Bird*

Dr. Cirella-Urrutia Anne*

Résumé: Les chaises *de Eugène Ionesco a été jouée pour la première fois le 22 avril 1952 au Théâtre Lancry à Paris. La pièce de jeunesse de la dramaturge britannique Mary Melwood intitulée* The Tingalary Bird *a été jouée par la compagnie Unicorn Theatre for Young People au Arts Theatre à Londres le 21 décembre 1964. Cet article montre comment la farce devient source d'avant-garde et crée un univers qui relève de l'esthétique propre au théâtre de l'absurde. La comparaison de ces deux pièces confirme que le théâtre de l'absurde trouve une sorte de "rallonge" dans le théâtre de jeunesse et parmi une nouvelle entité du public dans les années soixante. Néanmoins, l'utilisation de techniques ancrées dans la même tradition, celle de la farce, mène à une interprétation différente par le public. Cet article s'attache donc à l'analyse de ces deux univers absurdes et comment Ionesco et Melwood adaptent la farce en tant qu'innovation théâtrale d'une part mais aussi en tant que commentaire social d'autre part. L'étude des dialogues en particulier est l'objet de l'analyse détaillée de ces deux pièces qui font partie désormais intégrale du répertoire de cette école de l'absurde et de sa portée hors de la scène française.*

Mots-clés: *théâtre absurde jeunesse farce langage expérimental*

In 1961, Martin Esslin in his most acclaimed study, *The Theater of the Absurd*, examines the Theater of the Absurd; that particularly French movements of the 1950s with such playwrights like Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco and Jean Genet. In a chapter called "Parallels and Proselytes," Esslin argues that the French Theater of the Absurd has largely influenced a "growing number of young dramatists on parallel lines" and proceeds to provide the reader with a survey of the experiments from many contemporary playwrights who developed "their own personal idiom in a similar convention." [1] The language failure Ionesco presents in his play *Les chaises* through farce and language is not his alone. Samuel Beckett's plays, *Fin de partie* and *En attendant Godot* [2], are symptomatic of many absurdist playwrights' obsession to portray man trapped in his own social and linguistic conventions.

Most farcical tragedies, typically acted out by a duet or a trio of actors aiming an audience of adults, appealed to such children's playwrights like the British, Mary Melwood and the German, Paul Maar with their plays *The Tingalary Bird* [3] and *Noodle Doodle Box* [4]. These plays are two examples in drama for the youth that critique society, and with the use of farcical language, the arbitrariness of language. In this article, I show how both Ionesco and Melwood turn to dramatic techniques pertaining to the mid-Nineteenth century farces to create this innovation. In *Les chaises*, Ionesco uses a stock farce set to foster a style that escapes techniques praised in realistic plays. Like Alfred Jarry who drew his techniques from puppet theatre as foundation to create his half-man half-marionette actor, Ionesco turns to farce to create his *anti* theatre with living actors, inanimate objects and a farcical stage. A careful examination of both *Les chaises* and *The Tingalary Bird* is crucial to understanding how the farce language is adapted by each playwright. Ionesco's *anti* farce operates a tragedy. Melwood reverses the process: her play initiates in a state of loss (a tragic situation) but peaks as a burlesque farce.

Theatre specialist Martin Esslin situates historically and aesthetically the Theater of the Absurd. He asserts about this new trend that " in its rebellion against the naturalistic convention, the Theatre of the Absurd entered the consciousness of its audiences as an *anti*-theatre, a completely new beginning, a total breach with the conventions of the past.[5] In parallel, theatre historian Jeffrey H. Huberman describes the evolution of farce in his seminal study *Late Victorian Farce* and rightly observes about farces that it will take more than two centuries before British playwrights recovered the art of creating the full-length variety.

***Huston-Tillotson University, Austin, Texas, United States of America**

The definition of this theatrical style (meaning "to stuff" in French), refers to dramatic pieces consisting of loosely connected episodes of buffoonery and slapstick clowning, also referred as "knockabout" by the British. These farces were initially directed toward all audiences and relegated to a child audience in the mid- nineteenth century. Huberman defines the farce set as follows -- a set both Ionesco and Melwood adapt into their dramatic style respectively:

> Thus, the general scenic effect reflected the domestic milieu of the subject matter and was rendered, not in the flat forestage conventions and painted details of the previous period, but in the new rubric of three-dimensional pictorial realism rendered in a box set. (...) The windows and especially the doors of an enclosed set (in contrast to the open pathways of flat wings) provided a physical and audible mechanism for allowing characters bearing complications to appear and disappear with a literal bang. [6]

The set is generally acknowledged as one key ingredient in the development most farces and therefore the stage must reflect a farcical action in a tendentious "realism;" drawing a world which seems real, but which ultimately serves the world on stage very closely. Both *Les chaises* and *The Tingalary Bird* fulfill Huberman's definition of the farce and its aesthetic conventions. Both play display a three-dimensional pictorial realism in their set.[7]

Stock language is also one major ingredient both Ionesco and Melwood fuse into their art; a language Ionesco conveys in his Orator's speech for example. In addition, traditional farces, abound in the use of puns, malapropisms, funny character names, speech defects and dialectic humor. Authors Dina and Joel Sherzer provide a very succinct definition of typical farcical dialogues. According to them,

> Farces (...) are always characterized by an exploration of and indeed celebration of the total gamut of forms of speech play and verbal humor. These include puns, riddles, proverbs, nonsense, scatological language, endless repetitions, verbal repartee and dueling, grammatical deviations, interactional manipulations, breaking of social norms, and satire. Playing with frames of interpretation and performance and trickster behavior are always paramount. Every aspect of language, from sounds to sociolinguistic patterns, is affected. [8]

This definition of the farce language fits well the verbal qualities both Ionesco and Melwood confer onto their characters' speech. The critique of character is central and the use of stock farce, albeit for two distinct audiences, results in a new convention: what Esslin calls "poetic" speech. This poetic speech is proper to the Theatre of the Absurd which is further characterized as

> a radical devaluation of language, toward a poetry that is to emerge from the concrete and objectified images of the stage itself. The element of language still plays an important, yet subordinate part in this conception, but what happens on the stage transcends, and often contradicts, the words spoken by the characters.[9]

This "radical devaluation of language" is reflected in both Ionesco's Orator and Melwood's Old Woman with dialogues that are overtly illogical and senseless. Jeffrey H. Huberman recalls in typical dramaturgical terms that the farce's socio-linguistic dimension aims at presenting "a method of humorously distinguishing classes of characters by their usage of language, pronunciation, and vocabulary."[10] This ingredient of farces sets the basis for the dramaturgy in both plays. Both Eugène Ionesco and Mary Melwood take over this reliance on farcical language to emphasize their absurdist critique: one as an adult *anti* farce, the other as a children's fantasy. Displaying minimum cues about the characters' motivations

and the situation, much like most farces, both playwrights present language as arbitrary and ineffective when uttered by any classes of characters. In fact, language is ultimately in both plays the most powerful dramatic innovation and the very source of the avant-garde. The breakdown of language is in each play quintessential. However, Ionesco's *anti* farce is antithetical to Melwood's goals, since she, by reducing language to riddles and puns, celebrates instead language. On the other hand, with Ionesco, powerful signification seems to always refer to fascism or totalitarianism.

The Breakdown of Farce Language in Eugène Ionesco's *Les chaises*

In *Les chaises*, the farce language turns to tragedy: the tension between the play-within-the-play structure revealed at the end of the play and repetitions of ritual, representation and linguistic contingency confuse the audience. Ionesco already praised the joys of games with language in his *Théâtre de la dérision*, calling for nihilism and a devaluation of language especially in the historical context of World War II. In *Notes and Counter Notes,* he sets forth his position on language about his first play, *La cantatrice chauve* (1950). This social comment is reflected in the intrigue of *Les chaises*, where, by the end of the play, the Orator is reduced to speak in a series of disjointed vowels and consonants, thereby exemplifying Ionesco's desired disintegration of social language. In his own terms, Ionesco praises the disintegration of language:

> The language had become disjointed, the characters distorted; words, now absurd, had been emptied of their content and it all ended with a quarrel the cause of which it was impossible to discover, for my heroes and heroines hurled into one another's faces not lines of dialogue, not even scraps of sentences, not words, but syllables or consonants or vowels!...[11]

This statement about language epitomizes Ionesco's vision to present the absurdity of human social conventions; namely man's inability to transcend meaning, the futility of trying to secure any meaning, and the fact that language always collides with reality. Early in the play, Ionesco warns his audience about this breakdown of language which is reflected in the finale of the play: namely in the proliferation of invisible guests and the increasingly "distorted" conversations between the old couple and them. Soon the audience comes to realize that the more the old couple introduces nonexistent newcomers, the less likely they are to be united with the outside world. The furniture is created only in their own minds. Their disrupted dialogue is symptomatic of the old couple's inability to reconcile with or to establish true communication with reality. Ironically, the couple is both the agent of the farce and the victims of this *anti* farce. The materiality they create for their fantastic world, their world of ghosts, is ironically the very weapon that forces them to ultimately commit suicide.

To understand the couple's downfall fully, one needs to examine how Ionesco uses speech as the principal medium in his *anti* farce. Perhaps the best example of his socio linguistic critique is the first “guest,” the Lady. The audience soon realizes that she represents in some ways the Old Woman's idealization or what she might have liked to be when she was younger. The pseudo dialogue occurring between the old couple and the invisible Lady is established from a system of antinomies based on oppositions between what was and what might have been. This system reveals the old couple's own decrepitude, and their failure to communicate their social estrangement. For example, the old woman cannot help comparing herself to the Lady when she says: "I'm so badly dressed (...) I'm wearing an old gown and it's all rumpled" (*The Chairs*, p.123), a statement to which she immediately gives reality and reinforcement by showing her admiration to the Lady, claiming: "Oh! What a pretty suit...and such darling colors in your blouse (...) What a charming hat you have! My husband gave me

one very much like it, that must have been seventy-three years ago... and I still have it" (*The Chairs*, p. 123-124).

This contrast is equally comical when one considers the social language the old woman uses towards the Lady and the topic of her conversation. Her dress, emblematic of the obvious gap in social class between the old woman and her invisible guest, does not match the Lady's. As one method to create his *anti* farce, Ionesco contrasts the couple and the Lady's speeches. He only used stereotypical clichés and phrases in what characterizes the Old Woman's language. But mainly, Ionesco uses farce dialogue to stress the void behind human conventions; the lifelessness behind their purported lives. The ambivalence he suggests between rhetoric and content stresses the couple's major crisis: their inability to express their inner selves toward each other in a true dialogue. Ionesco thus signals to his audience the tragedy of language as foundation for social construction. Actually, it is only in the presence of a third person like that of the Lady that each one learns something from the other and yet excludes each other. Where traditional farces traditionally rely on the intrusion of a person to develop the plot line, Ionesco opts for a ghost that epitomizes that rhetorical figure; that of a life not lived and the plot ends in a deadlocked situation. Each attempt at communicating turns out to be totally ineffective: the more crowded the stage becomes, the more apart and inert the couple is. Finally, the couple falls into the trap of their own fantasy, and the invisible guests become true obstacles to the couple's hope to unite.

Although the play opens with a fake gestured unity between the couple (such as when the old man sits on his wife's lap), the audience realizes soon the dangerous irony of their fantasy and quickly anticipates the final double suicide. As they hope to become closer in sharing their game of fantasy, the couple's language becomes less effective and eventually void. It is this gap which Ionesco wished particularly to present to his contemporaries. The gulf between the old couple grows proportionally wider as the conversations between the guests become more intense. The more the chairs accumulate on stage and the more invisible guests invade the old couple's space, the more the couple is prevented from embracing; robbed from their last bit of human contact. As a result, the break between the two becomes irreversible: neither their minds nor their bodies can be reconciled, despite their apparent physical closeness and their complicity in the making of this fantasy: "The Old Couple should be behind the chairs, very close to each other, almost touching but back to back." (*The Chairs*, p. 131). Thus the couple's dialogue becomes more dislocated or, as Ionesco himself states, “disjointed.” This dislocation, mostly epitomized in the Orator's speech, reveals the couple's inability to reach a consensus in speech. Their conversation first consists of polite remarks exchanged with the many guests, but soon it becomes vain and contradicts the couple's attempt to communicate more authentically. In fact, their own speech is affected and begins to consist of questions and reiterations rather than interpersonal communication:

> OLD WOMAN. [dislocated dialogue, exhaustion] All in all.
> OLD MAN. To ours and to theirs.
> OLD WOMAN. So that.
> OLD MAN. From me to him.
> OLD WOMAN. Him or Her?
> OLD MAN. Them.
> OLD MAN. Curl-papers... After all.
> OLD MAN. It's not that.
> OLD WOMAN. Why?
> OLD MAN. Yes
> OLD WOMAN. I.
> OLD MAN. All in all.
> OLD WOMAN All in all. (*The Chairs*, p.136)

Each one undergoes a metamorphosis which is revealed in their speech. This "dialectic humor," typical of the farce language, is intentionally twisted by Ionesco to reflect the couple's existential crisis. Although *Les chaises* starts with a situation that is burlesque and senseless, it is the tragedy around the couple's final suicide that affects mostly the audience, and signals Ionesco's adaptation of the genre into a social critique.

One of the most striking examples of this appropriation of the farce language occurs when the old woman addresses the Photo-engraver and asks: "So you think I'm too old for that, do you?" and as stage directions indicate "she raises her many petticoats, ... exposes her old breasts; (...) throws her head back, makes little erotic cries, projects her pelvis, her legs spread apart; she laughs like an old prostitute" (*Les chaises*, p. 132). Such dehumanization, Ionesco suggests to his audience, is centered around language as social construction. Ionesco, like most postwar absurdist playwrights, uses the farce as a pseudo-realist genre. Through the familiar farce conventions, Ionesco forces his audience to see the void behind all human social conventions. Much like Alfred Jarry who criticized humans, Ionesco sees them as victims of their own language, devoid of criticism. Both, however, clearly understand the theatre of the absurd as social critique just as their followers in children's theatre would agree although in a different style.

Farcical Dialogue in Mary Melwood's *The Tingalary Bird*

Although Melwood's use of the farce set is more explicit than Ionesco's, nonetheless she shares some of his goals; so, too, is her critique of language and its arbitrariness. Ionesco intended to reduce language to a never-ending game, evidenced in the breakdown of language in the Orator's speech, consisting of vowels and consonants. Melwood chooses to celebrate language mostly because, as Roger L. Bedard justly claims: "This topsy-turvy world is best perceived and understood by a child audience -- one that is not yet constrained by expectations of form and structure, and one that willingly suspends disbelief to follow Melwood through this fantasy." [12] The farce language with Melwood becomes a source of entertainment for children while presenting them with a stylistic innovation derived from the absurdists' experiments: a pseudo farce neither tragic nor entirely comical; a genre close to the pantomime with a transformation scene. She, in her own style, offers a parody of human conventions that criticizes routine to children.

In his Introduction to the play, Roger L. Bedard raises the issue of language. He admits that Melwood rejects everyday logic so as to celebrate language stylistically:

> Language is not always used just to further the story line. It is characterized by non sequiturs, long pauses, rambling discussions, and intellectual decrees. The woman, for example, babbles on the proper way of ironing clothes, while at another point, she deftly parries a request from her husband with a seemingly meaningless reply that very succinctly characterizes the whole world of the play.[12]

In *The Tingalary Bird*, Melwood creates an absurdist, senseless situations created from various language games in which the old couple successively engages. Nonetheless, these games are not unintelligible (unlike that of Ionesco's Orator), but rather highlight the arbitrariness of language to children. Yet, while Ionesco critiques language as meaningless, Melwood looks to that meaninglessness as hope for children's ability to see the world anew. Thus at the start of the play, the young audience is presented with a couple who spends their time together arguing. The first example of Melwood's critical celebration of language occurs when the old woman reprimands her husband who could not light the fire:

> OLD WOMAN. Look at the soot! Look at you. Oh, what a mess.
> OLD MAN. It's the wind... It keeps blowing...

OLD WOMAN. Of course it keeps blowing...that's what wind is for. (*TB*, p. 500)

Although the old woman's response is grounded in semantic logic when she states "that's what wind is for," it is intended to create surprise and laughter, two ingredients of the farce. A conventional statement is suddenly revealed to have a unconventional meaning. Melwood uses similar rhetorical repartees throughout the play. Very interestingly, these speech parodies have no effect on the plot other than presenting to children the absurdity of the couple's world and their inability truly to communicate in their daily environment. The old couple points out the senseless situation of their life in many ways, such as when the old woman argues:

OLD WOMAN. That's a good fire. Look at all the wood in it.
OLD MAN. Yes, but it don't burn.
OLD WOMAN. It's a wood fire... but if the wood burned there wouldn't be any wood in it, would there? So -- it wouldn't be a wood fire... and it couldn't be a good fire...so you'd still have something to grumble about, wouldn't you? (*TB* Act I, p. 504)

If the prior example played on semantics, this one works with homonyms and rhymes - almost a jazz riff. If Melwood presents a topsy-turvy, linguistically senseless world to children, unlike Ionesco, she wants her audience to feel what she means. The old man suggests just this solution to the audience participants when his wife asks him:

OLD WOMAN. Go on. Say what you mean -- if you know what you mean ...which I often doubt.
OLD MAN. I don't know what I mean.
OLD WOMAN. There you are!
OLD MAN. I just feel what I mean. (*TB*, p. 512)

The two-chambered meaningless world in which the old couple seems to be confined at the start of the play is often reflected in meaningless statements that engender a series of senseless actions and humor, and that often seem to be drawn from two different conversations. For example, in Act I the old woman decides to iron clothes with a cold iron because "the kind of ironing I'm going to do can be done with a cold iron ...and anybody can iron with a hot iron " (*TB* Act I, p. 504).

Melwood relies on other rhetorical figures to celebrate language, while revealing its capacity for play, its status as artifact. Act II, which announces the arrival of the magical Tingalary bird, introduces a new type of language, taking the Old Man and the Old Woman into a space of shared, playful language, a move which reflects Melwood's wish to praise language poetically. She fuses new rhetorical strategies like riddles:

OLD MAN. (As if playing a game). I'll say -it's as Big as a - Battleship.
OLD WOMAN. I 'll say - it's as Big as - a Baboon.
OLD MAN. It's as Big as - a Barn.
OLD WOMAN. As Big as - a Bandit (*TB*, p. 515)

Here, the audience is supposed to be thinking through this new language of the Tingalary bird, to see how words work rather than merely parroting them as the Old Man and the Old Woman had done in Act I. Words unite: they do not only divide. Roger L. Bedard explains that "Melwood, rather than underscoring the traditional elements of exposition, complication, and denouement, presents the story more like a collage of sound, sense, and action given life through the combination of many disparate elements," a definition which can be applied to any absurdist drama (*TB* Introduction, p. 494). Indeed the idea of a collage best

explains the play's innovative qualities and challenges the typical linear plot usually found in more conventional children's plays. However, although the play begins in a state of discord and chaos, unlike Ionesco, Melwood prefers to end her play in a state of equilibrium, like most farces, a dénouement children's theatre prescribes. Roger L. Bedard again addresses the issue of style acknowledging its shared characteristics with absurdist plays of the adult theater:

> *The Tingalary* Bird has often been compared with the absurdist plays for adult theatre - an appropriate comparison considering Melwood's use of the many absurdist techniques. The absurdists, however, attempted to portray man's entrapment in an illogical, hostile, impersonal, and indifferent existence. There are no such pretensions in *The Tingalary* Bird; it is more fantastic than brooding, more humorous than menacing. [13]

Melwood intends to be critical but optimistic about language. Unlike Ionesco's pair, who maintains an aesthetic distance between the action of stage and the audience, Melwood's old couple directly addresses the young audience and even encourages them to participate in the orchestration of the plot, either directly or in an aside, as when the old man says "the bigger the spectacles the more you're see" (*TB*, p. 506). Both protagonists while away time in a succession of never-ending senseless speeches. When Magical bird enters the couple's life in Act II, a transformation occurs and their language also undergoes a radical shift. The play's initial power hierarchy, like when the Mean Old Woman explains to her husband the function of each object as if addressing a child, is quickly replaced in Act II by numerous games of riddles between the couple. Throughout, the play uses puns and other linguistic devices typical of farces, so that the young audience quickly realizes that the alienated couple is able to rejuvenate and reconcile in fantasy, off their daily life.

The result is clear: the Old Man's verbal repartees become more manipulative, and soon the young audience witnesses his spiritual metamorphosis. Whereas the Old Man was initially presented as a child, in Act II his verbal repartees become more articulate, to the point that he can initiate new riddles which engender more laughter among the children.. In fact, the Old Man is even able to change his wife's bossy attitude into a more likeable, cooperative partner:

> OLD MAN. Practice makes perfect. (She plays again.) You've gotquite a nice touch, I do declare.
> OLD WOMAN. (Flattered): Have I really? (She continues to play.) If this is all there is to it, it's quite easy. All that fuss people make about practice. (She strums away and the music improves. The OLD MAN and the BIRD bow to each other. Then they try the dance -- not without mistakes.) (*TB*, p. 525)

From this transformation of the couple's relationship manifested through the language of cooperation and creation (not division), the audience sees the plot. The play's pseudo-realistic set, already materialized on stage by the presence of oversized objects in Act I, also change, to offer children a totally presentational (non-realist) style that culminates in Act II. Tingalary bird removes language from its social framework, and gives it new power.

First and foremost, language in Act II becomes less illogical and more poetic. Melwood reclaims a creative logic. In fact, Melwood intentionally shifts from the farce language as seen in Act I to a more poetic style, underscored also by the presence of songs in Act II which climaxes in Act III. Songs like "Elsie-May" emphasize the couple's reconciliation, and stage directions indicate a regained unity between them:

OLD WOMAN. Spoiling things as usual! (She snatches the doll, begins to rock it in her arms, and waltzes around the room as she sings.)
Rock-a-bye-Baby, dear Elsie-May,
Mother won't spoil you whatever folks say.
When evening comes, from tree at the top,
Right to the bottom, dear Baby can drop!
(She joins the OLD MAN front stage) (*TB*, p.537-538)

The revision of a song familiar to most children, offers a magical transformation of the known into the original. Whereas Ionesco devalues language through his characters' vain attempts at communicating, Melwood celebrates language and creates new venues of communication. The children's audience realizes that the world of words is, indeed, absurd, but that this very world can be rewritten, and so transformed. Like many other children's playwrights, Melwood's innovation is well informed by her knowledge of conventions proper to children's theatre. [14] She hopes to change the dicta of this philosophy to hold the tradition open for a new generation of critiques, and for a growing entity in the audience. The change in generation is clear.

In conclusion, if Ionesco's *anti* farce interrogates the tragedy of language, Melwood offers a much more optimistic dramatic vision to children by celebrating language. We have two plays that clearly exploit the same dramaturgy, albeit for their different purposes. Both plays critique the practice of bourgeois language and theatre through techniques adapted from the farce. This critique, which develops an aesthetics of the avant-garde, is also directed by the playwrights' views of the audience's role and it relies on a very specific definition of the playwright's appropriate social responsibility towards that audience. The theatre of the absurd may cross the boundary of adult drama and extend to children's theatre to present an alternate kind of absurdism, here overturning the farce tradition. That these two plays draw on the farce, however, changes their critique. Their target is more individualized. In these two cases, two couples are divided by language itself, not by fate or an outside world. Of course, society's language controls our fate, as in the case of Ionesco's couple, unless we learn to play with it and fantasize about new lives as does Melwood's couple. This borrowing from the farce tradition is thus based on self-image and self-knowledge, rather than upon a consideration of social class. Both Ionesco and Melwood's plays address two alternatives in the theater of the absurd: one that is highly pessimistic, the other highly optimistic.

Notes

[1] In Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Anchor Books, Garden City, New York, 1961, p. 290. Esslin further advocates the full range of children's theater . According to him "theatre for young people must be able to confront its audiences with the full range and vocabulary of styles, from *commedia dell'arte* to classical verse drama, burlesque comedy, Brechtian alienation, or grotesque expressionistic acting... The young people's theatre may lay the foundation for a more comprehensive and artistically more varied adult theatre in this country" in Helene S. Rosenberg et Christine Prendergast, *Theatre for Young People: A Sense of Occasion*, Holt, Rinehart & Winston, New York: 1983, p. VIII

[2] In Samuel Beckett, *Fin de partie* , Les éditions de Minuit, Paris, 1957 and *En attendant Godot* , Les éditions de Minuit, Paris, 1953.

[3] Mary Melwood, pseudonym for E. M. Lewis, was born in Carlton-on-Lindwick, Nottinghamshire. When *The Tingalary Bird* was first published in the United States in 1969, the repertoire of children's theatre was becoming increasingly less traditional and started to employ new techniques that escaped the well-made plays typical of the first half of the twentieth century inherited from the Victorian period. Melwood admits being rather pleased about the labeling as an absurdist playwright. "I am fairly sure I had no awareness of "influences" absurdist or any other. Though I must have heard of Ionesco and the new trend of writing for Theater, I had never seen, heard or read any of his works. After Caryl Jenreis' first production at Christmas 1964, *The Times*, then a paper of much repute, gave a review which mentioned *The Chairs* - much to my curiosity. " Letter to me addressed on December 16, 1997.

[4] This play has been translated in English in 1979 and makes an important social critique to children without portraying real-life situations, characters, or events in Coleman A. Jennings and Gretta Berghammer, eds., *Theatre for Youth: Twelve Plays with Mature* Themes, The University of Texas at Austin, Austin, TX, 1986, p. 123.

[5] In Martin Esslin, *Reflections: Essays on Modern Drama*, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York, 1969, p. 190.

[6] Jeffrey H. Huberman, *Late Victorian Farce* , UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1986, p. 15.

[7] When *Les chaises* opens, the audience is immediately immersed in a rather familiar farce set which Ionesco conceived as follows: " Circular walls with a recess upstage center. A large, very sparsely furnished room. To the right, going upstage from the proscenium, three doors. then a window with a stool in front of it; then another door. In the center of the back door of the recess, a large double door, and two other doors facing each other and bracketing the main door: these last two doors, or at least one of them, are almost hidden from the audience. To the left, going upstage from the proscenium, there are three doors, a window with a stool in front of it, opposite the window on the right, then a blackboard and a dais. (...) Downstage are two chairs, side by side. A gas lamp hangs from the ceiling" in Eugène Ionesco, *The bald Soprano and Other* plays, translated by Donald M. Allen, Grove Press, New York, 19858, p. 112.

[8] Dina and Joel Sherzer, "Verbal Humor in The Puppet Theater," editors Dina Sherzer and Joel Sherzer, *Humor and Comedy in Puppetry: Celebration in Popular Culture*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, Ohio, 1987, p. 53.

[9] Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* , Anchor books, Garden City, New York, 1961, pp. xix.

[10] Roger L. Bedard, *Dramatic Literature for Children* , *A Century in Review*, Anchorage Press, New Orleans, 1984, p. 9. Furthermore, it is crucial to draw these connections since many children's theater historians, like Roger L. Bedard (in his introduction to *The Tingalary Bird*), acknowledge the difficulties to fit this play in the history of children's theater. He observes that Melwood's play is "a totally bizarre play that uses few of the elements of the past (....) and represents a significant step in the development of the field, but a step that seems to have been made independent of the traditional influences" in Roger L. Bedard, *Dramatic Literature for Children, A Century in Review*, Anchorage Press, New Orleans, 1984, p. 493.

[11] Eugène Ionesco, "The Bald Soprano: The Tragedy of Language," *Notes and Counter Notes*, translated by Donald Watson , Grove Press, Inc., New York, 1964, p. 179.

[12] In Mary Melwood, *The Tingalary Bird* in Roger L. Bedard, ed., *Dramatic Literature for Children: A Century in Review*: *Selective and Evaluative Essays* by Roger L. Bedard , Anchorage Press, New Orleans, 1984, p. 495.

[13] In Roger L. Bedard, *Dramatic Literature for Children* , *A Century in Review*, Anchorage Press, New Orleans, 1984, p. 495.

[14] British children's playwright and director Ken Campbell continued in the vein of Mary Melwood's Absurdist plays and produced a play for audiences for 7-13 year olds entitled *Skungpoomery*. Premiered by the Nottingham Playhouse Roundabout Company on 24 June 1975, this play demonstrates qualities of the Absurdist theater while introducing children with an idiotic fantasy acted out by Faz and Twoo in Ken Campbell, *Skungpoomery*, Methuen Young Drama, London, 1980.

Bibliography

Beckett, Samuel *Fin de partie*, Les éditions de Minuit, Paris, 1957

Beckett, Samuel, *En attendant Godot* , Les éditions de Minuit, Paris, 1953

Bedard, Roger L., *Dramatic Literature for Children: A Century in Review*, Anchorage Press, New Orleans, 1984

Campbell, Ken *Skungpoomery*, Methuen Young Drama, London, 1980

Esslin, Martin, *Reflections: Essays on Modern Drama*, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York, 1969

Esslin, Martin *The Theatre of the Absurd* , Anchor Books, Garden City, New York, 1961

Huberman, Jeffrey H., *Late Victorian Farce* . UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1986.

Ionesco, Eugène, *Notes and Counter Notes*, Trans. from the French by Donald Watson, Grove Press, New York, 1964

Ionesco Eugène. "*The Bald Soprano*: *The Tragedy of Language*."*Notes and Counter Notes*, Trans. Donald Watson, Grove Press, New York, 1964

Ionesco, Eugène, *Les chaises*, Editions Gallimard, Paris, 1954

Jennings, Coleman A. and Gretta Berghammer, eds., *Theatre for Youth: Twelve Plays with Mature* Themes, The University of Texas at Austin, Austin, 1986

Maar, Paul. " Noodle Doodle Box."Adapted and translated by Anita Alex Page, *Theatre for Youth: Twelve Plays with Mature Themes*, Edited by Coleman A. Jennings and Gretta Berghammer, University of Texas at Austin, Austin, 1986

Melwood, Mary, *The Tingalary Bird*, ed. Roger L. Bedard, Dramatic *Literature for Children: A Century in Review*, Anchorage Press, New Orleans, LA: 1984

Mendelson, David. "Science and Fiction in Ionesco's "Experimental" Theatre: An Introduction of The Chairs." Ed. Rosette C. Lamont. Ionesco: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1973.

Pronko, Léonard C. *Théâtre d'avant-garde:Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*, translation Marie-Jeanne Lefèvre, Editions Denoël et L.C. Pronko, Paris, 1963

Rosenberg, Helene and Christine Prendergast, *Theatre for Young People: A Sense of Occasion*, Holt, Rinehart & Winston, New York: 1983

Sherzer Dina and Joel Sherzer, *Humor and Comedy in Puppetry: Celebration in Popular Culture* , Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, Ohio, 1987

Wellwarth, George E. *Modern Drama and The Death of God*, The University of Wisconsin Press, Madison: Wisconsin, 1986

La figure de l'anti-héros dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco

Professeure associée Anna Corral Fullà*

Resumen *: El presente artículo pretende adentrarse en la figura del antihéroe en la literatura dramática. Si, de entrada, observamos una primera dicotomía entre lo que podríamos denominar "antihéroes positivos" y "antihéroes negativos", descubrimos rápidamente que cada uno de estos conjuntos contiene una gran diversidad de modelos que incorporan perspectivas diversas y finalidades muy divergentes. Nuestro estudio pretende indagar en la figura de un "antihéroe positivo" a través del análisis del personaje principal en la obra de Eugène Ionesco "Rhinocéros" a fin de desvelar las particularidades que lo definen y le confieren su especificidad. Si, en nombradas ocasiones, el antihéroe en las obras del llamado teatro nuevo francés se representaba como víctima y verdugo al mismo tiempo, en "Rhinocéros", no obstante, la idiosincrasia del protagonista no permite dicha dualidad. En efecto, Bérenger, protagonista principal en "Rhinocéros", es víctima pero en ningún caso verdugo. La humanidad del personaje representa un antídoto contra el mal y una vía a la salvación.*

Mots-clés **:** *Ionesco, Rhinocéros, anti-héros, humanité, salut.*

Introduction

Si le rôle du héros dans la littérature dramatique désignait le personnage qui se distinguait par ses exploits et par un courage prodigieux montrant un dévouement total à une cause et parfois touchant au demi-dieu de la mythologie, la figure de l'anti-héros présente cependant une première dichotomie de par sa signification et fonction dans différents ouvrages du genre théâtral. En effet, d'emblée, ce terme englobe aussi bien des anti-héros que l'on pourrait nommer carrément « positifs » face à d'autres qui intègrent des traits « négatifs ». Cette définition, si simple soit-elle, nous permet d'opérer une première distinction car nous apercevons bientôt que chacun de ces deux groupes contient une grande diversité de modèles incorporant des perspectives diverses et des finalités assez divergentes. Ainsi, en ce qui concerne l'anti-héros négatif, le rencontrons-nous en tant que manifestation de la monstruosité ou expression du mal dans des pièces telles que *Ubu roi* de Jarry, *Mère courage et ses enfants* de Brecht ou *Lulu* de Wedekind, pour en nommer seulement quelques-unes, assumant des fonctions fort différentes. Wedekind, dans son préface à la pièce, indiquait déjà très nettement le but de son œuvre « La *véritable bête sauvage* et *superbe*, celle-là *mesdames*, Vous ne la verrez qu'ici» (1). En contrepartie, l'anti-héros positif, bien qu'il soit dépourvu de qualités extraordinaires du héros traditionnel, à savoir intégrité, honnêteté, courage, qu'il ne poursuive pas le but de dépasser la condition humaine et, par conséquent, n'ayant aucune aspiration métaphysique, il atteint en quelque sorte le héros classique, si éloigné en soit-il, par le caractère exemplaire ou moral de ses actions en devenant ainsi un héros *malgré lui*. Ce type de personnage se présentera dans la littérature dramatique en tant que victime ou bourreau, ou tous les deux à la fois comme c'est le cas dans *Woyzeck* de Büchner ou , en général, tout protagoniste du théâtre de l'absurde qu'Emmanuel Jacquart caractérise comme « victime masochiste, dépassée par les événements, ou condamnée à l'attente angoissée d'une fin qui n'arrive pas » (2). Cependant, ce regard se montre parfois nuancé et doublé d'un certain optimisme. En effet, l'anti-héros peut être aussi porteur du salut comme dans *Rhinocéros* de Ionesco ou d'un dédommagement comme dans *Columbi Lapsus* ou *La increíble història del Dr. Floit & Mr. Pla* de la troupe catalane *Els Joglars*, qui atteint par là une transcendance qui dépasse le personnage vers une réparation du présent et même du passé. Dans le présent travail nous allons étudier la figure de l'anti-héros positif en tant que porteur du salut, si restreint soit-il. Pour ce faire, nous prendrons comme objet d'étude le protagoniste de la pièce d'Eugène Ionesco *Rhinocéros*, Bérenger.

***Universitat Autònoma de Barcelona, España**

La faiblesse : un signe d'humanité

Bérenger, personnage principal de *Rhinocéros* (1958) et porte-parole de l'auteur, réapparaît d'une manière récurrente dans plusieurs pièces. Créé en 1957 pour la pièce *Tueur sans gages*, on le retrouve également dans *Le piéton de l'air* (1962) et *Le roi se meurt* (1962). Il s'agit, dans tous les cas, de pièces où l'on assiste à une confrontation directe entre Bérenger et le destin tragique.

Dans *Rhinocéros*, la fatalité se manifeste à travers la reconversion progressive de la population d'une petite ville de province en rhinocéros, dénonçant ainsi le danger de toute sorte de fanatisme :

> Rhinocéros, c'est une pièce tout à fait extérieure. C'est une pièce dictée, parce que je dénonce un mal collectif : la rhinocérité. C'était le nazisme en Roumanie, et puis ça a été, après, toutes sortes de totalitarismes. (3)

Toujours sur un ton tragi-comique, la fatalité présentée dans la pièce est en même temps dérisoire et terrifiante : l'homme confronté à la bête. A partir de ce postulat, la représentation de cette pièce permet deux mises en scène opposées mais complémentaires :

> Je pense que Jean-Louis Barrault a parfaitement saisi la signification de la pièce et qu'il l'a parfaitement rendue. Les Allemands en avaient fait une tragédie, Jean-Louis Barrault une farce terrible et une fable fantastique. Les deux interprétations sont valables, elles constituent les deux mises en scène types de la pièce. (4)

D'autre part, la vision de l'auteur est en rapport direct avec les mythes de la fin du monde. Loin de présenter une conception pessimiste, les mythes scatologiques impliquent la recréation d'un nouvel univers, à la destruction du monde présent succèdent le renouvellement et la reconstruction. Dans la pièce de notre analyse, le dernier homme à résister à la « rhinocérité » devient ainsi le premier d'un nouveau cycle, un brin d'espoir après l'hécatombe. Cet homme capable de se confronter à la bête est incarné par Bérenger, le seul à échapper à cette épidémie. Or, un personnage tel, ayant la hardiesse de s'engager dans un exploit de ces dimensions, nous renvoie en quelque sorte à l'image du héros épique de la tragédie classique, racinienne ou du théâtre élisabéthain. Néanmoins, Bérenger manque justement de qualités associées au héros tragique et son engagement est fort différent de celui des personnages de la tragédie classique. En effet, comme le souligne J. B. Carraté :

> […] le personnage du drame moderne, et plus concrètement celui du nouveau théâtre, c'est un pauvre homme, opprimé chez Adamov, ignoré chez Ionesco, relégué dans Genet ou clochard chez Beckett, qui est arrivé à une situation à travers tout un processus de rabaissement de la qualité du héros tragique […], mais marqué par une forte implication humaine. […] Autrement dit, le héros a cédé sa place au subhéros que d'autres préféreraient nommer antihéros. (5)

Emmanuel Jacquart avait également signalé ce changement profond dans les protagonistes du nouveau théâtre en affirmant que « Le surhumain cède le pas au subhumain » (6) et érigeait déjà Bérenger en héros et anti-héros simultanément en soulignant les ressemblances qu'il entretient avec son antécédent célèbre Don Quichotte (7). Un aspect pourtant différencie assez significativement ces deux personnages de la littérature européenne. Don Quichotte, si maladroit soi-il, est conduit par un idéalisme dont Bérenger fait défaut. En effet, celui-ci ne cherche pas à lutter contre quoi que ce soit et son engagement, apparaissant progressivement, ne verra le jour que vers la fin de la pièce en tant que réponse instinctive.

S'il symbolise l'homme innocent, « qui a gardé son âme d'enfant étonné » (8) de même que Don Quichotte, Bérenger n'essaiera pas de changer le cours des événements *a priori*, ce ne sera que plus tard, à cause de la répulsion que les faits lui provoquent, qu'il interviendra activement, même s'il ne peut rien changer à la situation. En effet, il se confronte à la bête, non pas parce qu'il soit allé à sa rencontre mais parce que celle-ci lui est tombée dessus. Néanmoins, ces deux personnages – Don Quichotte et Bérenger – ont la faculté de montrer, comme affirmait Aristote, que les malheurs subis par un homme innocent ou virtuose ne conduisent pas à la tragédie mais à une souffrance injuste ou à une expression de refus ou de répulsion. Et c'est justement cet écœurement que cherchait Ionesco à provoquer chez le public :

> En effet, les héros de ma pièce, sauf un, se transforment, sous les yeux des spectateurs (car c'est une œuvre réaliste) en fauves, en rhinocéros. J'espère en dégoûter mon public. Il n'y a pas de plus parfaite séparation que par le dégoût. Ainsi, j'aurai réalisé la « distanciation » des spectateurs par rapport au spectacle. Le dégoût c'est la lucidité. (9)

Quels seraient alors les traits de caractère qui rendent Bérenger *un antihéros* ou *un héros malgré lui* (10) ? D'emblée, le personnage nous est présenté comme l'antithèse de l'homme moderne et évoque l'image du citoyen moyen dans lequel convergent autant de qualités que de défauts. Le goût de l'alcool, la paresse, le manque de culture, de volonté et de courage ainsi qu'une image extérieure peu soignée, quelque peu négligée, rendent notre protagoniste aux antipodes de l'homme triomphant de nos jours. Dans la pièce, son ami Jean lui reproche à plusieurs reprises ces défauts :

> Toujours en retard, évidemment ! […] Vous avez soif, vous, dès le matin ? […] Vous êtes tout décoiffé ! Tenez, voici un peigne ! […] Vos vêtements sont tout chiffonnés, c'est lamentable, votre chemise est d'une saleté repoussante, vos souliers… Vos souliers ne sont pas cirés… Quel désordre !... Vos épaules… […] C'est lamentable, lamentable ! J'ai honte d'être votre ami. (11)

S'il y a un trait à souligner chez Bérenger, ce serait justement une *faiblesse* qui le façonne d'une manière tout à fait singulière par rapport aux autres personnages de la pièce. Ainsi, ce défaut, en apparence, va opposer notre héros à tous les autres participants dans l'intrigue. D'emblée, la *faiblesse* trouve son contraire dans la *force*, attribut du rhinocéros et de la plupart des personnages. Par ailleurs, le terme *force* est associé également à l'*assurance*, au *pouvoir*, au *succès* mais aussi à l'*absence* de participation de l'*intellect*, autrement dit, on impose par la force au lieu de convaincre par la raison ou de faire appel à l'humanité / pitié de l'adversaire. C'est vrai que En effet, Bérenger se montre faible, il manque de confiance en lui-même et n'a aucune ambition de monter dans l'échelle sociale ou d'acquérir un certain pouvoir. Par rapport à lui, défilent tous les autres personnages : (a) ceux qui, en apparence, représentent la raison humaine, mais qui, en fait, la mettent au service du pouvoir et de la force – Botard, Dudard, Jean ; (b) ceux qui appartiennent d'avance au règne animal d'une façon ou d'une autre – rhinocéros et personnages ayant un nom d'animal (Papillon, Bœuf), en montrant ainsi que la fatalité vient non seulement de l'extérieur mais aussi de l'intérieur ; et enfin (c) ceux qui n'ont pas de nom – le Logicien, la Ménagère, etc. , des archétypes qui donnent un caractère universel à la pièce. Le seul personnage à échapper apparemment à ce schéma, ce serait, à la limite, Daisy. En fait, l'image que l'on nous donne de cette dernière est très imprécise. Placée au milieu de la scène, acte 2, tableau 1plus exactement entre Bérenger et Dudard, elle symbolise la lutte entre la raison et le sentiment.Elle ne prend jamais de décision et ne se définit pas, sans bouger de son propre pied et sans avoir à se décider pour aucune option. En outre, c'est un personnage très méconnu pour nous tout au long de la pièce

et on ne connaît sa vraie pensée qu'à la fin du dernier acte où on la voit succomber face au pouvoir et à la force des rhinocéros en se laissant aller par le déroulement des événements. D'où il s'ensuit que tous ces personnages, opposés à Bérenger et qui le placent dans un isolement absolu, se sentent captivés et fascinés par la force et le pouvoir de certains mouvements – la « rhinocérité » dans ce cas, comme dans un délire collectif qui entraîne la déshumanisation de l'individu : « C'est parce qu'ils ont voulu être comme les autres qu'ils sont déshumanisés, ou plutôt dépersonnalisés […] Ces gens ont renoncé à leur humanité […] à leur vie propre, à leur personnalité » (12). La *faiblesse,* chez Bérenger, renferme en elle-même une signification profonde. Grâce à elle, il parvient à se situer en dehors de l'ordre établi ou des mouvements des foules en expansion. Elle constitue, en quelque sorte, une espèce de dénégation et de renonciation à un monde qui se présente dépourvu de sens. Cette opposition *–faiblesse/ force-* qui s'établit entre Bérenger et le reste des protagonistes de la pièce montre ce qu'affirmait P. Vernois à propos des personnages de Ionesco : « C'est le duel des deux parties de l'âme dont l'une se produit à visage découvert avec le personnage-pivot à la recherche de lui-même, l'autre restant masqué dans une trompeuse sécurité » (13). Ainsi, la *faiblesse* de Bérenger devient un antidote à la « rhinocérité », une marque d'humanité qui le préserve de l'épidémie.

« Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas »

Bérenger se révolte contre la reconversion en rhinocéros qui envahit la ville et refuse d'y adhérer. Or, cette rébellion n'est point le fruit d'un raisonnement approfondi préalable à son acte de refus. Bien au contraire, il s'agit là d'une réaction instinctive de répulsion. En effet, si la faiblesse constituait l'un des traits de son caractère – défaut et vertu à la fois –, il est muni également d'un tempérament éminemment *affectif*. Le problème philosophique autour de l'opposition entre l'ordre du cœur et celui de la raison, chez Bérenger, ne se pose pas. Sans aucun doute, c'est toujours la primauté du cœur sur la raison qui l'emporte. Cela n'est pas sans conséquences. Dans la pièce, cet attribut opposera de nouveau Bérenger au groupe de personnages – Botard, Dudard, Jean – qui détiennent une vérité fondée par présomption sur la raison. On y a affaire à une vraie spéculation : ils raisonnent et argumentent même ce qui est aberrant et déraisonnable. Le premier tableau du 2^{e} acte illustre à la perfection l'idéologie de deux de ces personnages grâce à leur disposition dans l'espace scénique. Botard, situé côté jardin, incarne l'image du militant révolutionnaire d'une idéologie de gauche. Face à lui, côté cour, Dudard est placé tout près du bureau du chef et symbolise par là le travailleur exemplaire qui exécute les décisions du patron, toujours prêt à vendre sa conscience pour demeurer du côté du plus fort. Enfin, Jean, l'ami de Bérenger, représente le troisième personnage qui se distingue par la rationalité qui dicte apparemment sa conduite. Image de l'homme triomphateur du monde moderne, soucieux de sa personne et soigneusement habillé, il nous est présenté comme modèle d'une moralité sans taches perceptibles, bien que quelque peu rigide. Ces trois personnages se servent de la raison pour justifier leur adhésion à la « rhinocérité ». Les mots et le raisonnement, chez eux, ne sont qu'un outil pour seconder leurs fins, que « des slogans intellectuels » (14) en illustrant ainsi ce qu'affirmait Ionesco lui même à ce sujet :

> […] qu'une pensée, raisonnable au départ, et discutable à la fois, peut devenir monstrueuse lorsque les meneurs, puis dictateurs totalitaires, chefs d'îles, d'arpents ou de continents en font un excitant à haute dose dont le pouvoir maléfique agit monstrueusement sur le « peuple » qui devient foule, masse hystérique (15).

De même, chez les personnages sans nom comme le Logicien, le raisonnement constitue tout simplement un exercice mental, ce qu'on peut apercevoir à travers la parodie des raisonnements logiques entre le Logicien et le Vieux Monsieur :

Logicien : Autre syllogisme : tous les chats sont mortels. Socrate est mortel. Donc Socrate est un chat.
Vieux Monsieur : Et il a quatre pattes. C'est vrai, j'ai un chat qui s'appelle Socrate. (16)

En fait, dans tous les dialogues où la pensée devient la vedette, on ne touche jamais aux questions essentielles, soit parce qu'on s'en sert à des fins manipulatrices, soit parce qu'on évite d'aborder le fond du problème. D'où il s'ensuit que tous les personnages à l'exception de Bérenger remplacent la parole, faculté indispensable au développement de la pensée, par le barrissement.

Opposé à ces personnages, Bérenger, bien que raisonnable et doté d'un sens commun dont les autres font défaut, ne se distingue pas par sa rationalité. Bien au contraire, c'est un homme éminemment affectif et en est le seul dans la pièce à exprimer des sentiments. Cela se manifeste certainement de par la valeur de premier ordre qu'il octroie à l'amitié et l'amour. Au moment de la reconversion de son ami Jean en rhinocéros, il s'écrie : « Je ne peux tout de même pas le laisser comme ça, *c'est un ami*. Je vais appeler le médecin ! C'est indispensable, indispensable, croyez-moi. » (17). Plus tard, en s'adressant à Daisy, il lance cette maxime : « Il y a notre amour, il n'y a que cela de vrai » (18) en dévoilant ainsi qu'il n'y a que le cœur qui soit authentique.

Par ailleurs, chez Bérenger, on a affaire à une sensibilité et une intuition en toutes lettres. On pourrait même affirmer que son corps et son cœur n'en font qu'un, d'où cette répulsion instinctive, physique, qu'il ressent face à la « rhinocérité », l'intellectualisation ou rationalisation n'ayant lieu que postérieurement. Et c'est justement cet aspect qui le rend avant tout un être humain. Ionesco conceptualisait cette notion-prémisse de la sorte :

> Il est impossible, sans doute, lorsqu'on est assailli par des arguments, des doctrines, des « slogans intellectuels », des propagandes de toutes sortes, de donner sur place une explication de ce refus. La pensée discursive viendra, mais vraisemblablement plus tard, pour appuyer ce refus, cette résistance naturelle, intérieure, cette réponse d'une âme. Bérenger ne sait donc pas très bien, sur le moment, pourquoi il résiste à la rhinocérité et c'est la preuve que cette résistance est authentique et profonde (19).

En effet, c'est *a posteriori* que Bérenger se pose la question et qu'il s'y engage en retrouvant la hardiesse nécessaire, un courage qui se nourrit et jaillit *illico* du cœur. Ainsi, cet homme moyen si éloigné de l'héroïcité au départ finit-il par envisager de mener à terme un exploit d'une ampleur telle que la régénération de l'humanité : « Écoute, Daisy, nous pouvons faire quelque chose. Nous aurons des enfants, nos enfants en auront d'autres, cela mettra du temps, mais à nous deux nous pourrons régénérer l'humanité » (20). Néanmoins, cette héroïcité retrouvée n'est point fondée sur la conception surnaturelle du héros classique, Bérenger est dépourvu de l'aplomb et de l'assurance qui caractérisait celui-là et sa détermination ne manque pas de fissures. Point figé dans la certitude, il doute, au contraire, ce qui renforce davantage son humanité:

> Ce sont eux qui sont beaux. J'ai eu tort ! Oh ! Comme je voudrais être comme eux. Je n'ai pas de corne, hélas ! Que c'est laid, un front plat. Il m'en faudrait une ou deux, pour rehausser mes traits tombants. Ça viendra peut-être, et je n'aurai plus honte, Je pourrai aller tous les retrouver. […] J'ai la peau flasque. Ah, ce corps trop blanc, et poilu ! Comme je voudrais avoir une peau dure et cette magnifique couleur d'un vert sombre, une nudité décente, sans poils, comme la leur ! Leurs chants ont du charme, un peu âpre, mais un charme certain ! Si je pouvais faire comme eux. (21)

Mais même s'il aspire à les rejoindre, à leur ressembler, à se pourvoir d'*une peau dure*, avec toute l'ampleur du mot, Bérenger, malgré lui, n'y parvient pas :

> Mais ça ne pousse pas ! [les cornes] […] Hélas, je suis un monstre, je suis un monstre. Hélas, jamais je ne deviendrai rhinocéros, jamais, jamais ! Je ne peux plus changer. Je voudrais bien, je voudrais tellement, mais je ne peux pas (22).

Ainsi, puisqu'il ne peut lutter contre sa propre nature, Bérenger n'a-t-il qu'une issue, prendre le *rhinocéros* par les cornes et leur faire front :

> Eh bien tant pis ! Je me défendrai contre tout le monde ! Ma carabine, ma carabine ! Contre tout le monde, je me défendrai ! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas ! (23)

En effet, son discours théorique et rationnel ne peut rien changer de ou par sa nature, ne peut s'imposer à sa vérité profonde. Et c'est justement dans ce sens-là que notre protagoniste –anti-héros de par ses défauts qui deviennent des qualités – atteint une sorte d'héroïcité humaine et corporelle, bien fort authentique et sincère. Aussi n'est-il pas sans raison que l'auteur a choisi comme protagoniste de son œuvre un personnage se caractérisant par son simplicité, ce qui lui avait été reproché à plusieurs reprises : « Des partisans endoctrinés, de plusieurs bords, ont évidemment reproché à l'auteur d'avoir pris un parti anti-intellectualiste et d'avoir choisi comme héros principal un être plutôt simple » (24). Néanmoins, l'objectif de Ionesco était bien de montrer le refus instinctif et immédiat, ressorti du cœur par le corps, un refus sincère et profond face à certains mouvements des foules. Il semble évident que l'intellectuel, se définissant par une primauté de la raison sur le cœur, n'aurait pas été à même de réagir d'une manière si viscérale. Pour ce faire, seul un homme simple, et en quelque sorte « innocent », pouvait réagir de telle sorte et donner une telle réponse au conflit.

Chez Bérenger, le célebre antanaclase de Pascal « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas » prend tout son sens. Cet anti-héros devenu héros est doté, en quelque sorte, d'une unité intrinsèque qui lui confère une force bien plus puissante que celle des rhinocéros : une communion du corps et du cœur qui ne fait que dévoiler en fait sa pensée profonde et ses valeurs. En fin de compte, une unité d'esprit qui rassemble un cœur, une âme et une conscience se manifestant en un corps.

Conclusion : défense de l'humanité, seule issue au conflit

Tout au long de ce travail, nous avons pu approfondir dans les traits de caractère du personnage qui tient le rôle principal dans *Rhinocéros.* En effet, on a pu déceler les marques de son identité profonde et on a observé que celles-ci, présentées comme des imperfections au début, devenaient progressivement de vrais atouts pour une résolution satisfaisante de la situation exposée dans la pièce. Ainsi, si son tempérament affectif et sentimental le conduisait à une unité du corps et de l'esprit, seule voie vers l'authenticité, nous avons également été témoins de la façon dont la faiblesse de Bérenger se transformait doucement en prouesse et le doute en une certitude instinctive, et non rationnelle. Bérenger, anti-héros par excellence, rejoint par là la figure du héros épique dont le trait essentiel serait cette fois-ci son humanité, en rendant compte de ce qu'affirmait l'auteur lui-même : « Mon personnage doit aller au-delà de sa condition temporelle, et à travers cette condition il doit rejoindre l'humanité » (25).

Dans *Notes et contre-notes,* Ionesco postulait que le but d'une pièce de théâtre n'est pas nécessairement celle de donner des réponses mais, en toute logique, de poser des questions :

> Il me paraît ridicule de demander, à un auteur de pièces de théâtre, une bible ; la voie du salut ; il est ridicule de penser pour tout un monde et de donner à tout ce monde une philosophie automatique ; l'auteur dramatique pose des problèmes. Dans leur

> recueillement, dans leur solitude, les gens doivent y penser et tâcher de les résoudre pour eux en toute liberté ; une solution boiteuse trouvée par soi-même est infiniment plus valable qu'une idéologie toute faite qui empêche l'homme de penser. […] … un homme libre doit se tirer tout seul, par ses propres forces et non par la force des autres (26).

Néanmoins, malgré les affirmations de Ionesco et en dépit des critiques qui lui reprochaient « d'avoir dénoncé le mal mais de ne pas avoir dit ce qu'était le bien » (27), dans *Rhinocéros*, il semble que la réponse nous soit certainement donnée à travers ce personnage maladroit et gauche qui est Bérenger. Et c'est justement cet aspect qui prête à la pièce également son caractère universel. En effet, le *« bien »* n'est point symbolisé par une idéologie quelconque, d'où les reproches des critiques, mais ressort de l'humanité que le protagoniste parvient à garder en lui. Bérenger représente cette défense de l'humanité qu'il entreprend malgré lui, malgré ses doutes et ses peurs, sa paresse et son laisser-aller, mais qu'il ne peut nullement s'empêcher d'accomplir de par sa nature profonde. Et si Ionesco ne se proposait pas de donner « la voie du salut » dans ses pièces, il y est parvenu tout de même. Préserver l'humanité chez l'homme, sa capacité de sentir et de penser par lui-même, voilà la seule garantie pour échapper aux « hystéries collectives et les épidémies» (28). Bérenger, anti-héros et héros à la fois, s'érige ainsi en symbole d'une humanité présentée comme seule issue au conflit, seule voie au salut.

Notes

[1] Wedekind, F., *Lulu. La capsa de pandora. Una tragèdia monstre*, Proa, Barcelona, 2001, p. 288.
[2] Jacquart, E., *Le théâtre de dérision*, Éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 145.
[3] Hubert, M-C., *Eugène Ionesco*, Éditions du Seuil, Paris, 1990, p. 243.
[4] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 288.
[5] Carreté, J.B., *La condición humana en el teatro nuevo francés*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1984, p. 623.
[6] Jacquart, E., *Le théâtre de dérision*, Éditions Gallimard, Paris, 1974, p.117.
[7] Jacquart, E., *Rhinocéros d'Eugène Ionesco*, Éditions Gallimard, Paris, 1995, p. 49.
[8] Jacquart, E., *Rhinocéros d'Eugène Ionesco*, Éditions Gallimard, Paris, 1995, p. 49.
[9] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 284.
[10] Jacquart, E., *Le théâtre de dérision*, Éditions Gallimard, Paris, 1974, p.144.
[11] Ionesco, E., *Rhinocéros*, Éditions Gallimard, Paris, 1959, p. 14-19.
[12] Bonnefoy, C., *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Pierre Belfond, Paris, 1966, p. 137-138.
[13] Vernois, P., *La dynamique théâtrale d'Eugene Ionesco*, Klincksieck Edic., Paris, 1972, p. 139.
[14] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 286.
[15] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 290.
[16] Ionesco, E., *Rhinocéros*, Éditions Gallimard, Paris, 1959, p. 46.
[17] Ionesco, E., *Rhinocéros*, Éditions Gallimard, Paris, 1959, p. 163.
[18] Ionesco, E., *Rhinocéros*, Éditions Gallimard, Paris, 1959, p. 228.
[19] Ionesco, E., *Rhinocéros*, Éditions Gallimard, Paris, 1959, p. 278.
[20] Ionesco, E., *Rhinocéros*, Éditions Gallimard, Paris, 1959, p. 236.
[21] Ionesco, E., *Rhinocéros*, Éditions Gallimard, Paris, 1959, p. 245.
[22] Ionesco, E., *Rhinocéros*, Éditions Gallimard, Paris, 1959, p. 245.
[23] Ionesco, E., *Rhinocéros*, Éditions Gallimard, Paris, 1959, p. 246.
[24] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 279.
[25] Lourson, L., *Le Marionnettiste Ionesco et ses joyeusement cruelles démonstrations par l'absurde »*, dans La Tribune de Genève, du 26 avril 1956. Cité par E. Jacquart dans *Le théâtre de dérision*, Éditions Gallimard, Paris, 1974, p.118.
[26] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 292.
[27] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 291.
[28] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 278.

Références bibliographiques

Aristóteles, *Poética*, Aguilar, Madrid, 1966.
Bonnefoy, C., *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Pierre Belfond, Paris, 1966.
Carreté, J.B., *La condición humana en el teatro nuevo francés*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1984.
Donnard, J.-H., *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*, M.J. Minard, Lettres modernes, Paris, 1966.
Esslin, M., *El Teatro del absurdo*, Seix Barral, Barcelona, 1966.
Hubert, M-C., *Eugène Ionesco*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.

Ionesco, E., *Rhinocéros*, Éditions Gallimard, Paris, 1959.
Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Éditions Gallimard, Paris, 1966.
Jacquart, E., *Le théâtre de dérision*, Éditions Gallimard, Paris, 1974.
Jacquart, E., *Rhinocéros d'Eugène Ionesco*, Éditions Gallimard, Paris, 1995.
Senart, P., *Ionesco*, Universitaires, Paris, 1964.
Touchard, P-A. et autres, *Les rhinocéros au théâtre*, Cahiers de la compagnie Renaud–Barrault, nº 29, René Julliard, 1960.
Vernois, P., *La dynamique théâtrale d'Eugene Ionesco*, Klincksieck Edic., Paris, 1972.
Wedekind, F., *Lulu. La capsa de pandora. Una tragèdia monstre*, Proa, Barcelona, 2001.

La logique du langage dans les pièces d'Eugène Ionesco : *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*

Asist. drd. Ana-Elena Costandache*

Abstract: *This proposal makes an incursion in the contents of two plays of Eugène Ionesco,* Jacques ou la soumission *and* L'avenir est dans les oeufs, *plays which present continuity of action and use the same characters, which appeals even more to the readers interested in the theatre of the absurd. The aspects which get the most attention concern the communication between protagonists, as well as the language sprinkled with invented words, the translation of which requires a lot of talent from the interpreter which strives to reveal all the hidden meanings.*

Key-words: *language, logic, lexical invention, hidden meanings, absurd.*

Le théâtre d'Eugène Ionesco a toujours suscité un grand intérêt tant de la part du public que de la part des critiques. Les jugements portés sur ses créations littéraires concernent des points de repère que ses œuvres imposent par leur caractère particulier : la logique de l'absurde et l'absurde de la logique, la crise de l'incommunicabilité, la dégradation des relations humaines, l'effroi et la mort, etc. comme grands hyper-thèmes.

L'analyse que l'on propose vise deux pièces qui ont une certaine continuité dans le déroulement des faits et dans l'évolution des personnages : *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*. Ce sont deux pièces écrites au début de la carrière théâtrale d'Eugène Ionesco, peu après *La Cantatrice chauve*. Les pièces que nous analysons présentent, en deux moments successifs, le drame d'un jeune homme qui ne supporte pas les compromis qu'imposent à tout individu la famille et la société. D'ailleurs, les deux pièces donnent à entendre le cri de révolte de l'auteur même….

Jacques ou la soumission dévoile les conventions d'un univers décomposé. A entendre les appréciations de l'auteur même, la pièce apparaît comme une sorte de parodie ou de caricature du théâtre de boulevard, un théâtre se décomposant et tournant en folie.[1] Le monde semble irréel, grotesque, peuplé d'objets qui se mêlent pêle-mêle. C'est une parodie où Jacques, le protagoniste, est un ingrat qui refuse les conventions de sa famille en ruinant sa maison et en refusant de s'y enfermer. Il échappe à la psychologie, à la logique, à la mentalité diurne, au rêve. En outre, Jacques s'échappe à la société et perd son âme afin de se confondre avec une réalité biologique, car il se trouve sous la domination du monde matériel, éphémère.

Dès le début, Ionesco met son personnage en contradiction avec ses parents et ses futurs beaux-parents qui veulent le forcer à appartenir à la famille, coût que coûte, à rentrer dans le rang. Il a toujours été en rupture avec « son clan », avec sa maison « aux bonnes traditions », selon les termes mêmes de son père. Jacques est considéré comme un fils ingrat, comme se lamente sa mère, en pleurs, dès les premières répliques : « Quel cœur insensible ! »[2] L'étouffant d'un amour tout à la fois excessif et égoïste, elle tente de l'aliéner en invoquant la dette dont il serait tributaire à son égard du fait qu'elle l'a élevé. Son reproche est transparent : « Mon fils, mon enfant, après tout ce que l'on a fait pour toi ! »[3]

Jacques apparaît comme un personnage qui refuse tout : la nourriture que sa famille lui imposait, les fiancées que ses parents préféraient. Peu à peu, le protagoniste apprend ce que c'est que la tolérance et, même si, au début de la pièce, Jacques refuse catégoriquement les pommes de terre au lard, il finit par céder : « Eh bien, oui, oui, j'adore les pommes de terre au lard. »

Après un conflit apparemment banal, l'insignifiance de l'enjeu laisse entendre que n'importe quel autre sujet aurait pu servir de prétexte à l'affrontement qui oppose Jacques à sa famille. Ensuite, comme il reste impassible devant la fiancée qu'on lui propose, Roberte (I), il semble l'accepter vers le soulagement général. Mais lorsqu'elle se dévisage, il la refuse obstinément, sous prétexte qu'elle n'a que deux nez [sic1].

***Universitatea « Dunărea de Jos » din Galați, România**

Chaque fois, le caractère absurde du motif invoqué lors du refus, vient souligner, d'une manière farcesque, le fait que Jacques sera toujours en profond désaccord avec son entourage. Les parents vont alors chercher une autre fiancée, Roberte II, en tous points semblable à la précédente, sauf qu'elle a trois nez. Là encore, dans un premier temps, Jacques la refuse, mais il finit par capituler.

Attribuant à Jacques ces refus, le refus de manger des pommes de terre au lard et le refus d'épouser les fiancées choisies par le clan, Ionesco met en scène un héros qui n'accepte pas de se sacrifier aux rites et rituels familiaux : la communion de tous les membres autour d'un repas et, surtout, le choix et le partage des idéaux concernant le mariage. Dans son étude ponctuelle *Le théâtre de dérision*, Emmanuel Jacquart affirmait que les créatures ionesquiennes se dédoublent ou forment des couples, en se cantonnant dans un conflit conjugal ou familial ; de là,naît leur drame.[4]

Au-delà de l'absurde des situations, le langage utilisé par les personnages semble ne pas avoir de logique. En fait, il s'agit plutôt d'une abolition de la communication qui est synonyme avec l'absence du langage. De ce point de vue, Ionesco propose le drame d'une famille dont les membres ne peuvent pas parler de manière logique, car leur langage troublé se décompose au fur et à mesure qu'ils essaient de discourir. Le grotesque de la parodie est donné par la voix d'Eugène Ionesco qui s'y fait entendre. Grâce à la richesse des jeux de mots, des rimes, des allitérations, des inventions lexicales, des changements de registres, la pièce s'avère être extrêmement originale. Pourtant, les problèmes les plus difficiles tiennent à la traduction en roumain car, quelques banales que soient les répliques, le langage contient des sens variés. C'est un vrai spectacle lexical auquel s'ajoutent le spectacle de la scène proprement dite et celui des apparitions insolites qui font de *Jacques* un bel exemple pour ce que Ionesco appelait « théâtre d'avant-garde ». D'ailleurs, le traducteur-interprète devrait se transposer lui-même en personnage « caché », afin de rendre fidèlement les répliques de la langue source. De ce point de vue, il est facile d'observer que, dans cette pièce, Ionesco a mis l'accent sur le comique de langage, chaque réplique comprenant des sous-entendus dignes d'être analysés et traduits.

Dans un registre visant la parodie, les personnages de *Jacques ou la soumission* semblent parler au hasard, en utilisant des paroles presqu'incomprises. Il y a des répliques qui posent des problèmes dans leur traduction en roumain. Des mots tels que *mononstre* (composé de *monstre* mais par la duplication de la première syllabe et traduit en roumain *mononstru*), *air dégoûtanté* (en roumain *mutră dezgustată*) pour *air dégoûté*, contaminé *d'air dégoûtant*, *vilnain* (traduit *piticălos*) pour *vilain*, contaminé de *vil nain*, *égloge* (traduit *eglogiu*) pour *éloge* contaminé de *églogue*. *Jacques* reste un drame de famille, ou plutôt la parodie d'un drame de famille. Cela pourrait être, conformément à l'affirmation d'Eugene Ionesco, « une pièce morale. Le langage des personnages ainsi que leur attitude sont nobles et distingués. Seulement ce langage se disloque, se décompose. Je voulais que cette comédie "naturaliste" fût jouée pour m'en libérer en quelque sorte. »[9]

La scène de la séduction entre Jacques et sa fiancée, Roberta, commence avec un jeu de mots qui annoncent un changement d'atmosphère :

> fr. Roberte II : On m'appelait aussi l'aînée gaie…
> Jacques : À cause de vos nez ?
> Roberte II : Mais non. C'est parce que je suis plus grande que ma sœur…
>
> roum. Roberta II : Mi se spunea și fata cu nași veseli…
> Jacques : Din cauza nasurilor ?/
> Roberta II : Ah, nu. Nașii mei de botez sînt de vină… »[10]

En outre, le dialogue continue par des allusions sexuelles car, dans son désir, Jacques s'imagine être (?) un cheval hennissant, flambant et galopant, tandis que ses mots se mêlent avec des onomatopées: « Qu'il est beau, il devient tout rose, comme un abat-jour énorme. Il veut fuir. Il s'arrête, il ne sait que faire… Ses fers fument et rugissent. Han ! Par sa peau transparente, on voit le feu bruler à l'intérieur. Han ! Il flambe ! Il est une torche vivante… Il reste une poignée de cendres… »[11] (« Ce frumos ! E roz cu totul, ca un abajur enorm. Vrea să fugă. Se oprește, nu știe ce să facă… Potcoavele înroșite fumegă. Ni-ha-ha ! Prin pielea străvezie se vede focul arzînd înăuntru. Ni-ha ! E prins de flăcări ! O torţă vie… Rămîne un pumn de cenușă… »[12]) ou « Han ! Han ! Oh quels bonds flambants, flambants ! Il hurle, il se cambre. Arrêtez, arrêtez, Roberte. C'est trop vite…pas si vite… » (Ni-ha !ni-ha ! saltă. Ce salturi înflăcărate, înflăcărate, înflăcărate ! Urlă, se cabrează. Stai, stai, Roberta. E prea repede…nu așa iute… »[13]). « J'ai la gorge sèche, ça m'a donné soif… De l'eau, de l'eau. Ah ! Comme il flambait, l'étalon… que c'était beau… quelle flamme… ah ! (épuisé) j'ai soif ! » (« Mi s-a uscat gîtul, mi-e sete... Apă, apă. Ah! Cum ardea armăsarul… ce frumos… ce flacără… ah ! (epuizat) mi-e sete… »[14]).

La pièce finit tout comme un jeu d'enfants, par une charade autour du mot *chat* et de ses sens. Le mot caché de la charade est lié au *chapeau* que Jacques porte sur sa tête et le sens est dévoilé dans une cascade de mots qui commencent par la syllabe *cha-*. Nous y avons affaire à un langage-arme[15] qui sert à signifier la soumission totale de Jacques (qui accepte finalement, bon gré, mal gré, la loi des adultes et le mariage). Le même mot monosyllabique devient, à la fin, le mot universel, qui exprime tout dans un jeu du langage des amoureux que Roberte propose à Jacques (*chatte*). Pourtant, leur jeu n'est pas innocent, car les paroles peuvent être facilement interprétées dans plusieurs sens. De cette perspective, la pièce *Jacques ou la soumission* peut être entièrement lue comme un jeu du dramaturge : un jeu avec les situations dramatiques, avec la poésie de l'amour, avec les mots et avec soi-même.

La pièce *L'avenir est dans les œufs* se dévoile comme la suite de la pièce précédente. Les personnages sont, en quelque sorte, identiques et la pièce commence par le même jeu autour du mot *chatte*. On retrouve Jacques, trois ans après, en pleine lune de miel ; il ne veut rien savoir de la mort. Il ne s'est même pas rendu compte du décès de son grand-père. C'est lorsque son père le lui annonce qu'il se réveille de cet état.

L'œuvre pose les mêmes problèmes de traduction, car les interventions lexicales et les jeux de mots sont aussi riches. Donnons quelques exemples illustratifs. Au début, Jacques et Roberta *sont là, à chatoyer sans arrêt* (« stau aici și ciripesc întruna »). Les mots sont déformés constamment : *Je tremple* (« Tremui ! ») ; *Deblout !* (Drecţi !) ; *C'est par avarice, plutôt que par principice !* (« o face din zgîrcenie, nu din principenie ! »[16]). Les *condoléances* deviennent des *cordoléances* et sont répétées de manière obsessionnelle. Les nez de Roberte *découlent* tandis que pour sa mère, Jacqueline reste sa *grande consolidation*.

Dans les deux pièces d'Eugène Ionesco, le problème majeur est celui du langage non- ou incompris, de la non-communicabilité ou de l'incommunicable. On pourrait même affirmer qu'il s'agit d'une « tragédie » du langage qui s'avère être inefficace, qui ne sert à rien ; c'est comme un délire verbal total. Le langage perd son rôle et rend impossible la communication entre les personnages, car le code langagier n'est plus commun aux protagonistes. C'est pour cela que le langage devient une forme du mécanisme absurde.

Quant aux personnages ionesquiens, leur conduite et leurs actions expriment divers critères : l'individu prouve une telle résistance, mais il finit par se soumettre aux autres. De cette façon, la soumission reste l'unique solution du conflit.

En conclusion, le monde imaginé par Eugène Ionesco dans ces deux pièces est absolument irréel, appartenant au grotesque et à la dérision, comme dans toutes les pièces du théâtre de l'absurde. En refusant leur condition banale, dérisoire, les protagonistes refusent le monde qui les entoure et finissent par être les victimes de leur propre résistance morale.

Notes

[1] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Editions Gallimard, Paris, 1966, p. 271
[2] Eugène Ionesco, *Théâtre*, tome I, Editions Gallimard, Paris, 1984, p. 98
[3] Idem.
[4] Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, Editions Gallimard, Paris, 1974, p. 116
[5] Eugène Ionesco, *Teatru II*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 11, notre trad.
[6] Idem, notre trad.
[7] Ibidem, p. 13, notre trad.
[8] Ibidem, p. 27, notre trad.
[9] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, éd. cit., p. 272.
[10] Ibidem, p. 34.
[11] Eugène Ionesco, *Théâtre*, tome I, éd. cit., p. 126.
[12] Eugène Ionesco, *Teatru II*, éd. cit., p. 40, notre trad.
[13] Idem, notre trad.
[14] Idem, notre trad.
[15] Geneviève Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Editions Gallimard, Paris, 1966, p. 44.
[16] Eugène Ionesco, *Teatru II*, éd. cit., p. 49, notre trad.

Références bibliographiques

Corpus
Ionesco, Eugène, *Théâtre*, tome I, Editions Gallimard, Paris, 1984
Ionesco, Eugène, *Teatru II*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2007

Ouvrages théoriques
Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Editions Gallimard, Paris, 1966
Jacquart, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision*, Editions Gallimard, Paris, 1974
Serreau, Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Editions Gallimard, Paris, 1966

L'imaginaire de l'absurde dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*

Lect. dr. Alina Crihană*

***Abstract**: Based on a nightmare scenario rooted in the Super-realistic and "cruelty" theatre,* Amédée ou Comment s'en débarrasser *points out a grotesque farce of the existential failure within the absurd world. Coping with the status of man's disintegration as the effect of the "blind" mechanism overwhelming and ever effecting him, even at a linguistic level (language disintegration as result of the existential vacuum), Ionesco's play is representative for the "new drama" which, as Martin Esslin notices, "gives up the absurd human condition theme", but still "points out its presence." The play can be equally read as a symbolical parable about guilt, anguish, solitude, and a solution of redemption through assuming the revolt against the absurd.*

***Keywords**: The theatre of the absurd, parable, symbol, oniric scenario*

Un théâtre onirique et « irrationaliste »

> Je dois vous dire que lorsque je rêve je n'ai pas le sentiment d'abdiquer la pensée. J'ai, au contraire, l'impression que je vois, en rêvant, des vérités, qui m'apparaissent, des évidences, dans une lumière plus éclatante, avec une acuité plus impitoyable qu'à l'état de veille, où souvent tout s'adoucit, s'uniformise, s'impersonnalise. C'est pour cela que j'utilise, dans mon théâtre, des images de mes rêves, des réalités rêvées.[1]

La mise en œuvre des scénarios oniriques, engendrant la vision cauchemaresque du monde, est une caractéristique essentielle du nouveau théâtre de Eugène Ionesco, que les exégètes n'ont jamais cessé de mettre en évidence. Selon Éliane Tonnet-Lacroix, Ionesco serait un « pataphysicien » qui « met en scène un univers cocasse, issu souvent de ses songes […]. Ces univers étranges s'accompagnent d'un usage non moins étrange des mots, oscillant entre libération et destruction du langage, c'est-à-dire insistant sur sa capacité de merveilleux ou sur son absurdité. »[2] Les situations dramatiques sur lesquelles se fondent les pièces de Ionesco, tout comme celles de Beckett, sont

> complètement invraisemblables : elles échappent aux constantes de l'existence courante ou même imaginable, mais pour rejoindre un imaginaire de portée presque universelle – un imaginaire joué dans l'espace-temps, mais situé hors de l'espace et du temps, et que son invraisemblance finit par rendre parfaitement vraisemblable dans l'ordre des représentations qui habitent nos rêves et notre imagination.[3]

Dans une manière qui ressemble, jusqu'à un certain point, aux stratégies d'ambiguisation propres au genre fantastique, censées engendrer « l'inquiétante étrangeté » théorisée par Freud[4], les pièces de Ionesco « baignent dans une atmosphère hallucinatoire : c'est là également une façon d'agresser le public en lui faisant perdre et la notion du réel et de l'illusoire »[5].

> Nous sommes les témoins d'une action dramatique : il se passe des choses, tour à tour choquantes, drôles, cruelles, absurde. Ce qui est illogique demeure sans explication, les paradoxes sans solution, mais peu à peu, les tensions ainsi créées font apparaître l'image dramatique d'un monde de cauchemar.[6]

***Universitatea „Dunărea de Jos" din Galați, România**

Rapprochée au premier Surréalisme, malgré le positionnement manifeste de Ionesco, qui avait infirmé son appartenance à ce mouvement, ce théâtre « onirique », où « se mêlent l'humour et l'angoisse métaphysique »[7], ne reste pas moins ancré dans la réalité d'une époque (postérieure à l'expérience terrifiante de la seconde guerre mondiale) située sous le règne de l'absurde. Comme l'observait Serge Doubrovsky,

> Les rêves, les angoisses, les désirs existent en situation, ils sont une réponse à la sollicitation d'une réalité personnelle et historique donnée. Ce sont ceux d'un homme de son temps, plongé dans l'agonie de son siècle. […] Il faut donc comprendre les angoisses, désirs et contradictions que Ionesco projette sur la scène comme constituant précisément son témoignage sur la décomposition présente de l'homme, aussi valable que n'importe quelle prédication politique et morale.[8]

Se revendiquant tant des structures de l'imaginaire personnel, comme le laisse entendre l'auteur-même dans *L'Impromptu d'Alma* (« Le théâtre est, pour moi, la projection sur scène du monde du dedans : c'est dans mes rêves, dans mes angoisses, dans mes désirs obscurs, dans mes contradictions intérieures que, pour ma part, je réserve le droit de prendre cette matière théâtrale. ») que du monde des archétypes jungiens[9], ce théâtre « irrationaliste », auquel rêve le poète de *Victimes du devoir*,

> n'est pas seulement un théâtre qui attaque les idoles du rationalisme, le progrès-vers-le-bonheur-par-la-science […], c'est surtout un théâtre qui soit conçu pour exprimer véritablement l'irrationnel. […] L'expression authentique de l'absurde va exiger une double désintégration, celle de la personnalité et celle du langage.[10]

Les pièces de Ionesco sont à même d'illustrer ce paradigme du théâtre de l'absurde qui, selon les mots de Martin Esslin, « a renoncé à discuter de l'absurdité de la condition humaine ; il se contente d'en montrer l'existence – c'est-à-dire qu'il la présente sous forme d'images scéniques complètes. »[11] L'aliénation et la désintégration de l'individu, suffoqué et anéanti, en proie d'un monde placé sous « le règne monstrueux des choses »[12], dont la « prolifération baroque »[13] devient une source du comique[14], n'y représentent pas des thèmes de la méditation parabolique : elles sont mises en scène, en devenant des réalités palpables. Elles sont « jouées » sous les yeux du public, par le truchement de la « comédie » grotesque du langage qui devient la marque la plus visible de ce divorce entre « les mots et les choses », en tant que trait essentiel de l'absurde.

Amédée ou la « réalité » du cauchemar : de l'absurde au symbolique

Une des images scéniques les plus éloquentes de cette instauration brutale de l'absurde dans l'univers humain en train de se désagréger est celle du cadavre qui augmente, tout comme les champignons qui avaient envahi le salon des deux époux, Amédée et Madeleine, de la chair de la réalité. Le couple de la pièce de Ionesco a vieilli aux environs de ce corps qui a grandi, au cours des années, dans leur chambre à coucher, en s'emparant peu à peu de leur espace intime. La présence du cadavre, dont les pieds gigantesques finissent par percer l'espace de la scène où Amédée et Madeleine jouent un simulacre de vie, est à même de révéler en quelle mesure « La ligne de partage entre le dedans organique et l'enveloppe sociale, entre la vie et la mort, entre les coulisses et la scène, s'efface comme si aucune loi du propre n'était apte à garantir l'intégrité corporelle et à préserver le sens. »[15]

Tué dans un temps immémorial, le cadavre est l'image d'une *culpabilité* assumée, comme le laisse entendre Madeleine (« S'il nous avait pardonné, il ne grandirait plus. Puisqu'il grandit toujours… c'est qu'il a encore des revendications. Il n'a pas fini de nous en

vouloir. Les morts sont tellement rancuniers ».). Il est l'expression d'une faute qu'on pourrait appeler tragique, si elle n'était peinte dans des couleurs si grotesques, une faute qu'il est impossible de refouler et qui augmente, avec le temps, en se transformant dans l'essence-même de la vie du couple. En dernière analyse, ce ne sont pas les personnages vivants, les deux « acteurs » qui ont sacrifié leur vie afin de soigner le cadavre comme s'il était leur bébé ou leur père (« Comme le mort a vieilli, il fait très vieux, n'est-ce pas, je pourrais peut-être dire que c'est mon père », dit Madeleine), mais cette projection du néant existentiel. Avec les mots de Ionesco,

> Ce qui est essentiel pour moi, ce qui donne son explication à la pièce, c'est le cadavre. Tout le reste n'est qu'histoire autour, même si elle est significative de quelque chose. Le cadavre, c'est pour moi la faute, le péché originel. Le cadavre qui grandit c'est le temps.[16]

En ce qui concerne la signification symbolique des rôles des deux époux, c'est toujours Ionesco qui souligne leur appartenance au monde des archétypes :

> c'est l'homme et la femme, c'est Adam et Eve, ce sont les deux moitiés de l'humanité qui s'aiment, qui se retrouvent, qui n'en peuvent plus de s'aimer ; qui, malgré tout, ne peuvent pas ne pas s'aimer, qui ne peuvent pas être l'un sans l'autre. Le couple ici, ce n'est pas seulement un homme et une femme, c'est peut-être aussi l'humanité divisée et qui essaie de se réunir, de s'unifier.[17]

Et encore :

> Les personnages m'aident à donner une vérité aux symboles, parce qu'ils sont plus ou moins des personnages pour ainsi dire « réels », des personnages qui ont l'air d'être, qu'on a l'impression de voir tous les jours, des personnages vrais si l'on peut dire. Alors leur quotidienneté donne du relief ou sert de repoussoir à ce qui n'est pas quotidien, à ce qui est insolite, étrange ou symbolique. Il faut entendre symbole dans le sens d'image ayant une signification. […] Ces personnages me servent de repoussoir. Ils me servent à mettre en évidence le côté fantastique parce que si l'on oppose le réalisme à l'irréel, on obtient une opposition qui est en même temps une union, c'est-à-dire que le réalisme sert à faire ressortir plus facilement l'aspect fantastique et vice versa.[18]

Ce qui engendre, dans la pièce de Ionesco, « l'inquiétante étrangeté », par-delà cette lecture symbolique qui rend évidente la parabole de la condition humaine, ce n'est pas la matérialité du cadavre, dont la présence a transformé la demeure dans un sépulcre, mais l'attitude et le comportement de deux maris dans une situation existentielle qui, dans l'absence de leur logorrhée aux effets comiques, relèverait du tragisme. La confrontation de l'individu avec la mort, l'angoisse provoquée par le sentiment de la culpabilité, le drame de la séparation et de la perte de l'amour sont autant de thèmes liés au tragique existentiel, que la mise en scène grotesque rend dérisoires. Mais rappelons avec Jan Kott que « Le grotesque est l'ancienne tragédie écrite de neuf sur un autre ton » : il « adopte les schémas dramatiques de la tragédie et pose les mêmes questions fondamentales ».[19] C'est toujours Kott qui, dans son analyse du rapport existant entre le tragique et l'absurde, souligne le rôle essentiel du comique dans la construction de l'univers absurde, en citant Eugène Ionesco : « "Le comique étant l'intuition de l'absurde", écrit Ionesco dans *Expérience du théâtre*, "il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue." »[20]

Dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, un homme et une femme qui semblent avoir perdu la capacité de communiquer authentiquement entre eux et avec les autres vivent

isolés dans leur appartement où personne n'a pénétré depuis quinze ans : alors qu'ils reçoivent la visite imprévue du facteur, qui leur a apporté une lettre, tous les deux arrivent à nier leur identité afin qu'ils puissent sauvegarder cette « intimité » à l'abri de laquelle un « vieux » cadavre grandit dans leur chambre à coucher. La maison-sépulcre, où il est de plus en plus difficile de stopper l'invasion des champignons, et que les deux époux n'ont plus quittée depuis le mystérieux meurtre (ni même pour faire des achats), est devenue aussi leur lieu de travail : Madeleine fait la standardiste dans le salon, n'aboutissant jamais à établir des contactes entre ses interlocuteurs et les destinataires de leurs messages, tandis qu'Amédée (qui est *dramaturge*) n'a réussi à écrire rien de quinze ans. C'est justement cette pièce *absente* (une *mise en abyme*), qui refuse de s'écrire, que l'on joue sur la scène où un Vieux et une Vieille refusant d'accepter la réalité de la mort, l'euphémisent, en lui donnant l'apparence de la vie…

Le drame de l'incommunicabilité, en tant que thème majeur de l'absurde, y est mis en scène, sans qu'il s'y agisse, quand même, d'une absence totale de la communication. Selon David Bradby, Ionesco avait protesté contre l'étiquette de « théâtre de la non-communication », par le truchement de laquelle la critique avait caractérisé ses pièces,

> déclarant qu'il croyait que les gens ne communiquaient que trop bien. Ce qu'il voulait suggérer, c'était que l'usage discursif et rationnel du langage n'était ni le seul moyen, ni le plus efficace, de communiquer. […] Ionesco ne s'institue pas l'apôtre de la non-communication : il cherche plutôt à nous détourner de l'utilisation rationnelle du langage, en refusant de considérer celui-ci comme le moteur principal de l'action dramatique.[21]

Pour Amédée et Madeleine, communiquer c'est parler : le langage semble avoir resté le seul moyen de combattre le vide existentiel, l'angoisse, la décomposition annoncée par les champignons qui prolifèrent partout dans la maison (non seulement dans la chambre à coucher transformée en caveau). Il s'y agit, précisément, de *parler du cadavre*, devenu le *centre* autour duquel gravite leur existence entière. Bloqués dans cet état d'*être pour un mort* (ou bien, pour *la mort*), refaisant chaque jour le même scénario (Amédée s'efforce d'écrire, sans succès, tandis que Madeleine ne s'arrête de faire le ménage dans la chambre du mort que pour « travailler » comme standardiste, afin de pouvoir subsister, tous les deux), les personnages bavardent incessamment, sans rien dire. Ce dialogue perverti est censé donner une apparence de normalité à l'existence absurde. Comme l'observe Serge Doubrovsky, Ionesco intente un « procès » à la parole, par le truchement de laquelle

> nous essayons de couvrir notre vide intérieur et l'absurdité du monde extérieur sous une voile de rationalité. Car la rationalité à laquelle nous nous cramponnons désespérément n'existe que dans et par le verbe, elle en est une création. Insupportables, parleurs, les personnages de Ionesco ont tous la passion, la manie de « comprendre » […]. [Les] raisonneurs de Ionesco, ils démontrent que le langage, en son essence, n'a jamais été autre chose qu'un délire systématique. […] Il y a chez Ionesco un observateur, un collectionneur impitoyable que nous offre le sottisier modèle. […] Tout révèle l'inanité de la logorrhée humaine.[22]

Cette parole, qui devrait donner un sens à l'existence du couple et qui revient d'une manière obsédante au même sujet – le cadavre –, en lui donnant « "corps" (littéralement) »[23], arrive à engendrer le non-être, le vide existentiel. Le cadavre se nourrit de la vie - mise en parole -d'Amédée et de Madeleine, il devient plus *vivant* que les deux, restés prisonniers d'une routine qui ressemble à l'enfer (l'enfer c'est eux-mêmes, plus que *l'autre*), bloqués dans un espace-temps *circulaire*, tandis que lui, il grandit toujours, en mesurant de cette façon l'écoulement du temps. Il est plus *réel* que les époux :

> Une pièce comme *Amédée ou comment s'en débarrasser* s'en prend délibérément à la capacité que nous croyons avoir de faire la part de la réalité et de l'illusion. On peut d'abord considérer ce cadavre qui grandit dans l'appartement d'Amédée et de sa femme comme quelque chose d'imaginaire, une hallucination qui renverrait à autre chose : l'échec de leur mariage, la mort de leur idéal, ou encore l'inexorable écoulement du temps. Mais l'intrusion concrète de ce cadavre dans le salon infirme très vite cette explication ; sa présence effective devient le facteur dominant de la pièce ; il s'étend, envahit tout […].[24]

C'est que cette « présentification » de l'irréel, cette « irruption de l'inadmissible », non « au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » comme dans le cas du fantastique théorisé par Roger Caillois[25], mais à l'intérieur d'un monde profondément altéré, ne rend pas compte de « l'étrange »[26] ou du fantastique, mais du *symbolique*. Le renversement opéré par Ionesco « entre la vie et le rêve », dans le sens où le second devient plus « réel » que la première, tient de la logique de la *parabole*, où l'on « glisse […], dans un décor bien connu, un élément inhabituel, voire choquant », en faisant surgir « à travers la réalité naturelle, une autre réalité plus profonde »[27]. Dans ce sens,

> En dernière analyse, l'œuvre de Ionesco doit être vue comme l'œuvre d'un mystique. Un mystique pour qui la foi semble impossible, que les questions traditionnelles viennent harceler avec une insistance toujours aussi vive : comment peut-on expliquer ces moments de joie soudaine ou de dépression imprévisible, le sentiment que l'on a de faire partie de l'univers entier ou d'en être complètement exclu ? Comment peut-on dire que nous mourrons tous ? Au lieu de proposer à son public des histoires, des débats ou une information, il essaie de frapper sa sensibilité, en lui faisant éprouver ce qu'est la vie, le face à face avec la mort. Ce faisant, il réussit à modeler littéralement des images de culpabilité, de peur, de solitude, et contribue ainsi à former un langage de la communication au théâtre plus direct et plus efficace.[28]

Ce nouveau « réalisme mystique », témoignant de l'absurdité de la condition humaine, y consiste à faire jouer sur la scène non la confrontation entre la vie et la mort en tant que situation existentielle concrète, mais le *symbole* de celle-ci. La mise en scène du symbole de la mort rappelle ce « théâtre pur » que Jan Kott identifiait dans la scène du pantomime grotesque du « suicide » de Gloucester dans *Le Roi Lear*. Chez Eugène Ionesco, cela devient possible par le truchement de la présentification du rêve :

> Le rêve est une sorte de méditation, de recueillement. Il est une pensée en images. Quelquefois il est extrêmement révélateur, cruel. Il est d'une évidence lumineuse. Pour quelqu'un qui fait du théâtre, le rêve peut être considéré comme un événement essentiellement dramatique. Le rêve, c'est le drame même. En rêve, on est toujours en situation. Bref, je crois que le rêve est à la fois une pensée lucide, plus lucide qu'à l'état de veille, une pensée en images et qu'il est déjà du théâtre, qu'il est toujours un drame puisqu'on y est toujours en situation.[29]

C'est de cette perspective qu'on peut interpréter la matérialité du cadavre d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser* : il est *réel* dans la mesure où il condense d'une manière symbolique, comme les rêves, les *vérités* profondes de la condition humaine. En revenant à une observation antérieure, empruntée à David Bradby, conformément à laquelle « l'intrusion concrète de ce cadavre dans le salon infirme » l'interprétation de celui-ci comme « une hallucination qui renverrait à autre chose », on pourrait ajouter que, même si une lecture en clé fantastique (ou bien, miraculeuse) serait toujours possible, tout comme une

lecture allégorique, c'est l'herméneutique *symbolique* qui rend compte des significations plurielles profondes de cette représentation qui témoigne de la revanche de l'imaginaire sur la pensée « positive ».

Le cadavre d'*Amédée* pourrait être une « hallucination », une projection de l'angoisse humaine devant la mort, un cauchemar devenu réel pour deux vieux fous qui ont perdu la joie de vivre et le sens de l'existence, une projection allégorique de la « terreur de l'histoire » ou la matérialisation, toujours allégorique, de ce mécanisme absurde que Jan Kott définissait comme une piège que l'homme-même s'est tendu et dont il est devenu la victime, de « ce malaise devant l'inhumanité de l'homme même, [de] cette incalculable chute devant l'image de ce que nous sommes »[30] décrite par Camus. Le cadavre de la pièce de Ionesco est une « *épiphanie* », c'est-à-dire, avec les mots de Gilbert Durand, « une représentation qui fait apparaître un sens secret »[31].

Son ambigüité est liée à cette logique du symbole qui consiste à encrypter et à révéler en même temps ses significations multiples. Car, libéré de l'espace *clos* (l'appartement-caveau) qui figure le monde de l'absurde, l'espace du *vide* que le couple s'efforce de combler par le truchement de la parole, le cadavre acquiert de nouvelles significations, en révélant son ambivalence profonde : il devient l'image symbolique de la libération, de l'ascension vers la lumière. (Rappelons les didascalies qui décrivent la splendeur de la nuit, hors du tombeau où Amédée avait oublié comment écrire : « La scène est très éclairée par cette lune. À l'apparition d'Amédée, elle le sera davantage, comme à un signal : d'immenses bouquets d'étoiles devront surgir, des comètes et étoiles filantes, des feux d'artifice dans le ciel. ») L'épisode final de *l'envol*, témoignant du merveilleux et, également, du comique, opère un renversement dans la « logique » du monde absurde, en suggérant la possibilité de l'évasion, comme le laisse entendre Ionesco lui-même :

> Lorsque la parole est usée, c'est que l'esprit est usé. L'univers, encombré par la matière, est vide, alors, de présence : le « trop » rejoint ainsi le « pas assez » et les objets sont la concrétisation de la solitude, de la victoire des forces antispirituelles, de tout ce contre quoi nous nous débattons. Mais je n'abandonne pas tout à fait la partie dans ce grand malaise et si, comme je l'espère, je réussis dans l'angoisse et malgré l'angoisse, à introduire l'humour – symptôme heureux de l'autre présence – l'humour est ma décharge, ma libération, mon salut.[32]

La fin « inachevée » de la pièce semble échapper à cette emprise de l'absurde en tant que « désacralisation de l'absolu », dans la mesure où l'échec existentiel de l'écrivain raté est converti en ascension : la métamorphose du cadavre dans ce « ballon » qui enlève Amédée au ciel entraîne la métamorphose de l'espace angoissant et des significations de la pièce en tant que farce grotesque. L'image de l'envol, présentée dans les dernières didascalies, laisse pressentir l'ascension vers un monde rêvé, que le « jeune » Amédée avait décrit pendant son court « extase », lorsqu'il avait ouvert la fenêtre, avant de « s'en débarrasser » du corps :

> Regarde, Madeleine... tous les acacias brillent. Leurs fleurs explosent. Elles montent. La lune s'est épanouie au milieu du ciel, elle est devenue un astre vivant. La Voie lactée, du lait épais, incandescent. Du miel, des nébuleuses à profusion, des chevelures, des routes dans le ciel, des ruisseaux d'argent liquide, des rivières, des étangs, des fleuves, des lacs, des océans, de la lumière palpable... J'en ai sur la main, regarde, on dirait du velours, des broderies... La lumière c'est de la soie... Je n'y avais encore jamais touché.

En dernière analyse, c'est « l'euphorie » du personnage qui crée la brèche dans l'univers de l'absurde : « à travers les images de plénitude et de bien-être, le

personnage ionescien se voit libérer de son malaise existentiel grâce au mouvement ascensionnel qui l'emmène vers l'espace lumineux de l'imaginaire »[33].

Notes

[1] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 93.
[2] Éliane Tonnet-Lacroix, « Aux confins du merveilleux et de l'absurde : un théâtre « surréaliste » après 1945 ? », in Henri Béhar (coord.), *Mélusine*, Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme, n° XXIII, *Dedans – Dehors*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2003 (pp. 209-220), p. 210, 212.
[3] Bernard Reymond, François Rochaix, *Théâtre et christianisme*, Genève, Labor et Fides, 2002, p. 104.
[4] Cf. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté* (*Das Unheimliche*), traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.
[5] David Bradby, *Le théâtre français contemporain, 1940-1980*, Lille, Presses Universitaires Septentrion, 1990, p. 99.
[6] Ibidem, pp. 116-117.
[7] Bernard Reymond, François Rochaix, op. cit., p. 220.
[8] Serge Doubrovsky, « Le rire d'Eugène Ionesco », in *La Nouvelle Revue française*, mars 1960, Chronique, pp. 313-323, dans Serge Doubrovsky, *Parcours critique: 1959-1991*, Volume 2, Texte établi par Isabelle Grell (éd.), Grenoble, ELLUG, 2006, pp. 33-34.
[9] Cf. David Bradby, op. cit., p. 118.
[10] Serge Doubrovsky, op. cit., p. 35.
[11] Martin Esslin, *Le théâtre de l'Absurde*, Paris, Buchet Chastel, 1968, p. 25.
[12] Serge Doubrovsky, op. cit., p. 38.
[13] André Karátson, Jean Bessière, *Déracinement et littérature*, Tome 3 de *Travaux et recherches –Université de Lille 3*, Presses Universitaires de Septentrion, 1981, p. 77. Rappelons que le grotesque des pièces de Ionesco se fonde entre autres, selon Dominique Iehl, sur une « réduction proliférante » (*Le grotesque*, Paris, P.U.F., 1997, p. 108).
[14] Cf. Serge Doubrovsky, op. cit., p. 38: « Le comique de *prolifération*, au niveau des choses, est donc, complémentaire du comique de circularité au niveau humain. »
[15] Franck Evrard, « Foulement et refoulement du pied. Esquisse d'une poétique de la chaussure dans le théâtre contemporain », in *Études littéraires*, vol. 26, n° 2, 1993 (pp. 93-102), p. 97.
[16] Eugène Ionesco, *Entre la Vie et le Rêve* (entretiens avec Claude Bonnefoy), Paris, Belfond, 1977, p. 87, apud Marie-France Ionesco, « Ionesco et *Amédée ou comment s'en débarrasser* » (octobre 2007), URL : http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Amedee-ou-Comment-s-en-debarasser/ensavoirplus/idcontent/14588.
[17] Ibidem, pp. 87-88.
[18] Ibidem, p. 88.
[19] Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, Paris, Payot, 1978, p. 112, 119.
[20] Apud Jan Kott, op. cit., p. 113.
[21] David Bradby, op. cit., pp. 116-117.
[22] Serge Doubrovsky, op. cit., pp. 38-39.
[23] Marie-France Ionesco, op. cit.
[24] David Bradby, op. cit., pp. 99-100.
[25] *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 61.
[26] Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
[27] Dominique de La Maisonneuve, « Paraboles rabbiniques et enseignement de Jésus », in *Revue Sidic*, no. 1 / 1987, vol. XX, pp. 9 – 15,
[28] David Bradby, op. cit., p. 124.
[29] *Entre la Vie et le Rêve*, op. cit., p. 12.
[30] Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1942, p. 27.
[31] Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964, p. 11.
[32] *Notes et contre-notes*, éd. cit., p. 228.
[33] Arzu Kunt, « L'Euphorie de l'imaginaire chez Eugène Ionesco », *H.Ü. Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Haziran 2000, Cilt:17, Sayı:1, URL: http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/2000171ArzuKunt.pdf, p. 136.

Bibliographie

Bradby, David, *Le théâtre français contemporain, 1940-1980*, Lille, Presses Universitaires Septentrion, 1990
Caillois, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965
Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1942
de La Maisonneuve, Dominique, « Paraboles rabbiniques et enseignement de Jésus », in *Revue Sidic*, no. 1 / 1987, vol. XX, pp. 9 – 15
Doubrovsky, Serge, « Le rire d'Eugène Ionesco », in *La Nouvelle Revue française*, mars 1960, Chronique, pp. 313-323, dans Serge Doubrovsky, *Parcours critique: 1959-1991*, Volume 2, Texte établi par Isabelle Grell (éd.), Grenoble, ELLUG, 2006, pp. 33-34.
Durand, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964
Esslin, Martin, *Le théâtre de l'Absurde*, Paris, Buchet Chastel, 1968, p. 25.
Evrard, Franck, « Foulement et refoulement du pied. Esquisse d'une poétique de la chaussure dans le théâtre contemporain », in *Études littéraires*, vol. 26, n° 2, 1993, pp. 93-102
Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté* (*Das Unheimliche*), traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.
Iehl, Dominique, *Le grotesque*, Paris, P.U.F., 1997

Ionesco, Eugène, *Entre la Vie et le Rêve* (entretiens avec Claude Bonnefoy), Paris, Belfond, 1977
Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962
Ionesco, Marie-France, « Ionesco et *Amédée ou comment s'en débarrasser* » (octobre 2007), URL : http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Amedee-ou-Comment-s-en-debarasser/ensavoirplus/idcontent/14588.
Karátson, André, Bessière, Jean, *Déracinement et littérature*, Tome 3 de *Travaux et recherches –Université de Lille 3*, Presses Universitaires de Septentrion, 1981
Kott, Jan, *Shakespeare, notre contemporain*, Paris, Payot, 1978
Kunt, Arzu, « L'Euphorie de l'imaginaire chez Eugène Ionesco », *H.Ü. Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Haziran 2000, Cilt:17, Sayı:1, URL: http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/2000171ArzuKunt.pdf
Reymond, Bernard, Rochaix, François, *Théâtre et christianisme*, Genève, Labor et Fides, 2002
Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970
Tonnet-Lacroix, Éliane, « Aux confins du merveilleux et de l'absurde : un théâtre « surréaliste » après 1945 ? », in Henri Béhar (coord.), *Mélusine*, Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme, n° XXIII, *Dedans – Dehors*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2003, pp. 209-220

Les avatars perdant leurs archétypes

Conf. univ. dr. Carmen Dărăbuş*

Abstract: *The Eugen Ionesco's theater becomes a hermeneutics of the deep drama of the human being, especially in their social side, manifested by the language. The progressive destruction of the language, the dissolution in truisms, the dismantling in stereotypes and in empty sounds talk about the rupture between the words and the reality. The concrete images of the absurd fire a warning sign concerning the alienation, the danger of the modern world. The imaginary composed by the characters of E. Ionesco's theater depicts a time of cries in relation with the history (fascism and communism) and with themselves.*

Key-words: *language, identity, empty of meaning, hermeneutics, serialization, false communication.*

Le langage de l'art littéraire et la condition de l'individu, la liaison entre l'action et sa finalité parlent sur la cohérence du monde à l'intérieur de laquelle les scènes évoluent. La situation d'un certain temps et d'un certain lieu transposée en communication artistique est elle-même un essai de traduire les mondes où la personnalité humaine s'écroule par des étapes successives. Située en pleine crise d'identité par le désir de tourner le dos complètement à un passé culturel, l'avant-garde développe une soit-disante littérature de l'absurde, dans laquelle, qu'on veuille ou pas, un œil se tourne vers le passé et l'autre, vers l'avenir – sans donner une consistance au présent. Martin Esslin définissait l'absurde comme « l'une d'entre les plus valables formes d'expression pour la situation actuelle de l'homme de l'Occident » [1]. Néanmoins, observé par le prisme de la faille produite entre le contenu et l'expression, par le phénomène de la stéréotypie de l'individu et de son côté de clicheur au niveau du langage, nous pouvons affirmer que le théâtre de Ionesco est une forme de l'absurde ; devenu but en soi-même, le langage de son théâtre fait, implicitement, une herméneutique de la dégradation de l'individu par dépersonnalisation, et ensuite du monde entier, du vidage du sens, jusqu'au tragique. L'humour absurde appartient comme une association entre l'une des typologies du comique, à savoir le côté humoristique, avec l'absurde qui lui donne de la gravité par ses larges valences philosophiques. C'est un manque de coagulation entre Moi et Toi. Le dialogue a une fonction illogique, les personnages qui se veulent objectivés perdent surtout leur signification objective : « Le Moi se dégage de la décomposition des expériences vécues, primitives, élémentaire en quelque sorte, apparaissent des mots vitaux originels, Le Moi-créant-Le Toi et Le Toi-créant-Le Moi (*der vitalen Urworte Ich-wirkend-Du und Du-wirkend-Ich)*, immédiatement après que le changement en substantif se soit fait avec l'hypostase du participe » [2]. Martin Buber l'écrivait au début du XX^{e} siècle, et plus tard, après la tragédie fasciste, il le reprenait dans son livre *L'éclipse du Dieu*, en 1952.

Les personnages de Ionesco commencent à déchirer le trait définitoire de l'être humain – l'individualité, justement ce qui pourrait recharger le monde de sens, d'une manière permanente. Ses personnages n'ont pas une structure bien déterminée, avec provocations et de réactions spécifiques, irréparables. Le désir de l'individualisation ne fait que forcer les personnages à se refléter, d'une manière grotesque et incohérente, l'un dans l'autre. E. Ionesco renonce à son masque (à l'exception de la pièce de théâtre *Les rhinocéros,* où la masque animalière traduit l'altération de l'identité de l'humain); les pseudo-familles Smith et Martin ne perdent seulement leur personnalité, mais elles deviennent des objets inanimés qui parlent, elles s'anéantissent. Dans le dialogue entre Monsieur et Madame Smith et Monsieur et Madame Martin de la pièce de Ionesco, *La Cantatrice chauve,* il manque, évidement, l'ingrédient qui pourrait rendre les personnages fonctionnels comme êtres humains dans le couple, à savoir l'affection : « La relation vive et réciproque implique des sentiments, mais qui ne résultent pas de ceux-ci. La communauté s'édifie sur la relation vive et réciproque, mais son constructeur c'est le facteur vif et actif » [3].

***Universitatea de Nord din Baia Mare, România / Universitatea din Novi Sad, Serbia**

Moi et Toi ne se sont encore rencontrés, en effet, jamais, parce qu'il n'existe pas de traces d'une telle rencontre qui remonte au passé : « Monsieur Martin : - Monsieur le Capitaine de pompiers, ici en a eu lieu une dispute entre madame et monsieur Smith. / Madame Smith, à monsieur Martin : -Pourquoi est-ce que vous vous mélangez ! (A monsieur Smith) - Ne mélanges plus les étrangers dans nos disputes de famille. / Monsieur Smith : - Oh, ma chérie, ne fait pas d'une mouche un éléphant ! Le Capitaine c'est un vieil ami de famille, sa mère me faisait la cour et j'ai connu son père. Il voudrait marier ma fille, quand j'aurais une. Il a mourut en attendant. / Monsieur Martin : - Ce n'est sa faute, ni la votre » [4]. La première guerre mondiale, l'industrialisation ont modifié la nature de l'être et de la société par la déconstruction des anciens sens et la construction n'a pas encore commencé. Les automatismes linguistiques, les clichés sont assimilés à la nature des personnages; la cohérence traditionnelle établie au niveau du langage n'est plus reconnue, parce que l'on ne reconnaît non plus la cohérence de sens du monde. Nicolae Balotă observait avec justesse la présence d'un délire, d'une ivresse du non-sens chez Ionesco. Pour qu'il soit réinvesti sémantiquement, il est nécessaire une destruction progressive du langage, prisonnier des truismes. C'est le drame de l'homme contemporain à l'auteur, qui intériorise jusqu'à l'identification la rupture entre les êtres et les mots. Les stéréotypies de Caragiale deviennent, chez Ionesco, un langage de bois qui a besion de se revivifier. Le manque d'identité, l'uniformisation du monde, en dernière instance, c'est avouée comme but suprême de chaque démarche, par le personnage Nicolas de la pièce *Les victimes du devoir* d'E. Ionesco : « Nous allons quitter le principe de l'identité et de l'unité du personnage dans à la faveur du mouvement, d'une psychologie dynamique… Nous sommes nous mêmes… la personnalité n'existe plus » [5]. On ne peut pas y parler d'une heureuse rencontre du Moi avec Toi, mais de la fusion du Moi dans un indistinct et dépourvu de responsabilité Nous, d'une perdition des autres, même de l'écroulement en autres règnes – animalier (*Les Rhinocéros*) ou végétal (*Amédée).* Le Moi extérieur commence à fonctionner non pas comme un résultat du moi intérieur, mais dans son absence, jusqu'à la dissolution (*Le roi se meurt*). Les personnages de Ionesco sont des avatars qui ont perdu leur archétype. Le verbe a un rôle fondamental, il désigne la vie en mouvement qui ne traduit pas seulement des sens, mais peut les créer d'une façon magique. Martin Buber parle de la crise du verbe au début du XX^{e} siècle, crise annoncée, artistiquement, par les symbolistes qui mettaient sous le signe du doute l'existence du sens du monde, la crise s'arrêtant cependant à la relation de désaccord vécue par l'artiste, avec le monde : « Ce qui se passe, c'est la décomposition du verbe. Le verbe existe d'une manière essentielle dans la révélation, il actionne dans sa forme vive, il domine dans le règne de la forme morte. C'est comme cela que se produisent les départs et les arrivées du Verbe éternel et présent pour l'éternité dans l'histoire. »

Les temps où le Verbe essentiel apparaît sont ceux qui renouvellent la liaison qui unit le Moi avec le monde ; les temps où le Verbe reste actif sont ceux dans lesquels se passent la déréalisation entre le Moi et le monde, et l'accomplissement de la fatalité – jusqu'à l'arrivée du grand frissonnement, et la respiration suspendue dans les ténèbres, et le silence de l'attente (*das bereitende Schweigen)*» [6]. « Les ténèbres » et « le silence de l'attente » sont convulsifs du point de vue socio-historique, marqués par la répulsion dans *Rhinocéros* et par l'horreur tragique dans la pièce *Sur le sexe de la femme – champs de lutte dans la guerre de Bosnie* de Matei Vişniec. Les noms génériques, typiquement expressionnistes, n'ont pas ici la force de rendre l'essence, mais de réduction, de rendre sériel : - Elle, Lui, Le Voisin, Monsieur, Madame, L'Homme-Fille /Dans *Notes et contrenotes* [7], E. Ionesco voit dans le scénario des pièces de Caragiale un monde qui ne vaut pas la peine d'exister, la dégradation annulant n'importe quelle chance ; le monde de ses pièces n'existe plus. L'excessivité caricaturesque devient, chez Ionesco, un contour trop discret où le déséquilibre de la structure humaine est arrivé à l'apogée. Les personnages deviennent matière anorganique caractérisée par répétitivité, n'ayant rien de l'unicité de l'organique. Dans la vision avant-gardiste, les idées préconçues tiennent du traditionalisme. Tout le long de histoire, ils ont tout dit, ils se sont

consommés sans avoir encore la capacité de se ré-signifier, ainsi que les vieilles habitudes sont déconstruites pour qu'une nouvelle construction soit possible, sur d'autres fondements ; l'ontologique est mis en abyme. Le vague et la mésentente représentent les unes des dernières phases de la pulvérisation du sens : « La voix d'un deuxième homme (précédée par le bruit de quelques pas. Accent doucement étranger) : - Bonjour, madame La Concierge. Ici habite mademoiselle Colombine ? / La voix de La Concierge : - Je ne connais pas ce nom. Dans cette maison ne sont pas des étrangers, que des Français. / La voix du deuxième homme (dans le même temps un radio s'entend très hautement) : - On m'avait dit, quand même, qu'elle habite dans cette maison au 5ème étage. / La voix de la Concierge (en criant pour se faire entendue) : - Je ne la connais pas. Je n'ai pas entendu ce nom. Je vous avais dit déjà. / La voix du deuxième homme: - Comment est-ce que vous avez dit? (Du côté droit de la rue, s'entend un bruit fait par un camion qui, après deux secondes, freine brusquement). La voix de la Concierge (en continuant à crier) : - Je vous avais déjà dit que je ne la connais pas. / La voix du deuxième homme : - C'est pas ceci le numéro 13, la rue de Douzaine? / La voix de la Concierge (le même jeu) : - Comment ? La voix du deuxième homme (plus forte) : - Ceci c'est, quand même, le numéro 13!...» [8] (*Tueur sans gages).* L'automatisation précède la désarticulation de l'être dans ses couches profondes. Même ceux qui se considèrent détachés d'une société dont les mécanismes corrects de fonctionnement manquent se trouvent aussi à l'intérieur, sans pouvoir y échapper - une réflexion d'un vide intérieur dont le tragique se manifeste par le grotesque. La manière dont ils entendent à remplir le vide, c'est le bruit en tôle fêlé, le bavardage qui substitue le Verbe, en consommant de l'énergie jusqu'à l'épuisement de sien, pas pour construire, mais en déconstruisant des sens ou tout simplement en traduisant les désastreux rapports avec le monde ; ils n'attendent pas de réponses parce que celles-ci sont des échos de leur monde intérieur. Bien que l'interlocuteur manque, le besoin de bavardage détermine un dialogue hallucinant avec soi-même. En cherchant des explications aux événements autours d'eux, les personnages des deux auteurs mettent en évidence un effrayant substitut d'humanité : « Monsieur Smith (sans se séparer de journal) : - Je ne comprends pas une chose. Pour quoi dans le journal dans la rubrique d'état civil on écrit toujours l'âge des personnes décédées, mais jamais l'âge des nouveaux-nés. C'est absurde ! » [9]. Les hommes mêmes se perdent au même temps avec la dissolution des mots en sons : « L'Elève : - Hélas ! Combien je souffre… ma tête… (elle touche doucement avec la main les parties du corps nommées)… mes yeux…/ Le Professeur, comme un coucou : *couteau.*.. *couteau* […] / Le Professeur : - Répètes-toi, comment, répètes-toi : *couteau.*.. *couteau.*.. *couteau.*.. / L'Elève : -J'ai mal… à la gorge, cou… ah… les épaules… la poitrine… *couteau.*.. / Le Professeur : - *couteau.*.. *couteau.*.. *couteau.*.. / l'Elève: - Les hanches… *couteau.*.. les cuisses… *cou.*../ Le Professeur : -Sois attentive à la prononciation… *couteau.*.. *couteau.*.. / L'Elève: *couteau.*.. la gorge… / Le Professeur : *couteau.*..*couteau.*.. / L'Elève : - *couteau.*.. la gorge [...] / - Oui, oui… le couteau tue? / (Le Professeur tue L'Elève d'un coup de couteau spectaculaire) : - Aaah! Comme celaaa!» [10] Le mot, dans la mesure où il est pourvu du sens, c'est l'un toxique, destructif, capable à tuer. Les personnages de Caragiale n'aiment pas la solitude, car ils sont incapables de méditation, d'introspection. Un bruit fatigant des paroles essaie à couvrir l'apocalypse de la désagrégation intérieure en même temps avec le monde dévasté par le non-sens. La pensée et le langage ne se régénèrent pas réciproquement, mais ils s'imitent dans des échos de plus en plus bruyants et conformistes, mais vides, comme dans une fuite à cause de la peur de mort. L'espace parcouru par les personnages est celui de la dérive à la déshumanisation. L'homme ne maîtrise plus le langage, mais il se laisse conduire par celui-ci d'une façon mécaniciste, il perd le contact avec le monde, la liaison organique et nécessaire se détache. La fin de la pièce *La Cantatrice chauve* est le dernier échelon de cette culbute, en dehors de laquelle devrait recommencer la reconstruction : « Madame Martin : -Bazar, Balzac, basin ! / Monsieur Martin : -Bizarre, basin, bison!/ Monsieur Smith : - A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, I, o, u, i! / Monsieur Martin : - B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z !» [11] La destruction s'était produite, le matériel de

construction de la langue attend un nouvel édifice de sens, salvateur – unique possibilité à sortir de l'univers-piège qui paralyse. Le théâtre de Ionesco va devenir l'archétype de toute une humanité aliénée ; les personnages semblent des marionnettes, mais ils ne le sont par, parce qu'il n'existe plus qui et quoi les manipuler dans le vide de l'existence. G. Polti [12] montre que « les personnes grammaticales du verbe, unies dans la conjugaison active ou passive » organisent un champ stratégique ayant protagoniste, antagoniste, objet disputé, personnage liaison, catalyseur, personnage instrumental et chœur ; dans le théâtre absurde n'existe pas ces éléments, d'où l'appellation « d'anti-théâtre » donnée à ce type de théâtre, en créant un autre archétype, comme résultat d'une agonie prolongée, vers l'échec de l'humanité.

« Des gens de plus en plus nombreux sentent que les institutions ne produisent aucune style de vie publique ; ils sentent cette chose avec une douleur croissante ; c'est cela la source d'où commence le besoin chercheur de ce siècle. Les sentiments ne produisent pas de la vie personnelle, mais peu des gens comprennent ce qui se passe, car en leur intériorité semble à résider ce que nous avons le plus personnel ; et tout à coup nous nous complaisons pleinement dans nos sentiments, le désespoir de constater que leur néant ne nous aide espérer plus, surtout en étant donné le fait que même le désespoir c'est un sentiment, et l'un des plus intéressants » [13]. Son œuvre se constitue dans une double démarche herméneutique : d'un côté le texte c'est, en lui-même, une herméneutique de l'état de crise concernant le sens, la relation de l'individu avec lui-même, avec les autres et avec le monde, et d'un autre côté – l'herméneutique dans le sens traditionnel, du déchiffrement du texte, les significations sur les parcours d'un voyage à l'intérieur du texte. La condition de la reconstruction est une déconstruction initiale qui doit commencer par la tentation du silence, qui sera le noyau de l'équilibre nécessaire entre le signe verbal et le signe para verbal.

Notes

[1] Esslin, Martin, *Le théâtre de l'absurde*, Buchet Chastel, Paris, 1963, p. 9.
[2] Buber, Martin, *Eu şi tu*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 48.
[3] Ibidem, p. 71.
[4] Ionesco, E., *Teatru, vol. I*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 60.
[5] Idem, vol. II, p. 58.
[6] Buber, Martin, op. cit., p. 148.
[7] Ionesco, E., *Note şi contranote*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2002, p. 184-185.
[8] Ionesco, E., *Teatru*, ed. cit., p. 104-105.
[9] Ibidem, p. 42.
[10] Ibidem, p. 123.
[11] Ibidem, p. 81.
[12] Polti, G., *L'art d'inventer les personnages*, Editions Montaigne, Paris, 1930, p. 48.
[13] Buber, Martin, op. cit., p. 70.

Bibliographie

Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971.
Buber, Martin, *Eu şi tu*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1992.
Cristea, Mircea, *Condiţia umană în teatrul absurdului*, Ed. Didactică şi Pedagogică, R. A., Bucureşti, 1997.
Esslin, Martin, *Le théâtre de l'absurde*, Buchet Chastel, Paris, 1963.
Ionescu, Eugen, *Note şi contranote*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2002.
Ionescu, Eugen, *Teatru*, vol. I-II, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003.
Polti, G., *L'art d'inventer les personnages*, Ed. Montaigne, Paris, 1930.
Ubersfeld, Anne, *Termenii-cheie ai analizei teatrului*, Ed. Institutul European, Iaşi, 1999.

Ionesco's First Reception in the French Press or A Love-Hate Story

Dr. Consuela Dobrescu*

Résumé *: La Cantatrice chauve* est la première œuvre présentée par Eugène Ionesco à Paris, au début des années 50. Son insuccès a été total, au moins ceci est l'opinion générale, consignée dans plusieurs livres de critique littéraire et histoires de la littérature. Le thème qu'on propose pour cet article est la démythification de ce retentissant insuccès, en démontrant qu'il n'y a pas eu seulement de critiques négatives. On analyse les articles de critique théâtrale spécialisée publiés dans la presse française durant trois mois après la date de la première, le 11 mai 1950. Les journaux et les revues examinées font partie de la liste des publications les plus importantes de l'époque. Cet article tient à une investigation de plus grande envergure, centrée sur l'examen de la totalité des premières d'Eugène Ionesco dans la presse française.

Mots-clés: *réception, première, presse française, La Cantatrice chauve*

Eugène Ionesco's first night in Paris is in the fifties with *La Cantatrice chauve*. In the theatre summary of that season, Jacques Lemarchand includes one of the first comments on this play. In it he says: *"La Cantatrice chauve* de M. Jonesco ... n'entre évidemment pas dans la catégorie des plaisanteries pour lesquelles le public a un goűt vif : son insuccčs ne me surprend le moins du monde. *La Cantatrice chauve* nous invite ŕ passer une heure dans l'univers le plus abruti, le plus mécaniquement absurde, le plus logiquement idiot que l'on puisse imaginer" [1]. In 2009, in *Le Figaro*, they say that "il est mort il y a quinze ans. Il aurait eu 100 ans le 26 novembre. Il fut un immense écrivain de théâtre, l'un des plus importants du sičcle, joué dans le monde entier. C'est ce qu'on lit dans tous les dictionnaires" [2]. There is more than half a century between the two quotations and they clearly reflect the change operated in the way Eugčne Ionesco is perceived and evaluated. In the beginning, during the fifties, this author did not have the approval neither of the critics, nor of the public, while today he is considered one of the most important names of the theatrical avant-garde of the years following World War II. How did this change happen? This is the question to answer by studying that part of the reception which can be especially significant for a mentality change: the press. Concretely, the exam will focus on the issue of the reception of Ionesco's premiere in Paris in the French press. It's obvious that this approach supposes a multiple reduction: it sticks to the *official* premiere and it does not take into account other theatrical activities [3], it focuses on one city, although this city has a special relevance for the theatrical life and its reception, and it chooses one but comprehensive source to check the reception; besides, no verification is made regarding the possible modification of the play's reception after the first night. All these limitations make possible a reception history which in its totality would be un-encompassable and they create a sufficiently coherent and representative space for the conclusions to have scientific strength.

Eugène Ionesco's work is inevitably linked to the Theatre of the Absurd. This theatre is a product of its reception, which makes studying the reception of the work of someone as important as Eugène Ionesco especially adequate as research subject. It should be taken for granted that his works were analysed from a great deal many points of view: there were exhaustive literary analysis of each and every of his works [4], of his motives, themes, characters and motivations [5], innumerable pages were written on his vital trajectory [6], his work was scrutinized with the magnifying glass of the philosophy, the history or the religion [7]. In spite of the fact that so much was written on him and his oeuvre, the study of his theatre's reception is quite limited: there are only partial studies, different from this investigation due to their subject matter (Ionesco's reception in different countries).

In order to carry out the purpose of this analysis, there were examined the French main reviews and newspapers of the fifties. The consulted newspapers were *Combat* [8], *Le Figaro* [9] and *L'Aurore* [10], together with *Les Temps Modernes* review [11].

*** University of Navarre, Spain**

Now that the theoretical frame is established, the actual analysis may begin. The absolute premiere of *La Cantatrice chauve*, Ionesco's first play, takes place in Paris on a Thursday, the 11th of May of 1950, in the small Théâtre des Noctambules, one of whose directors offers it to the troupe, the Nicolas Bataille Company. Phélip describes the moment: "la troupe obtient une audition au théâtre des Noctambules. Dirigé depuis 1939 par deux passionnés, Pierre Leuris et Jean Claude, cette sale est devenue, après des débuts difficiles, un haut lieu du renouveau théâtral. « C'est épatant, s'exclame Pierre Leuris, seulement ça ne fait qu'une heure ! Qu'est ce que vous voulez que je fasse avec une heure ? Écoutez, je veux bien vous programmer, mais à 18 heures, parce que j'ai un spectacle à 21 heures. Je vous fournis le régisseur, l'électricité, tout, je ne vous prends rien »" [12]. All beginnings are difficult and this one is no exception, since there is almost no audience present: "certains soirs, la troupe ne joue pas, faute de spectateurs" [13]. And the scant audience arrives led up the garden path by the actors, who have to do the promotion of the play all alone and disguise themselves as walking advertisements in order to occupy the empty seats of the theatre. Nicolas Bataille, the first director of the play, relates nine years after the premiere: "notre situation financière nous interdisant alors tout frais de publicité, les acteurs de la troupe se muèrent en hommes-sandwichs, et, environ une heure avant chaque représentation, on nous voyait arpenter le boulevard, avec des pancartes dans le dos" [14].

After the performance, the opinions on the play are divided. A first analysis reveals that it is not well received neither by the scant public ("Le public est partagé. Certains spectateurs fulminent : « Mais qu'est-ce que c'est que ces petits cons? Ils se foutent de notre gueule! » Un jour, en pleine représentation, une femme se lève, se heurte à la porte fermée et se met à hurler: « Je veux sortir! Je veux sortir! »" [15]), nor by the critics.

The reactions of the public are reflected in the critics' words [16]: two days after the premiere, *The Figaro* publishes an article signed by Jean-Baptiste Jeener. This is the first article to review the play and it is, undoubtedly, the equivalent of a cold shower for the dramatist. Jeener points to the fact that the term used by Ionesco to define his work, *anti-pièce*, is indeed adequate for what happens on stage; he adds that only the first five minutes of the anti-play are acceptable, since they move to laughter, but afterwards that gratuitous hilarity turns into a verbosity excess which tires the spectator. Jeener expresses his opinion without much consideration: "Pourtant, cette anti-pièce commençait bien : on riait, il y avait dans ses cinq premières minutes (mais cinq minutes peuvent-elles excuser une heure d'ennui ?) on ne sait quelle liberté saugrenue, facile et non sans tendresse puis l'absurde (vous savez l'Absurde géométrique, métaphysique, phonétique et symbolique) s'installa comme un conférencier payé à la ligne. Alors la générosité initiale de M. Ionesco se perdit dans un désert piétiné, monotone et jonché de cartes de visite jusques aux coups de génie de la verbosité assonancée" [17]. The only thing that the critic finds rescuable are the actors, whose interpretative talent he admires, but who would do better playing Molière o Vitrac [18]. His conclusion leaves no doubt on his point of view: "En attendant, ils font perdre des spectateurs au théâtre" [19].

This negative pronouncement will reiterate in posterior articles. The 23rd of May of 1950, in the *Le Rouge et le Noir* review, the critic Thierry Maulnier affirms that since this is an *anti-play*, he would like to value it with an *anti-critique* in which he would use "signes correspondant à des sons qui ne figurent pas dans notre répertoire alphabétique habituel" [20]. Beyond the irony in his words [21], Maulnier expresses a real necessity: a new critical vocabulary is needed in order to account for the new dramatic vocabulary used on stage by the Nicolas Bataille Company.

Now, not all the articles are negative: Ionesco has his champions too. Among them, names like André Breton, Raymond Queneau, Armand Salacrou, Jean Paulhan, all of whom attented small theatres, like the Théâtre des Noctambules, where they could take the pulse of the latest drama creations. All of them applause the premiere of *La Cantatrice chauve* and point it out as a milestone in the history of the theatre. Bigot and Savéan underline it: "Ces

deux pièces [*La Cantatrice chauve* and *La Leçon*] furent chaleureusement soutenues par des partisans déterminés, capables de percevoir leur charme ; essentiellement des écrivains comme Queneau, A. Breton, Salacrou, Paulhan, de jeunes metteurs en scène" [22].

Two days after Maulnier's article, on the 25th of May of 1950, another article comments upon the premiere of *La Cantatrice chauve.* This time it is the turn of Georges Joly of *L'Aurore*, who speaks about the play of "M. Eugène Jonesco" [23]. Joly proves to have a perfect insight on the play's content and formal mechanisms - "son inspiration comme ses effets sont d'une extrême simplicité et son humour strictement mécanique obéit à des ressorts que l'auteur ne cherche point à dissimuler" [24] - and he decides to speak out for the honesty Ionesco shows in his writing. Joly is conquered by the inssistent and captivating story of the absurd in which the characters move on stage. The critic of *L'Aurore* is not paying gratuitous compliments but he is merely reporting what he sees: "il n'y avait pas là de quoi faire une pièce. L'auteur ne l'a point prétendu" [25]. And he continues: he observes "une sorte de petit ballet, dans lequel des figures inspirées de Robert Desnos ou de Raymond Queneau se croisent avec des entrechats verbaux dont la fougue participe du « lettrisme » explosif de M. Isidore Isou [26]" [27].

Joly's conclusion underlines again the sincerity of his critic: "c'est plaisant et parfois un peu irritant" [28]. Is there a better way of describing the impression produced by *La Cantatrice chauve*, not only in the specialized public, but in the one without any previous formation? Joly too, just like Jeener and Maulnier before him, appreciates the actors, "parfaits interprètes" of the anti-play.

On the 29th of May of 1950, Renée Saurel coments upon the play from *Combat*, without obviate the reasons for which *La Cantatrice chauve* had not been well received: "cette "anti-pièce" de M. E. Ionesco serait en somme entachée du plus vilain naturalisme si le dialogue n'avait une fantaisie parfaitement bouffonne. Il n'y a pas de situation, pas d'action, les entrées et les sorties ne sont nullement motivées, chacun parle sans espoir d'être écouté, ni compris, chaque personnage vit à peine, dans une sorte de cercueil vertical et transparent" [29]. And yet, she presents what Jeener and Maulnier had perceived as inconveniences as elements that produce "une pièce intelligente et drôle, fort bien jouée, et que je vous conseille d'aller voir, entre deux averses" [30], changing the minus sign that they attached to them into a plus with her conclusion. Even the fact that "rien n'arrive, personne n'a rien à dire, c'est tout à fait comme dans la vie" [31] and that makes the play reassuring [32], it allows the public to recognize itself in it, says Saurel.

Where the very Ionesco recognizes himself, with all his intentions [33], is in the article published by Jean Pouillon in July 1950 in the *Les Temps Modernes* review. Pouillon makes a complete analysis of *La Cantatrice chauve*, identifying the play as "une excellente pièce réaliste" [34], just like Saurel had too, and clarifying that "une pièce véritablement réaliste ne peut absolument être une pièce comme les autres. Le réalisme au théâtre est nécessairement étrange; c'est pourquoi le côté burlesque de *La Cantatrice chauve* ne procède nullement d'une fantaisie arbitraire" [35].

Just like Saurel, Pouillon investigates beyond the apparent absurdity of the play. Unlike in the traditional plays, in *La Cantatrice chauve* the realism is not a means, but an objective in itself: "il ne s'agit pas d'imiter la réalité, il s'agit de la faire comprendre. ... Le spectateur doit être surpris par le spectacle de ce qu'il a coutume de voir sans comprendre" [36]. However the spectator is not only surprised, but horrified by the mirror Ionesco confronts them with [37], since for this author the game of reality is absurd in itself. The image created this ways will consequently lack the accustomed sense in the theatre plays and will turn into a nightmare, where the characters speak without saying anything, will be interchangeable between themselves and will end the play in the same point where they had begun it.

Jean Pouillon reports an identic feeling of circular vacuity in the spectators' reaction not only towards the play, but also towards themselves, since they discover after the play that nothing was said, nothing had happened: "il était là et il se retrouve là, stupide" [38]. And yet,

you must not allow the apparent inadequacy of the play to the spectators' reality mislead you: in Pouillon's opinion, Ionesco manages to describe this way another face of reality, its inherent absurdity: "bien sûr, il peut ensuite se secouer et se dire que la réalité humaine, ce n'est pas que cela. Mais c'est cela aussi" [39].

In august 1950, when *La Cantatrice* was not played anymore, Jacques Lemarchand of *Combat* reviews the play, standing on the champions' side too. Lemarchand analyses "Le saison dramatique 1949-1950" and leaves *La Cantatrice chauve* for the end of his article "simplement parce que je ne savais très bien où les classer, deux œuvres pour lesquelles j'ai eu du goût, et qui ont fâché bien des gens, *L'Equarissage pour tous* de Boris Vian et *la Cantatrice chauve* de Jonesco" [40]. For this critic, it is obvious that *La Cantatrice* cannot be included into the category of the "plaisanteries pour lesquelles le public a un goût vif" [41]. And he continues: "son insuccès ne me surprend pas le moins du monde" [42]. This play penetrates into an absurd universe, lacking the most elemental logics. And the things might work, Lemarchand states, if the public had not realized that they are being mocked at, that they are the main component of the supposed senselessness of Ionesco's universe. In short, this critic thinks this play can be put on the same level as Henri Monnier's *"L'Enterrement"*, that is, on the same level as a play with bitterly satirical elements [43]. Lemarchand finishes his article with an interrogation that proves that *La Cantatrice* counted on his approval: "Pourquoi ne pas parler seulement de ce que l'on aime ?" [44].

After its premiere, *La Cantatrice chauve* lasts on the stage for exactly 25 representations, until the 16th of June, in spite of being supported by names like André Breton. In 1961, Martin Esslin describes Ionesco's first days as follows: *"La Cantatrice Chauve*, billed as an 'anti-play', … was coldly received. Only Jacques Lemarchand, at that time the critic of *Combat*, and the playwright Armand Salacrou gave it favorable notices. … The theatre remained almost empty. More than once, when there were fewer than three people in the theatre, they were given their money back and the actors went home. After about six weeks they gave up" [45]. Eleven years after, Esslin registers almost correctly the reactions of the public and of the critics, but since he will become the maximum authority on the Theatre of the Absurd, his considerations will be repeated over and over again in the specialized critic and in the histories of literature.

However, once examined the reception of this premiere in the French press, one can reach the conclusion that the opinions of Ionesco's champions might have lost weight because of not being stated from the adequate "tribunes". There is not much Breton or Salacrou supported by Saurel and Lemarchand from *Combat* and Pouillon from *Les Temps Modernes* can do in front of Maulnier from *Le Rouge et le Noir* and less in front of Jeener and *Le Figaro*. The authority of *Le Figaro* and its critic is totally confirmed in this exercise of their power to shape the public opinion, whose initial result is the play's brutal failure in the eyes of the public.

Notes

[1] Lemarchand, J., "La saison dramatique 1949-1950", *Combat*, 1950, 5-6 August.
[2] Tesson, P., "Eugène Ionesco", *Le Figaro*, 2009, 27 November.
[3] Torres Monreal mentions in his article "El teatro de Lorca en Francia" that in order to make a complete analysis of Lorca's theatre penetration in France one should investigate, apart from the first nights of the professional companies, "los llevados a cabo por los Centros Dramáticos y compañías permanentes de la Descentralización; las representaciones en festivales mundiales y en festivales regionales de verano; los montajes por compañías no subvencionadas, por grupos independientes, por grupos amateurs, por colectivos universitarios" (Torres Monreal, F., "El teatro de Lorca en Francia", *Homenaje al Prof. García Rubio*, Universidad de Murcia, Murcia, 1989, p. 1349). None of these elements were taken into account in the present analysis.
[4] Martin Esslin deals in his *Theatre of the Absurd* (Esslin, M., *The Theatre of the Absurd*, Anchor Books, New York, 1961) with all the works of the dramatists of the Absurd, amongst which we find Ionesco. And it is indispensable to mention too the thorough analysis of two of Ionesco's most well known plays made by Bigot and Savéan, *La cantatrice chauve et La leçon d'Eugène Ionesco* (Bigot, M., and M.-F. Savéan, *La cantatrice chauve et La leçon d'Eugène Ionesco*, Gallimard, Paris, 1991).
[5] In this point, it is important to quote, as examples, the colloquium dedicated entirely to Ionesco, celebrated in Cerisy, France: *Ionesco : situation et perspectives* (Ionesco, M.-F., P. Vernois and C. Abastado, *Ionesco : situation et perspectives*,

Pierre Belfond, Paris, 1980). Hubert and Coe also deal extensively with Ionesco in their respective books, both titled *Eugène Ionesco* (Coe, R. N., *Eugène Ionesco*, Grove Press, New York, 1961; Hubert, M.-C., *Eugène Ionesco*, Seuil, Paris, 1990).
[6] Plazy is one of Ionesco's biographs, with his *Eugène Ionesco, le rire et l'espérance* (Plazy, G., *Eugène Ionesco, le rire et l'espérance*, Julliard, Paris, 1994), even though Simion too dedicates several articles to this subject, like "O biografie a omului retoric. Hugoliada lui Eugen Ionescu" (Simion, E., "O biografie a omului retoric. Hugoliada lui Eugen Ionescu", *Ramuri*, no. 12, 1984). The dramatist's daughter publishes his biography in 2004, under the title *Portrait de l'écrivain dans le siècle : Eugène Ionesco, 1909-1994* (Ionesco, M.-F., *Portrait de l'écrivain dans le siècle : Eugène Ionesco, 1909-1994*, Gallimard, Paris, 2004).
[7] Some examples: *Ionesco's Imperatives - The Politics of Culture* (Lamont, R., *Ionesco's Imperatives - The Politics of Culture*, Michigan University Press, Michigan, 1993) and *Brecht and Ionesco: commitment in context* (Wulbern, J. H., *Brecht and Ionesco: commitment in context*, University of Illinois Press, Urbana, 1971).
[8] French weekly newspaper founded in 1944, published until 1974. Source: Wikipedia.
[9] The oldest French newspaper, published for the first time in 1826. In 2009 it had a daily circulation of 314,316 copies. Source: Wikipedia.
[10] Not to be confused with its homonym, published between 1897 and 1914. The consulted *Aurore* had a general subject matter, it was founded in 1944 and it distributed it last number in 1985. Source: Wikipedia.
[11] *Les Temps modernes* is a political, literary and philosophical review founded in October, 1945 by Jean-Paul Sartre and Simone de Beauvoir and published by the Gallimard Publishing House. Source: Wikipedia.
[12] Phélip, G., *Le fabuleux roman du Théâtre de la Huchette*, Gallimard, Paris, 2007, p .37.
[13] Phélip, G., *Le fabuleux roman du Théâtre de la Huchette*, Gallimard, Paris, 2007, p .37.
[14] Bataille, N., "La bataille de *La Cantatrice*", *Cahiers des Saisons* 15, hiver, 1959, p. 248.
[15] Phélip, G., *Le fabuleux roman du Théâtre de la Huchette*, Gallimard, Paris, 2007, p. 37.
[16] Sören Kierkegard, translated by Louis Mackey, affirms in 1843 that "as a matter of fact a theatre audience usually has a certain strait-laced seriousness. They want –or at least they imagine they want– to be improved and educated in the theater; they want –or at least they imagine they want– to have had a rare aesthetic experience. As soon as they have read the posters they want to be able to know in advance how the play will turn out that evening" (Mackey, L., "Farce is Far More Serious", *Yale French Studies*, no. 14, 1954, p. 3-4). Maybe the expectations of the theatre audience Kierkegard speaks about in 1843 were the same in the Paris of the fifties.
[17] Jeener, J.-B., "Au Théâtre des Noctambules "La Cantatrice Chauve" d'Eugène Ionesco", *Le Figaro*, 1950, 13 May.
[18] Whereas the reference to Molière is not open to misunderstandings, the mention of Roger Vitrac is to the least surprising, since he had been one of the promoters of the Surrealism and had founded in 1926 with Alfred Jarry a theatre which advocated for a provoking, unusual dramaturgy to break with the conventions in vogue at the time. Nowadays Vitrac is considered in the histories of literature as one of the precursors of the Theatre of the Absurd. See, among others, Couty, D., *Histoire de la littérature française*, Larousse, Paris, 2002 and Béhar, H., *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, Labor-Nathan, Paris, 1980.
[19] Jeener, J.-B., "Au Théâtre des Noctambules "La Cantatrice Chauve" d'Eugène Ionesco", *Le Figaro*, 1950, 13 May.
[20] Maulnier, T., "Farces, attrapes et pièces en toutes langues", *Le Rouge et le Noir*, 1950, 23 May.
[21] Maulnier does not abandon the irony in his entire article: "J'ai longuement réfléchi à la manière dont je pourrais rendre compte à mes lecteurs de ce spectacle. J'ai finalement composé une "anti-critique" de l'"anti-pièce" … Mais le secrétariat de rédaction de ce journal se refuse à l'imprimer, en déclarant que son imprimerie ne veut pas fondre ... les caractères originaux qui eussent été nécessaire. Heureuse Compagnie Nicolas Bataille ! La parole n'est pas tributaire des servitudes de l'écrit" (Maulnier, T., "Farces, attrapes et pièces en toutes langues", *Le Rouge et le Noir*, 1950, 23 May).
[22] Bigot, M., and M.-F. Savéan, *La cantatrice chauve et La leçon d'Eugène Ionesco*, Gallimard, Paris, 1991, p. 202-203.
[23] Joly is not the only one who has doubts about the spelling of Ionesco's last name. Jean Pouillon too, in the article he publishes in *Les Temps Modernes* in July, uses the *Jonesco* form. In time, most of the critics will know this last name well enough so that there are no more spelling uncertainties.
[24] Joly, G., "*La Cantatrice chauve* fait voler les perruques", *L'Aurore*, 1950, 25 May.
[25] Joly, G., "*La Cantatrice chauve* fait voler les perruques", *L'Aurore*, 1950, 25 May.
[26] Isidore Isou (31st of January of 1925 – 28th of July of 2007), born Ioan-Isidor Goldstein, was a poet, film critic and French visual artist of Romanian origins. He is especially known as founder of the Lettrism, artistic and literary movement inspired in the Dadaism and the Surrealism.
[27] Joly, G., "*La Cantatrice chauve* fait voler les perruques", *L'Aurore*, 1950, 25 May.
[28] Joly, G., "*La Cantatrice chauve* fait voler les perruques", *L'Aurore*, 1950, 25 May.
[29] Saurel, R., ""La Cantatrice Chauve" de E. Ionesco reprise de "La Quadrature du Cercle" de Valentin Kataiev", *Combat*, 1950, 29 May.
[30] Saurel, R., ""La Cantatrice Chauve" de E. Ionesco reprise de "La Quadrature du Cercle" de Valentin Kataiev", *Combat*, 1950, 29 May.
[31] Saurel, R., ""La Cantatrice Chauve" de E. Ionesco reprise de "La Quadrature du Cercle" de Valentin Kataiev", *Combat*, 1950, 29 May.
[32] This is exactly what she writes: "Quoi de plus rassurant que cette "anti-pièce " de M. E. Ionesco qui s'intitule, sans raison, "La Cantatrice chauve" ...?" (Saurel, R., ""La Cantatrice Chauve" de E. Ionesco reprise de "La Quadrature du Cercle" de Valentin Kataiev", *Combat*, 1950, 29 May.).
[33] Ionesco confesses so years later in *Entretiens avec Eugène Ionesco*: "Il y a quelqu'un qui a très bien compris la pièce. C'est Jean Pouillon. Il a écrit dans *Les Temps Modernes* en juin 1950 un papier où il expliquait à merveille ce que j'avais voulu faire" (Bonnefoy, C., *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Belfond, Paris, 1966, p. 69).
[34] Pouillon, J., "La Cantatrice Chauve, pièce de E. Jonesco, au théâtre des Noctambules", *Les Temps Modernes* 57, July 1950, p. 172.
[35] Pouillon, J., "La Cantatrice Chauve, pièce de E. Jonesco, au théâtre des Noctambules", *Les Temps Modernes* 57, July 1950, p. 172.

[36] Pouillon, J., “La Cantatrice Chauve, pièce de E. Jonesco, au théâtre des Noctambules”, *Les Temps Modernes* 57, July 1950, p. 173.
[37] By acting this way, Ionesco puts in practice the principles enunciated by Alfred Jarry, acknowledged precusor of the Theatre of the Absurd, in one of his essays, “Arguments sur le théâtre”: “Lo que pretendí fue que, al levantarse el telón, la escena resultase para el público como ese espejo de los cuentos de madame Leprince de Beaumont en que el vicioso se ve con cuerpo de dragón y testuz de toro, según la exageración de sus principales vicios. Y, de tal manera, no es asombroso que el público quedase estupefacto a la vista de su inmundo doble, formado ... de la eterna imbecilidad humana, de la eterna Lujuria, de la eterna glotonería, de la bajeza de los instintos erigida en tiranía, de pudores, virtudes, patriotismo e ideales de gente bien comida; de un doble que, hasta entonces, no se le había presentado por completo” (Jarry, A., *Ubú rey*, edited by Lola Bermúdez, Cátedra, Madrid, 2002, p. 189).
[38] Pouillon, J., “La Cantatrice Chauve, pièce de E. Jonesco, au théâtre des Noctambules”, *Les Temps Modernes* 57, July 1950, p. 173.
[39] Pouillon, J., “La Cantatrice Chauve, pièce de E. Jonesco, au théâtre des Noctambules”, *Les Temps Modernes* 57, July 1950, p. 173.
[40] Lemarchand, J., “La saison dramatique 1949-1950”, *Combat*, 1950, 5-6 August.
[41] Lemarchand, J., “La saison dramatique 1949-1950”, *Combat*, 1950, 5-6 August.
[42] Lemarchand, J., “La saison dramatique 1949-1950”, *Combat*, 1950, 5-6 August.
[43] Henri-Bonaventure Monnier (1799-1877) was a French dramatist, caricaturist and actor. He is known and remembered as the creator of Monsieur Prudhomme, character who according to the *Dictionnaire des écrivains de langue française*, “semble l'incarnation la plus réussie du “stupide XIXe siècle” dans sa version bourgeoise” (Beaumarchais, J.-P., D. Couty and A. Rey, *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Larousse, Paris, 2001, p.1234). It is this aspect, of critic of the bourgeoisie, which causes the two dramatists to be compared, in the beginning.
[44] Lemarchand, J., “La saison dramatique 1949-1950”, *Combat*, 1950, 5-6 August.
[45] Esslin, M., *The Theatre of the Absurd*, Anchor Books, New York, 1961, p.90.

Bibliography

Bataille, N., “La bataille de *La Cantatrice*”, *Cahiers des Saisons* 15, hiver, 1959.
Beaumarchais, J.-P., D. Couty and A. Rey, *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Larousse, Paris, 2001.
Béhar, H., *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, Labor-Nathan, Paris, 1980.
Bigot, M., and M.-F. Savéan, *La cantatrice chauve et La leçon d'Eugène Ionesco*, Gallimard, Paris, 1991.
Bonnefoy, C., *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Belfond, Paris, 1966.
Coe, R. N., *Eugène Ionesco*, Grove Press, New York, 1961.
Couty D., *Histoire de la littérature française*, Larousse, Paris, 2002.
Esslin, M., *The Theatre of the Absurd*, Anchor Books, New York, 1961.
Hubert, M.-C., *Eugène Ionesco*, Seuil, Paris, 1990.
Ionesco, M.-F., *Portrait de l'écrivain dans le siècle : Eugène Ionesco, 1909-1994*, Gallimard, Paris, 2004.
Ionesco, M.-F., P. Vernois and C. Abastado, *Ionesco : situation et perspectives*, Pierre Belfond, Paris, 1980.
Jarry, A., *Ubú rey*, edited by Lola Bermúdez, Cátedra, Madrid, 2002.
Jeener, J.-B., “Au Théâtre des Noctambules “La Cantatrice Chauve” d'Eugène Ionesco”, *Le Figaro*, 1950, 13 May.
Joly, G., “*La Cantatrice chauve* fait voler les perruques”, *L'Aurore*, 1950, 25 May.
Lamont, R., *Ionesco's Imperatives - The Politics of Culture*, Michigan University Press, Michigan, 1993.
Lemarchand, J., “La saison dramatique 1949-1950”, *Combat*, 1950, 5-6 August.
Mackey, L., “Farce is Far More Serious”, *Yale French Studies*, no. 14, 1954, p.3-9.
Maulnier, T., “Farces, attrapes et pièces en toutes langues”, *Le Rouge et le Noir*, 1950, 23 May.
Phélip, G., *Le fabuleux roman du Théâtre de la Huchette*, Gallimard, Paris, 2007.
Plazy, G., *Eugène Ionesco, le rire et l'espérance*, Julliard, Paris, 1994.
Pouillon, J., “La Cantatrice Chauve, pièce de E. Jonesco, au théâtre des Noctambules”, *Les Temps Modernes* 57, July 1950, p.172-73.
Saurel, R., ““La Cantatrice Chauve" de E. Ionesco reprise de “La Quadrature du Cercle” de Valentin Kataiev”, *Combat*, 1950, 29 May.
Simion, E., “O biografie a omului retoric. Hugoliada lui Eugen Ionescu”, *Ramuri*, no. 12, 1984.
Tesson, P., “Eugène Ionesco”, *Le Figaro*, 2009, 27 November.
Torres Monreal, F., “El teatro de Lorca en Francia”, *Homenaje al Prof. García Rubio*, Universidad de Murcia, Murcia, 1989.
Wulbern, J. H., *Brecht and Ionesco: commitment in context*, University of Illinois Press, Urbana, 1971.

L'art théâtral d'Eugène Ionesco, une expansion polyphonique de la farce médiévale

Lector dr. Mirela Drăgoi*

***Abstract**: By using genuine comic strategies, Eugen Ionescu's drama revives the XVth century spirit. This type of re-rewriting past literary patterns is enhanced by means of fundamental strategies such as "effects thickening" and the use of minor, basic medieval dramatic techniques (for instance pantomime, clowning strategies and improvisation). The key-element relating it to the masterpiece of the medieval comedy* (Farsa jupânului Pathelin) *is its own central theme: the lack of real human communication. It is the turning point gathering two major French dramatic discourses together, despite of the five centuries separating them.*

***Keywords:** drama, literary patterns, medieval dramatic techniques*

« Ce n'est plus de la vie, c'est de l'automatisme
installé dans la vie et imitant la vie. C'est du comique. »
(Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification
du comique* (1901), Paris, P.U.F., 1993, p. 25.)

L'art théâtral d'Ionesco met en scène au début des années '50 un monde de fantoches et de personnages interchangeables qui sont le résultat de sa révolte contre l'univers humain dépourvu d'authenticité. Même dans ses pièces composées plus tard, dont le but diffère totalement par rapport à la première étape compositionnelle, il y a des échos de ce monde négatif. Toute sa création représente un Mal profond, qui transforme les humains en marionnettes. Le spectacle imaginé par Ionesco a toujours comme point de départ l'imprévisible et le jeu des contrastes, sans poursuivre le chemin réducteur des typologies. Ses personnages dépassent les schémas propres au réalisme psychologique et manifestent des attitudes situées au-delà de la logique théâtrale. L'apparition de l'insolite dans les pièces de ce dramaturge n'est pas doublée de ce que l'on pourrait appeler une réaction psychologique « normale », car les éléments grotesques y sont implicites et clairement identifiables.

Malgré tous les désastres qu'il illustre, le théâtre d'Ionesco est essentiellement drôle. Ses personnages proposent des spectacles de cirque et mettent en jeu des aspects comiques de l'existence humaine. C'est par le biais des jeux de mots, des grimaces, des entrées de clowns et des comportements grotesques que l'auteur peut permettre aux spectateurs de s'échapper à l'angoisse.

Le langage est le moteur des pièces d'Ionesco, tout comme dans la création théâtrale médiévale, dont le chef-d'oeuvre est *La Farce de Maître Pathelin*. La progression des pièces en question se réalise par le langage, par des discours fragmentés, disloqués, réduits à une répétition d'onomatopées. Le dialogue superficiel, sans intérêt ou signification apparente, se caractérise par plusieurs répétitions, énumérations, jeux sonores et enchaînements illogiques. Ionesco nous offre un spectacle lexical déconcertant, car le jeu de ses mots impose aux lecteurs et aux acteurs un rythme suffoquant. L'invention verbale, tout à fait frénétique, dévoile des couches successives de sens nouveaux.

C'est pourquoi nous nous proposons de nous pencher sur les aspects langagiers de ces deux types de textes pour identifier leurs éléments communs et pour remarquer l'abondance du lexique utilisé par ces deux dramaturges. Nous allons appuyer notre analyse sur le comique de langage car, de tous les ressorts du comique mis en œuvre, celui-ci est le plus frappant.

De *La Farce de Maître Pathelin* au théâtre de l'absurde - une victoire du non-sens

La littérature dramatique naît en France avec l'unique but de faire revivre aux fidèles des scènes marquantes de la Bible. Ces spectacles religieux, dont le rôle visait à rassembler le peuple autour des valeurs communes, sont souvent longs et risquent d'ennuyer le public.

***Universitatea „Dunărea de Jos" din Galați, România**

Aussi les jongleurs intègrent-ils dans la représentation théâtrale des séquences comiques de petites dimensions. Celles-ci se trouvent à l'origine du théâtre profane, dont l'un des premiers textes est *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, composé à Arras au XIII^{e} siècle. Ce nouvel univers créé en marge du théâtre religieux rompt définitivement avec la sphère officielle et s'épanouit pendant la période située entre Noël et Mardi Gras, c'est-à-dire pendant la Fête des Fous. La littérature française compte plus d'une centaine de farces, mais le chef-d'œuvre du genre est sans aucun doute *La Farce de Maître Pathelin*, créée au XV^{e} siècle. C'est grâce à la pluralité de ses plans de signification, à son incroyable richesse et à sa grande complexité (et longueur, car elle compte plus de mille six cents vers) qu'elle a joui d'un grand succès à travers les siècles.

Comme dans les autres farces médiévales, les personnages n'y évoluent pas, malgré toutes les péripéties de l'action. Ils réussissent quand même à permettre un regard critique nuancé sur la bourgeoisie, sans faire recours à des poursuites ou à des coups de bâton. Le personnage de Guillemette, la femme de maître Pathelin, est original à l'époque médiévale, qui était volontiers misogyne (elle apparaît comme un être fourbe et tyrannique). Cette fois-ci, la femme réussit à tenir son rôle avec esprit et initiative et représente un auxiliaire efficace dans les ruses de son mari.

Cette œuvre dramatique s'organise en dix actes regroupant deux histoires essentielles : celle de maître Pathelin trompant le drapier et celle du berger trompant maître Pathelin. Ces deux « tromperies » - le vol du drap et le procès pendant lequel triomphe la ruse de Thibault - sont liées par la scène du délire de Pathelin.

Le théâtre de l'absurde renverse l'ordre littéraire traditionnel et bouleverse toutes les règles. Son rôle n'est plus de représenter servilement le monde réel, mais d'atteindre à une autre réalité. Pour y arriver, il pousse les conventions du langage théâtral jusqu'à leur limite. [1] Le « nouveau théâtre » [2] bouleverse en France après la Seconde Guerre mondiale le langage dramatique, illustrant la faillite du vrai amour et l'absence d'une réelle communication entre les hommes.

A l'intrigue linéaire du théâtre classique, aux personnages crédibles, concrètes, proches du réel, le théâtre d'Ionesco oppose une nouvelle pratique dramatique, exprimant des vérités secrètes pour « remonter aux sources ». Il renvoie à ses origines par l'exploitation des moyens inférieurs et primitifs tels que la pantomime, les clowneries ou l'improvisation. [3] Par là-même, cet « anti-théâtre » remonte à ses sources et replace l'art dramatique dans son domaine privilégié, celui de la scène.

Cette « régression au chaos », aux dires d'Eliade, est illustrée par la destruction du langage et par la création d'une série d'images « matérielles ». Selon Ionesco, le ressort de l'art théâtral consiste dans le « grossissement des effets » pour arriver à « une zone intermédiaire qui n'est ni théâtre, ni littérature ». [4]

C'est pourquoi il recourt aux procédés spécifiques à la farce et compose des discours caractérisés par une charge parodique extrême. Son humour emprunte ses moyens au burlesque pour pouvoir susciter « un comique dur, sans finesse, excessif » : « Des êtres noyés dans l'absence de sens ne peuvent être que grotesques, leur souffrance ne peut être que dérisoirement tragique ». [5]

Le trait dominant de son art dramatique n'est jamais le trait psychologique prévisible et unidimensionnel, mais le comique créé sur la scène. Dans *La Leçon*, le délire poétique des jeux phonétiques joue un rôle essentiel. La leçon de phonétique regroupe toute une série de développements verbaux d'un effet spectaculaire tout à fait particulier.

La faillite de la communication, un thème constant de la dramaturgie française

Le procédé de la répétition et le mélange des dialectes

Le pouvoir comique de *La Farce de Maître Pathelin* réside dans le langage. Ce comique verbal passe d'abord par le procédé rudimentaire de la répétition. Par exemple,

l’expression « six aunes », qui met l’accent sur la tromperie dont a été victime Guillaume Joceaulme, a douze occurrences tout au long de la pièce, tandis que le « bée » de Thibault en a vingt-quatre. Ces répétitions déclenchent irrésistiblement le rire des spectateurs et donnent à la pièce un rythme alerte et effréné. Ce procédé fait d’ailleurs partie d’une structure comique très complexe, dans laquelle on trouve un ensemble de jeux verbaux.

Le non-langage triomphe dans cette pièce. En voilà un exemple: dans la scène du délire de l’avocat, celui-ci « est censé de parler successivement limousin, picard, flamand, normand et breton (…) et termine sur un latin de cuisine » [6] :

> Pathelin: *[Pathelin parle en dialecte limousin :]* Mère de Dieu, la coronade,/par ma fye, y m'en vuol anar./Or regni biou, oultre la mar ! 835/Ventre de Diou, z'en dis gigone./Çastuy ça rible et res ne done./Ne carrilaine, fuy ta nonne !/Que de l'argent il ne me sonne. 840/Avez entendu, beau cousin ?
> Guillemette: Il eut un oncle limousin/qui fut frère de sa belle [t]ante :/c'est ce qui le fait, je me vante,/jargonner en limousinais. 845
> Le Drapier: Déa, il s'en vint en tapinois/atout mon drap sous son aisselle.
> Pathelin *[en picard]* : Venez-ens, douce damiselle./Et que veut cette crapaudaille ?/Allez-en arrière, merdaille !850/Çà, tôt, je veux devenir prêtre./Or çà que le diable y puisse-t-être/en chelle vielle prêtrerie !/et faut-il que le prêtre rie/quand il dëust chanter la messe ? 855
> Guillemette: Hélas, hélas, l'heure s'apprête/qu'il faut son dernier sacrement.
> Le Drapier: Mais comment parle il proprement/picard ? Dont vient tel cocardie?
> Guillemette: Sa mère fut de Picardie, 860/pour ce le parle il maintenant.
> Pathelin *[en flamand]:*Dont viens-tu, carême prenant ?/Vuacarme, liefe gode man ;/etlbelic beq igluhe golan ;/Henrien, Henrien, conselapen ; 865/ych salgneb nede que maignen ;/grile, grile scohehonder ;/zilop zilop en mon que bouden ;/disticlien unen desen versen ;/mat groet festal ou truit denhersen ; 870/en vuacte vuile, comme trie./Cha, a dringuer ! je vous en prie,/quoi act semigot yaue,/et qu'on m'y mette un peu d'ëaue !/Vuste vuille, pour le frimas ; 875/faites venir sire Thomas/tantôt, qui me confessera. [7]

Ce mélange vertigineux de dialectes et de jargons se trouve à l’origine du non-sens qui rend possible la victoire de Pathelin sur le drapier : « Il ne parle pas crestien/ne nul langaige qui apere » (v. 937 et 938).

Dans une scène célèbre de *La Cantatrice chauve*, le couple Martin découvre, après une longue suite de déductions, qu’ils sont bien mari et femme, puisqu’ils dorment dans le même lit, habitent la même maison et vivent effectivement ensemble. Le sérieux s’y dérègle et engendre un comique de répétition :

> *Mme et M. Martin s’assoient l’un en face de l’autre, sans se parler. Ils se sourient, avec timidité.*
> M. Martin, *d’une voix traînante, monotone, un peu chantante, nullement nuancée.*
> - Mes excuses, Madame, mais il me semble, si je ne me trompe, que je vous ai déjà rencontrée quelque part.
> Mme Martin - A moi aussi, Monsieur, il me semble que je vous ai déjà rencontré quelque part.
> M. Martin - Ne vous aurais-je pas déjà aperçue, Madame, à Manchester, par hasard ?
> Mme Martin - C’est très possible ! Moi, je suis originaire de la ville de Manchester ! Mais je ne me souviens pas très bien, Monsieur, je ne pourrais pas dire si je vous y ai aperçu ou non !

M. Martin - Mon Dieu, comme c'est curieux ! Moi aussi je suis originaire de la ville de Manchester, Madame !
Mme Martin - Comme c'est curieux !
M. Martin - Comme c'est curieux !... Seulement moi, Madame, j'ai quitté la ville de Manchester il y a cinq semaines environ.
Mme Martin - Comme c'est curieux ! Quelle bizarre coïncidence ! Moi aussi, Monsieur, j'ai quitté la ville de Manchester il y a cinq semaines environ. (…)
Mme Martin - Comme c'est curieux, comme c'est bizarre ! moi aussi, depuis mon arrivée à Londres j'habite rue Bromfield, cher Monsieur.
M. Martin - Comme c'est curieux, mais alors, mais alors, nous nous sommes peut-être rencontrés rue Bromfield, chère Madame.
Mme Martin - Comme c'est curieux, comme c'est bizarre ! C'est bien possible après tout ! Mais je ne m'en souviens pas, cher Monsieur. (…)
M. Martin, *après avoir longuement réfléchi, se lève lentement et, sans se presser, se dirige vers Mme Martin qui, surprise par l'air solennel de M. Martin, s'est levée, elle aussi, tout doucement; M. Martin a la même voix rare, monotone, vaguement chantante.* - Alors, chère Madame, je crois qu'il n'y a pas de doute, nous nous sommes déjà vus et vous êtes ma propre épouse... Élisabeth, je t'ai retrouvée !
Mme Martin s'approche de M. Martin sans se presser. Ils s'embrassent sans expression. La pendule sonne une fois, très fort. Le coup de pendule doit être si fort qu'il doit faire sursauter les spectateurs. Les époux Martin ne l'entendent pas.
Mme Martin - Donald, c'est toi, darling !
Ils s'assoient dans le même fauteuil, se tiennent embrassés et s'endorment. La pendule sonne encore plusieurs fois. [8]

Le ludique verbal, qui caractérise en grande mesure l'art théâtral d'Ionesco, a comme point de départ toute une série de contrastes et d'associations. Dans *La Leçon*, le délire linguistique du Professeur contient une suite hallucinante de langues : « … le groupe des langues autrichiennes et neo-autrichiennes ou habsbourgeois, aussi bien que des groupes espérantiste, helvétique, monégasque, suisse, andorrien, basque, pelote, aussi bien encore que des groupes des langues diplomatique et technique ». [9]

La victoire de ce non-langage se fait mieux voir dans la scène finale de *La Farce de maître Pathelin*, dans laquelle le « bée » de Thibault résonne et triomphe. [10] La préparation de ce monosyllabe occupe toute la première moitié du texte et représente l'exemple illustrant le mieux la construction dramatique de cette pièce. [11] Le berger y intervient et réussit à créer chez le public un réflexe de rire par la répétition de « bée » à toutes les questions, dans toutes les situations : au tribunal, devant le juge et après le procès, devant Pathelin.

Jean Dufournet identifie plusieurs jeux phoniques construits sur la consonne [b] et sur le réseau de mots commençant par cette consonne, tels que « bretter », « braire », « babiller » etc., qui annoncent la scène finale. En outre, cette « réplique » est préparée à son tour par le passage en normand de la scène du délire :

Bé ! dea, que ma couille est pelouse ! (…)/ Bé ! parler a moi, Gabriel. (…)/Bé ! dea, j'é le mau Saint Garbot ! (…)/Bee ! par Saint Miquiel, je beré/Voulentiers a luy une fes ! [12]

C'est ainsi que la raison cède le pas à la folie tout au long de la farce. Le « bée » de Thibault Agnelet triomphe dans tous les discours et produit dans cette pièce dramatique un déséquilibre social et moral, mental et surtout juridique étroitement lié à un déséquilibre enregistré au niveau du langage.

Le mécanisme qui régit *La Farce de Maître Pathelin* est le résultat d'un procédé de schématisation des personnages, de leurs rapports sociaux et de leur conduite. Les cinq personnages de cette pièce sont avant tout des fonctions dramatiques : Guillaume est le trompé, Pathelin le trompeur, Guillemette la complice et Thibault le grand trompeur qui transforme Pathelin en trompé. Leur aliénation est suggérée par le choix de leurs noms. Par exemple, « Guillaume » renvoie à la fois au trompeur et au trompé, car il est issu du verbe « guiler ». [13]

Cette schématisation des personnages en fait des pantins et provoque le rire. Dans ce monde déshumanisé, on ne peut opérer aucune identification, ce qui permet au rire de s'épanouir. Ce rire carnavalesque vu comme la négation de la raison s'attaque au droit et à la religion et rabaisse les institutions officielles. [14]

La faillite du langage et de la communication triomphe également chez Ionesco :

> *Un autre moment de silence. La pendule sonne sept fois. Silence. La pendule sonne trios fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois.*
> M. SMITH, *toujours dans son journal.* : Tiens, c'est écrit que Bobby Watson est mort.
> Mme SMITH : Mon Dieu, le pauvre, quand est-ce qu'il est mort?
> M. SMITH: Pourquoi prends-tu cet air étonné? Tu le savais bien. Il est mort il y a deux ans. Tu te rappelles, on a été à son enterrement, il y a un an et demi.
> Mme SMITH: Bien sûr que je me rappelle. Je me suis rappelé tout de suite, mais je ne comprends pas pourquoi toi-même tu as été si étonné de voir ça sur le journal.
> M. SMITH: Ça n'y était pas sur le journal..!!.Il y a déjà trois ans qu'on a parlé de son décès. Je m'en suis souvenu par associations d'idées!
> Mme SMITH: Dommage! II était si bien conservé.
> M. SMITH: C'était le plus joli cadavre de Grande-Bretagne! Il ne paraissait pas son âge. Pauvre Bobby, il y avait quatre ans qu'il était mort et il était encore chaud. Un véritable cadavre vivant. Et comme il était gai!
> Mme SMITH: La pauvre Bobby.
> M. SMITH: Tu veux dire « le » pauvre Bobby.
> Mmc SMITH: Non, c'est à sa femme que je pense. Elle s'appelait comme lui, Bobby, Bobby Watson. Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre quand on les voyait ensemble. Ce n'est qu'après sa mort à lui, qu'on a pu vraiment savoir qui était l'un et qui était l'autre. Pourtant, aujourd'hui encore, il y a des gens qui la confondent avec le mort et lui présentent des condoléances. Tu la connais?
> M. SMITH: Je ne l'ai vue qu'une fois, par hasard, à l'enterrement de Bobby.
> Mmc SMITH: Je ne l'ai jamais vue. Est-ce qu'elle est belle?
> M. SMITH: Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre. Elle est professeur de chant.
> *La pendule sonne cinq fois. Un long temps.*[15]

Conclusions

Les textes en question intègrent des quiproquos, des doubles sens et des jeux sur la polysémie des mots. Leurs auteurs enrichissent ces pièces par un travail sur la langue, par les ambiguïtés phoniques et syntaxiques d'une abondance et d'une diversité tout-à-fait remarquables. C'est pourquoi on peut conclure que les pièces analysées dans cette courte étude sont avant tout des œuvres sur le langage, sur sa richesse et sur ses multiples possibilités, qui rendent ces textes inépuisables. Malgré la distance de cinq siècles qui séparent ces deux pièces, elles se rattachent à la même forme d'expression théâtrale. Elles se caractérisent par la même vitalité et réussissent à exorciser les angoisses humaines à travers le

rire. Même si l'atmosphère joyeuse de la Fête des Fous disparaît chez Ionesco, le comique de sa « farce tragique » continue la catharsis libératrice du théâtre comique médiéval.

Le succès d'Ionesco réside à la fois dans le recul récupérateur de l'histoire littéraire et dans l'empreinte que ce dramaturge impose au théâtre universel par la farce tragique. Le courage de construire sur la scène un monde nouveau, à partir d'une géométrie n'ayant aucun rapport à la réalité apparente, a eu le rôle d'intégrer dans le théâtre les éléments métaphysiques.

Dans la farce du XV^{e} siècle, tout comme dans les pièces d'Ionesco, les spectateurs sont invités à prendre au sérieux tout ce qui se passe sur la scène. Ces deux moments dramatiques séparés par une distance de cinq siècles se rejoignent par leur comique inhérent, par un jeu déconcertant de contrastes et de paradoxes et par le refus des constructions conventionnelles et des psychologies usuelles.

Notes

[1] Au XX^{e} siècle, le monde est perçu par les esprits sensibles des artistes comme un univers hostile, dépourvu de lois et de principes constructifs, de significations préétablies. Le même type d'aliénation du plan socio-politique et psychique de l'existence humaine caractérise le XV^{e} siècle.

[2] L'appellation « théâtre de l'absurde » a été inventée en 1961 par le critique littéraire anglais Martin Esslin pour illustrer l'originalité de quelques dramaturges dont le succès commençait à s'affirmer : Arthur Adamov, Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Jean Genet. Dans la conception de Vlad Russo et Vlad Zografi, le syntagme « théâtre de l'absurde » conduit les amateurs d'étiquettes sur de fausses pistes, se trouvant à l'origine de plusieurs interprétations superficielles. (cf. Eugène Ionesco, *Teatru I. Cantareata cheala. Lectia*, notes de Vlad Russo et Vlad Zografi, Ed. Humanitas, Bucuresti, 2002, p. 6-7.

[3] C'est surtout dans la première étape de sa carrière littéraire qu'Ionesco écrit des pièces courtes, centrées sur des personnages élémentaires, proches du robot et des marionnettes. Leur pensée automatique et incapable d'exprimer des idées logiques représente pour Ionesco un moyen idéal pour souligner l'absurde, le vide, l'absence et le néant de l'existence moderne. La construction des pièces composées dans cette période (*La cantatrice chauve, La Leçon, Jacques ou la soumission, L'Avenir est dans les œufs*) est circulaire : la fin reprend le commencement et pourrait continuer à fonctionner dans le vide, comme un vieux mécanisme déréglé.

[4] Ces idées sont rassemblées dans un véritable document sur le Nouveau Théâtre – *Notes et Contre-notes*, (1966). Cet ouvrage réunit un ensemble très large de textes (conférences, notes, entretiens, préfaces) qui expriment l'essentiel de son point de vue sur les aspects du théâtre moderne (la nature du théâtre, la fonction de la critique littéraire, l'attente du public, les rapports établis entre le discours théâtral et le discours idéologique etc.)

[5] Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, (*L'auteur et ses problèmes*; I. *Expérience du théâtre* ; II. *Controverses et témoignages* ; III. *Mes pièces* ; IV. *Vouloir être de son temps c'est déjà dépassé*) (Nouvelle édition augmentée) (Collection « Idées », n°107), Paris, Ed. Gallimard, 1966, p. 260.

[6] H. Lewicka, *Etudes sur l'ancienne farce française*, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 59-60.

[7] Cf. ****Le Moyen-Age – Le XVI^{e} siècle. Littérature, textes et documents*, collection dirigée par Henri Mitterand, Ed. Nathan, Paris, 1988, p. 161.

[8] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, Scène IV.
Cf. http://www.hku.hk/french/dcmScreen/lang3035/lang3035_ionesco_cantatrice1.htm.

[9] Cf. Eugène Ionesco, *Teatru I. Cantareata cheala. Lectia*, éd. cit., p. 10.

[10] Ce monosyllabe est chargé de significations. Dans la conception de Jean Dufournet (p. 80), celui-ci évoque au début le bêlement des bêtes dont s'occupe le berger et avec lesquelles il fait semblant de se confondre. Il peut renvoyer encore au verbe « béer » qui signifie « ouvrir la bouche », mettant en rapport cette onomatopée avec l'oralité et la matérialité obscène. Une troisième interprétation de ce mot pourrait être mise en rapport avec l'impératif du verbe « boire » en normand, se présentant ainsi comme une invitation à l'ivresse caractéristique à la Fête des Fous.

[11] Cf. Jean Dufournet, Michel Rousse, *Sur la Farce de Maître Pathelin*, Paris, Champion, 1986, p. 74. Les deux chercheurs considèrent ce « bée » final comme « un ultime moyen et expression de la tromperie ».

[12] ****Le Moyen-Age – Le XVI^{e} siècle. Littérature, textes et documents*, éd. cit., pp. 163-164.

[13] Les champs sémantiques de ce verbe « oscille entre l'idée de ruse et de niaiserie », selon Roger Dragonetti, cite par J. Dufournet et M. Rousse, *op. cit.*, p. 42. C'est pourquoi ce nom commun désigne le niais facile à tromper.

[14] La justice est caricaturée dans la scène du procès, où le juge, dupé par la prestation de Thibault et de Pathelin, donne raison à la folie. L'avocat évoque Saint Gilles au vers 287 et saint Mathelin au vers 501, qui sont les patrons de la ruse et de la folie. Cf. Claire Lavenant, *Maistre Pierre Pathelin, entre ordre et désordre*, www.paris-sorbonne.fr/fr/IMG/pdf/Claire_Lavenant.pdf.

[15] *http://fc.waringschool.org/~tbakland/french/cantatrice.scene.1.htm*

Bibliographie

Dufournet, J., Rousse, M., *Sur la Farce de Maître Pathelin*, Paris, Champion, 1986.
http://www.paris-sorbonne.fr/fr/IMG/pdf/Claire_Lavenant.pdf
http://www.duke.edu/~pstewart/pathelin.htm
http://fc.waringschool.org/~tbakland/french/cantatrice.scene.1.htm
Ionesco, E., *Teatru I. Cantareata cheala. Lectia*, notes de Vlad Russo et Vlad Zografi, Ed. Humanitas, Bucuresti, 2002.
Ionesco, E., *Notes et Contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966.

***_Maistre Pierre Pathelin. Farce du XV^e siecle_, ed. de Richard T. Holbrook, Paris, Champion, 1970.
***_Le Moyen-Age – Le XVI^e siècle. Littérature, textes et documents_, collection dirigée par Henri Mitterand, Ed. Nathan, Paris, 1988.
Lewicka, H., _Etudes sur l'ancienne farce française_, Paris, Klincksieck, 1974.

Esthétique de l'informel dans *La Cantatrice Chauve* d'Eugène Ionesco

Dr. Mohamed El Bouazzaoui*

Abstract: *The Bald Soprano by Eugene Ionesco is a play that breaks with the tradition of dramatic art. Indeed, by its composition and internal organization, it represents a staging of the absurd. The latter is captured through the aesthetics of the chaos characterizing the play, aesthetics that disturbs the viewer-receiver's horizon of expectation given that it builds on the informal which manifests itself in the odd imparity of the scenes, the crisis of the character, and the tragedy of the language. These elements are a deliberate choice of the playwright. Through this play, Ionesco highlights the inability of man to communicate, understand himself, and understand the other. Incoherence and absurdity have a privileged expression in the language that takes the place of action. Instead of an accumulation of the anecdotal facts of the plot, the drama offers a whole play on language.*

Mots-clés : *langage, esthétique, chaos, imparité, personnage, communication*

L'objet de cet article est de traiter quelques aspects de l'esthétique moderne dans *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco. C'est une pièce qui relève de la production littéraire contemporaine où l'informel constitue une forme esthétique consacrée. Aux dire d'Umberto Eco, « *une œuvre littéraire demeure ouverte et plurielle. Dans ce sens, elle appelle « nombre » de possibilités interprétatives, une configuration de stimuli dotée d'une indétermination fondamentale* »(1).

Qu'en est-il alors de l'informel dans *La Cantatrice chauve* ? Pour contourner cette question on ne peut plus majeure, notre analyse de la pièce portera fondamentalement sur deux axes distincts, à savoir le mode de composition dans *La cantatrice chauve* et la mise en scène de la tragédie du langage et de la dégradation du personnage.

L'informel dans *La Cantatrice chauve*

L'informel dans cette pièce apparaît à travers, entre autres trois aspects fondamentaux : d'abord l'icône accompagnant la pièce en guise d'illustration(le tableau de Stienberg), puis les modes compositionnels et l'impair caractérisant les scènes.

En effet grâce à l'immobilité du trait, le tableau de Steinberg s'inscrit dans un sens oblique et permet aussi d'introduire, à l'intérieur du statique et de ce qui est encadré , un hors champ .Cette *obliquité* est essentiellement garantie par l'impression du mouvement et par voie de conséquence du temps au sein de l'immobilité que l'œuvre traditionnelle se targue de représenter. Chose qui relève d'une métaphore épistémologique. Dans cette optique, Eco affirme que « *le signe cherche à se donner comme animé .Il suggère, par son ambiguïté une certaine vibration des formes* »(2).

En ce qui concerne le hors-champ, qui est au fait une présence à travers l'absence, il se manifeste par le biais de l'invitation du spectateur à l'affinement et à l'achèvement de l'objet artistique (la toile) ou scriptural (la pièce).Le tableau de Steinberg est amplement investi de deux fondements esthétiques, impératifs à la création artistique contemporaine. Il s'agit du baroque figuré dans la technique de la mise en abîme et du chaos recherché comme fin. Eco estime que « *pour réaliser l'ambiguïté comme valeur, les artistes contemporains ont souvent recours à l'informe, au désordre, au hasard, à l'indétermination des résultats »* (3).

Il faut dire, par ailleurs, que l'icône illustrant *La Cantatrice chauve* n'est pas sans mettre en branle l'imagination du spectateur : c'est une manière, semble-il, d'inviter le spectateur à s'interroger sur les raisons qui poussent les quatre personnages à se mettre debout et à crier en même temps.

***Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès, Maroc**

Se voulant chaotique, introduisant un hors-champ, le tableau de Steinberg rime parfaitement avec la structure globale du texte et réussit à représenter le monde, non tel qu'il se présente à nous, mais plutôt à le faire voir via son absence. Cette sensation de mouvement présente dans l'œuvre de Steinberg atteste de la rupture avec le classique .Il permet d'inscrire *La Cantatrice Chauve* dans une forme esthétique novatrice se résumant dans l'informel. Cet informel est abordé par Ionesco dans *Notes et contre Notes* en termes de « *Grossissement des effets* » qu'il faudrait grossir davantage encore, les accentuer au maximum .Bref, leur octroyer, pour ainsi dire une forme informelle !

Une autre manifestation de cette esthétique de l'informel interpelle à coup sûr quand la pièce fait amalgamer deux formes différentes sur le plan géométrique, à savoir le cercle et le triangle. D'une part, le spectateur constate que la pièce reprend le début, ce qui lui donne l'impression qu'elle tourne autour d'elle-même et s'insère, du coup, dans la forme géométrique du cercle. Celui-ci constitue une métaphore épistémologique quant à la création artistique classique qui se veut une reproduction .Cependant, le récepteur risquerait de ne pas se rendre compte qu'à l'intérieur même de cette forme cyclique s'investit une autre forme triangulaire. Pour pouvoir dissocier ces deux configurations, il y a lieu de rappeler brièvement les règles établies par Aristote et qui régissent l'art dramatique classique.

Selon Aristote, l'œuvre dramatique doit obéir à des lois de composition rigoureuses : elle doit avoir un début (état initial), un milieu (nœud) et une fin (situation finale).En d'autres termes, elle doit épouser une forme pyramidale.

Il s'avère que cette configuration théâtrale, proposée par Aristote, est manifeste au sein de la structure cyclique de *La Cantatrice Chauve*, du moment qu'il y a un certain début, un pseudo nœud et une fin…

La scène 4, depuis l'entrée en scène des Martin, progresse selon un système argumentatif très rationnel .Or, en avançant, cette rationalité subit un grossissement et une accentuation au point d'arriver à montrer que les Martin habitent dans le même appartement, partagent le même lit et ont tous les deux un enfant du nom d'Alice, ayant un œil rouge et un autre blanc, donc sont forcément mari et femme. Or , ce raisonnement est incessamment sapé par Mary qui dément tout ce système argumentatif en révélant que Donald n'est pas Donald et qu'Elisabeth n'est pas Elisabeth , puisque selon elle , l'enfant de Donald a l'œil blanc à droite et l'œil rouge à gauche alors que celui d'Elisabeth a l'œil rouge à droite et l'œil blanc à gauche.

Aussi, tout le système argumentatif des Martin mobilisé échoue t-il face à ce dernier obstacle perturbateur (couleur de l'œil) qui met en échec toute velléité démonstrative.

Donc si forme pyramidale il y a, il n'en demeure pas moins qu'elle est sapée par la contradiction et exploitée de façon parodique par Ionesco.

Imparité des scènes

A passer en revue quelques pièces du théâtre classique, l'on ne manquera pas de constater que le nombre de scène est toujours pair. En témoigne le cas du *Cid* dont le nombre de scène s'élève à trente deux et de Phèdre qui en compte vingt quatre. Mais, *La Cantatrice Chauve* ne se compose que de onze scènes. Cette imparité, déjà évoquée par Verlaine dans son art poétique, consacrée par la pièce d'Eugène Ionesco va à l'encontre de la règle de l'harmonie, telle qu'elle est instituée par l'œuvre artistique classique. Par l'abolition de l'acte, Ionesco inscrit sa pièce dans une perspective asymétrique.

L'investissement de l'impair dans l'écriture contemporaine relève du désordre et du déséquilibre gérant le monde en tant qu'ensemble fragmentée et disproportionné. L'emplacement et la posture des personnages dans le tableau de Steinberg (en tant que message iconique) participent de cette asymétrie, véhiculant une certaine vision du monde. Le recours à l'asymétrie ambitionne d'en finir avec l'image uniforme classique au profit d'un reflet fragmenté, brisé, discontinu et cultivant le culte de l'impair. La pièce en question

traduit fortement la prise de conscience de l'incapacité de l'Homme moderne à appréhender le monde et semble s'en prendre à l'ordre harmonieux préconisé par la tradition dramaturgique.

En définitive, tout, dans *La Cantatrice Chauve*, relève de l'informel. Lequel, pour emprunter la voix à Umberto Eco, « *c'est un refus des formes classiques à direction univoque, mais non pas abandon de la forme comme condition fondamentale de la communication .L'informel comme d'ailleurs toute œuvre « ouverte » ne nous conduit pas à proclamer la mort de la forme, mais à en forger une notion plus souple, à concevoir la forme comme un champ de possibilités »(4).*Qu'en est-il du langage ? Quel traitement est-il réservé au langage par Ionesco ? C'est l'objet de la deuxième partie de cet article.

Tragédie du langage

Si le langage est, par définition, le moyen de communication par excellence, l'image d'une vision cohérente et systémique de l'univers, il en est autrement pour les dramaturges contemporains, qui se méfient du langage, le remettent en question et le tournent constamment en dérision. Cette contestation du langage, en tant qu'outil de communication, n'est pas un fait propre à Ionesco. Tant s'en faut, avant lui Antonin Artaud déclarait déjà dans *Le théâtre et son double* qu'il fallait en finir avec cette esthétique théâtrale basée seulement sur le dialogue qui n'est en fin de compte qu'une anomalie. Ce faisant, Artaud dit que « *nous renoncerons à la superstition théâtrale du texte et à la dictature de l'écrivain »*(5)

L'originalité de *La Cantatrice chauve*, du théâtre de l'absurde de manière générale, réside dans la mise en question de la plus terrible aliénation que la génération d'après-guerre ait jamais connue, celle du langage.

Interpellé par des vérités évidentes dont regorgeait son manuel d'anglais et aussi par l'automatisme de la conversation quotidienne , Ionesco eut l'idée de mettre bout à bout , des expressions sclérosées , adoptant par là le mode compositionnel *du Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert .Par le biais de *La Cantatrice chauve* , Ionesco s'en prend aux clichés et aux expressions stéréotypées , mettant par là l'accent sur l' aliénation universelle de la petite bourgeoisie .Le petit bourgeois est l'homme des idées toutes faites , des slogans et du conformisme. Son langage en est la preuve indéniable. Dans cet ordre d'idées, Ionesco avance que « *La Cantatrice chauve , composée d'expressions toutes faites ; des clichés les plus éculés, le révélait, par cela même, les automatismes du langage , du comportement des gens , le parler pour ne rien dire (…) la mécanique du quotidien »(6).*

En effet, les expressions terre à terre parsèment paradoxalement le texte de *La Cantatrice chauve* .L'on assiste à la dénonciation, à la caricature et à la déformation du langage .Il s'agit là d'un thème prépondérant dans toute la pièce .Thème qui se décline par diverses techniques de dénigrement comme ces incohérences verbales dues à des rapports de combinaison inusités comme: « l'eau anglaise » ou des erreurs paradigmatiques débouchant sur un non-sens surprenant du type : *« la vache nous donne ses queues* ».Au milieu de la scène 11 , chaque mot appelle un autre analogique , au niveau du seul signifiant .Cela équivaut à « caca et ses variations » , au grand plaisir d' Ionesco de choquer le public .Voici un exemple :

> M. SMITH : Kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès.
> Mme. SMITH : Quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade.
> M. MARTIN : Quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades.

L'on peut relever d'autres répliques contenant un véritable jeu de mot .Toutefois ce qui nous semble important à souligner, c'est la propension du dramaturge à l'utilisation d'une langue familière où la répétition des phrases et du mot semble un choix, un procédé dramaturgique à même de susciter le rire. En effet, le comique que la pièce ambitionne de générer est un comique qui révèle, de façon profonde, des aspects saillants de la condition humaine. Cela, aux yeux d'Emmanuel Jacquart, convient aux desseins du théâtre de dérision du moment qu' *« il évite (…) le paraître pour atteindre l'être* » (7).

Dans ce sens, l'originalité du nouveau théâtre réside dans la contestation du langage littéraire caractérisé par le style relevé et truffé d'expressions désuètes. Il n'est nullement question dans *La Cantatrice chauve* de registre soutenu, propre à la tradition dramaturgique. Voulant atteindre l'Homme au plus profond de son être, le nouveau théâtre use de propos familiers, argotiques, voire scatologiques :

« *Vous avez du chagrin* ? demande Mr Martin à Mr Smith « *Non, il s'emmerde* » répond Mme Smith.

L'utilisation du verbe *« s'emmerder* » est de nature à ébranler le spectateur. Si l'on s'en tient à la structure linguistique des phrases , l'on remarque , notamment au niveau de la fin de la pièce que les structures phrastiques , subissent un dur régime d'amaigrissement .En effet , les phrases se font de plus en plus brèves , les propositions subordonnées deviennent rares , le verbe , par sa quasi-absence , contribue au déchainement , et relève du manque de maitrise du langage et du délire qui imprègnent les protagonistes.

Par ailleurs, la fréquence des « pauses » et « silences » dans *La Cantatrice chauve* produisent des trous dans la conversation. Ces temps morts peuvent signifier l'indécision et l'incertitude des protagonistes. Ainsi, le mot « silence » qui parsème toute la scène (l'on note dix-neuf fois ce terme) relève de la non maitrise du langage ressentie par les protagonistes.

Parmi les six fonctions établies par Jakobson, la plus pertinente dans La *Cantatrice chauve* est, sans doute, la fonction phatique. Les rapports communicationnels entre les protagonistes, de nature incertaine, risquent de s'effondrer à tout instant .En effet, à la première scène, pour pallier le vide, Mr Smith se met à claquer sa langue. Vu la crainte que la communication tombe en panne, les personnages accentuent la rapidité du dialogue qui se limite parfois à un simple nom propre :

Mr Martin: Sully
Mr Smith: Prudhomme
Mme Martin, Mr Smith : François
Mme Smith, Mr Martin : coppée

L'objectif ultime de ce ludisme est de sauvegarder coute que coute et le plus longtemps possible leurs rapports communicationnels .Comme le personnage, le texte écrit subit un véritable amaigrissement .Aussi perd –il sa place prépondérante qui lui était réservée dans l'écriture dramaturgique traditionnelle. C'est la théâtralité qui importe dans le théâtre contemporain .Tout est exprimé par des mouvements, des gestes, des sons, des objets et des mots qui, comme notre existence, ne sont que des moyens de communication imparfaits .A ce propos, Artaud dit qu'il « *n'est pas absolument prouvé que le langage des mots soit le meilleur possible. Et il semble que sur la scène, qui avant tout un espace à remplir et un endroit où il se passe quelque chose, le langage des mots doit céder la place au langage par signe dont l'aspect objectif est ce qui nous frappe immédiatement le mieux* »(8)

Tout compte fait, ce qui fonde la littérarité d'une œuvre telle *La cantatrice chauve,* c'est d'abord cette langue forgée par l'avant-garde et qui n'est ni une langue parlée, ni une langue littéraire .Cette langue est une véritable arme de combat nihiliste qui n'épargne guère « les fondements épistémologiques » d'une société vétuste. La prolifération des banalités et

lapalissades, le manque de liaison entre les répliques, la nature éparpillée des énumérations, les rapprochements imprévus sont autant d'éléments dans cette pièce.

Ionesco croyait avoir écrit « la tragédie du langage », mais le public reçut la pièce avec éclats de rire .Les premières présentations ne connurent pas un grand succès. Car le spectateur, imprégné des normes classiques du théâtre, habitué à la clôture du cercle : *stimuli- crise – attente- satisfaction – rétablissement d'un ordre »(9)* est déçu. Qu'en est –il du personnage ?

Dégradation du personnage

Parler de personnage c'est parler ipso facto d'action et de progression. Toutefois, *La cantatrice chauve* s'éloigne de cette logique théâtrale consacrée .En effet, s'agissant de la progression, il s'agit d'une construction formée d'une suite d'états de conscience qui se densifient, avant de déboucher sur une situation fortement inextricable.

En effet, *La Cantatrice chauve* est dénuée de toute intrigue, moteur requis de la progression, comme elle est dénuée de localisations spatio-temporelles. Par exemple, à la sortie du pompier, à l'avant-dernière scène, le non –sens frappant les répliques des protagonistes devient paroxystique .Les Smith comme les Martin s'échangent des affirmations banales et absurdes. Mr Martin constate que *« quand on entend sonner à la porte, c'est qu'il ya quelqu'un à la porte qui sonne pour qu'on lui ouvre la porte »* (*La cantatrice Chauve, p.62*)

Ces bouts de phrases incompréhensibles éclairent sur l'effet de rupture qui caractérise la structure de la pièce. L'enchainement des scènes, par ailleurs, génère une sorte d'ambiguïté et empêche de ce fait toute tentative de mise en place de l'intrigue. La progression ne prend pas appui sur le signifié, mai plutôt sur le signifiant. Ionesco choisit à titre d'exemple des signifiants ayant une syllabe ou plusieurs en commun. Un tel procédé ressortit à un jeu de rime ou à la paronomase. Voici un exemple :

> Mme Martin : Scaramouche
> Mme Martin : t'en as une couche
> Mr Smith : tu m'embouches
> Mme Martin : Sainte -Nitouche touche ma cartouche.(*La Cantatrice chauve 77-78)*

Ces répliques forment, incontestablement, un véritable imbroglio .Du coup, le spectateur devient choqué par cette touche de non-sens qui lui donne du fil à retordre. C'est un type de progression phonétique, fait à la manière des surréalistes, qui, si ce n'est l'euphonie produite, n'assure pas une progression thématique proprement dite. Ce qui accentue cet effet d'ambiguisation, c'est surtout l'absence d'un personnage portant le nom de cantatrice chauve. Cela montre l'incompatibilité existant entre le titre et la pièce. Par opposition au héros classique, rappelant toujours son origine et ses prouesses héroïques en vue de se mettre en valeur, les personnages du théâtre moderne sont frappés d'amnésie, délestés de leur origine, de leur passé, voire de leur présent. Le cas de *La cantatrice chauve* en est un exemple éloquent. L'on remarque sans peine que les personnages sont complètement flous et désincarnés. L'amnésie de Mr Smith se laisse voir dès la première scène, quand il se met à parler de Bobby Watson :

> « *Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle, elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre* » (*La Cantatrice Chauve*, p.17).

Il ressort de cet exemple , et de bien d'autres que nous ne pouvons pas relever dans le cadre de cet article , que chaque affirmation est incessamment oubliée , que chaque scène contrecarre la véracité de la scène précédente et que , enfin , le *gestus* jure avec les propos des personnages .Réunis , ces éléments attestent de la nature éclatée et fragmentaire des personnages qui subissent une véritable dépersonnalisation. En effet, le personnage est dessaisi de son statut et de son nom. Le cas de Bobby Watson est dans ce sens très significatif. Tous les membres de la famille de ce dernier portent le même nom : mari, femme, fils, fille, oncle, tante, .Tous sont désignés par Bobby Watson. Cette perte de nom dans le théâtre contemporain apparaît, aux dires de Marie Claude Hubert, *« comme le symbole de la solitude du héros que personne ne reconnaît dans un nom et qui ne s y reconnaît pas lui-même* »(10)

Bref, Ionesco pulvérise la notion du personnage en mettant en scène des personnages sans identité précise, ni caractère individuel, comme le montre à l'évidence la banalité délibérée de leurs noms et l'interchangeabilité de leurs répliques du moment que les Martin se substituent aux Smith à la fin de la pièce. Il n'est pas alors question , dans *La Cantatrice Chauve* , de personnages représentés à proprement parler , mais « des états de conscience incarnés aussi bien à travers les personnages qu' à travers les décors , la lumière , les sons ».Le personnage , mieux la marionnette d'Eugène Ionesco , fonctionne comme la métaphore de la tragédie de l'Homme moderne. Ainsi, *La Cantatrice chauve* s'éloigne ostensiblement de la tradition dramaturgique et bat en brèche le programme de réception classique.

La Cantatrice chauve déjoue ce programme de consommation en créant une certaine esthétique du choc en porte à faux avec l'horizon d'attente du spectateur-récepteur. Cette déception est engendrée par la dislocation aussi bien des codes producteurs que des codes propres à la réception. De ce fait, l'horizon d'attente, ainsi molesté, oblige le consommateur à inventer un nouveau code de consommation. Ionesco affirme dans *Notes et contre-notes* que « *chaque œuvre est importante dans le mesure où elle invente ses propres règles. Des esthétiques peuvent se bâtir en partant des règles qu'une œuvre s'est et a données »(11).*Par conséquent, les codes de décryptage d'une œuvre classique ne sont plus de mise, mais deviennent plutôt des codes à construire.

Ainsi, *La cantatrice chauve*, libérée des caprices d'une origine directrice, offre- t- elle au consommateur un éventail de possibilités interprétatives dans ce sens où « *la consommation active est une manière de « découvrir ce qui pourrait se produire là où il n' y a pas de structures prédéterminées et où tous les possibles peuvent se produire »* (12)

Dans cette optique, Roland Barthes affirme qu' *« écrire c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle, l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse,* ajoute-t-il*, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté* »(13). L'on peut donc conclure que si l'œuvre d'art classique est par métaphore un « musée », réservant à chaque objet d'art une place fixe et répondant aux impératifs aussi bien moraux qu'idéologiques et politiques , l'œuvre d'art moderne , *La cantatrice chauve* en l'occurrence , est la métaphore du « carnaval ».Cela est d'autant plus vrai que ses scènes , ses structures , comme fragments internes se trouvent dans la possibilité de se mouvoir librement sans pour autant que celle-ci ne cesse d'être une œuvre dialectique à la fois complète et incomplète.

Notes

[1] Eco, U,. *L'œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1965, p.117
[2] *Ibid*, p.157
[3] *Ibid*, p.10
[4] *Ibid*, p.138
[5] Artaud, A, .*Le théâtre et son double*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1964, p.191
[6] Ionesco, E., .*Notes et contre Notes*, Gallimard /Idées, Paris, 1966, p. 253
[7] Jacquart, E. *Le Théâtre de dérision*, Gallimard /Idées « Folio », Paris, 1964, p.106
[8] Artaud, A ., op.cit , p.166

[9] Eco, U,. Op.cit, p.100
[9] Eco, U., *Op. cit*, p.100.
[10] Hubert, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Armand Colin, 1991, p.157
[11] Ionesco, E., *ibid*, p.29
[12] Eco, U,. *La structure absente*, Mercure de France, Paris, 1972, p.375
[13] Barthes, Roland, *Sur Racine*, Seuil /point, Paris, 1963, p.7

Bibliographie

Corpus
Ionesco, Eugène, *La Cantatrice Chauve*, Gallimard / Folio, Paris, 1954

Ouvrages théoriques
Artaud, A,. *Le Théâtre et son double*, Gallimard /Idées, Paris, 1964
Barthes, Roland, *Sur Racine*, Seuil /Point, Paris, 1963
Eco, U., *L'œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1965
Eco, U., *La Structure absente*, Mercure de France, Paris, 1972
Hubert, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Armand Colin, Paris, 1991
Ionesco, E., *Notes et contre notes*, Gallimard/Idées, Paris, 1966
Jacquart, E., *Le Théâtre de dérision*, Gallimard /Idées, Paris, 1974

Le jeune Eugène Ionesco et le canon littéraire de l'après-guerre: un parcours critique d'Eugen Simion

Prof. univ. dr. Nicolae Ioana*

***Abstract**: In the post-totalitarian age, Eugen Ionescu, a writer which has not been included in the Communist textbooks due to the well-known ideological reasons, turns into the favorite subject of critical analysis in various literary studies of the period, focusing his work and dealing with the difficult issue of its aesthetic classification according to the traditional canonic criteria. Approaching "the young" Eugen Ionescu's spiritual biography, Eugen Simion's homonym essay uses remarkable hermeneutic techniques to point out the writer's obsessive themes encoded in his biographic and literary discourses as well as the intricacies of his negative attitude.*

***Key-words:** Eugen Ionescu, literary canon, biographic genres, re-reading*

« Il me plaît – affirme Eugen Simion, en écrivant du jeune Eugène Ionesco – même lorsqu'il m'exaspère (comme dans ses réflexions sur les cultures inférieures, parmi lesquelles il situe, évidemment, la culture roumaine aussi.) »[1] Et encore : « Même s'il fait des affirmations astucieuses et qu'il attaque, parfois d'une manière très cruelle et incontestablement injuste, les grands écrivains, il ne tombe jamais, à travers son discours de la négation, dans la vulgarité, comme le font habituellement les gazetiers culturels et les pamphlétaires professionnels de l'espace littéraire ». L'affirmation a, certes, tout premièrement, la valeur d'une option et d'un effet esthétique, que le critique exprime par le truchement d'un langage simple, sans tomber dans des dissertations didactiques inutiles.

Il y a quelque chose, dans son contenu inavoué, qui attire l'attention en particulier. Eugen Simion n'est pas, c'est chose connue, un passionné des idées qui circulent avec une trop grande légèreté mondaine, et l'attitude méprisante vis-à-vis de la culture roumaine ne lui plaît pas du tout. De ce point de vue, les textes de Ionesco, dans beaucoup de passages, ne peuvent pas lui convenir. Le mode culturel défiant d'un des rebelles les plus violents de l'entre-deux-guerres a contrarié et le fait encore, en général. Il le fait d'autant plus lorsque son lecteur est un esprit qui a d'autres croyances, construites à l'aide des arguments de l'équilibre et de la gratitude et qui peut s'en sentir agressé (« exaspéré » dans la version euphémique de l'énoncé cité ci-dessus).

Est-ce que Eugen Simion contredit ses convictions ? On se répond, sans aucun doute, négativement. Sans rester indifférent aux idées de Eugène Ionesco, dont quelques-unes sont injustement persécutrices, le critique se réconcilie du point de vue esthétique avec l'auteur de *Non*. Il y a assez d'exemplarité dans cette attitude, recommandée aussi, d'ailleurs, par Eugen Lovinescu: la résignation devant la vérité esthétique.

On y trouve aussi, quand même, un autre sens du livre de Eugen Simion, qui incite les ressources réflexives du lecteur, en lui laissant toute la liberté d'en apprendre et d'en exprimer. L'écriture de Eugène Ionesco, tout comme celle d'Emil Cioran, est, tout premièrement, un modèle de création et jamais une mode. « Je pense […] que Eugène Ionesco reste endetté en quelque sorte à la littérature roumaine (en ce qui est de sa formation intellectuelle et de son modèle littéraire : I. L. Caragiale) – affirme Eugen Simion.

C'est une affirmation qui, sans être répétée d'une manière ostentatoire, dans des formes fortes, peut être repérée dans sa démarche investigatrice entière. Il cherche un jeune Eugène Ionesco, formé dans la culture roumaine, à l'intérieur de laquelle il s'exprime pour la première fois, et d'où il s'en va, comme Tzara ou Brancusi, vers l'universalité.

La mission qu'assume le critique n'est pas, certes, facile. Outre l'inclination de nier tout à cet écrivain habitué à nier tout, une autre attaque ne se laisse pas deviner. Comment comprendre cet écrivain qui semble « dire toujours la vérité, même lorsqu'il se contredit » ?!

***Universitatea „Dunărea de Jos" din Galați, România**

Eugen Simion propose une poétique de la compréhension méticuleuse, parce que sa conviction est que la substance d'une spiritualité, son spécifique, ne peuvent être élucidés dans quelques « drôles » de phrases : « J'essaie de comprendre cet écrivain qui a le courage de se placer contre le courant général. »

L'acte de la compréhension signifie une ample (de fait, complète) et attentive recherche des textes qui parlent, d'une manière directe ou indirecte, sur la jeunesse roumaine du Français Eugène Ionesco : de ses confessions de maturité (*Journal en miettes, Présent passé, passé présent* ou *Découvertes*) jusqu'aux vers élégiaques « pour les petits êtres », de *La Cantatrice chauve* jusqu'à sa première version textuelle, *Englezeşte fără profesor* [*L'anglais sans professeur*] (avec une subtile analyse comparative). Evidemment, il ne peut pas manquer de cette investigation le célèbre et le contrariant *Non*.

Pour Eugène Ionesco – constate le critique – « la littérature commence avec l'écriture mémorielle ». L'existence entière de l'écrivain se situe sous le signe d'un besoin aigu de confession. Le confesseur mature s'avère presque toujours incapable de mettre son passé dans une narration cohérente, la chronologie étant une axe par rapport à laquelle il se tient à la distance, d'une façon délibérée ou tout naturelle.

Il peut s'y agir d'une stratégie, du moment que, l'observe Eugen Simion, « le narrateur renverse d'une manière systématique les prémisses de l'auteur ». C'est une observation de finesse, qui met dans une lumière intense et surprenante une caractéristique essentielle des textes biographiques de l'écrivain : *le spectacle de la confession*. Un spectacle que le critique admire avec dignité, mais sans censurer son plaisir de découvrir la verve du discours confessionnel, sa fraîcheur, l'optimisme avec lequel il se réveille toujours dans le même « premier matin de sa malheur ».

Il suffit une simple proposition, subtilement oxymoronique, et l'analyse fait surgir, d'une façon éloquente, ses résultats : Eugène Ionesco se plaint avec la joie de la révélation. Ce n'est pas seulement un bel énoncé (et, en tout cas, il y en a beaucoup à l'intérieur de l'essai) : c'est, peut-être, la structure secrète même du discours mémoriel de Ionesco.

Le point de vue du critique nous semble le plus adéquat : la valeur documentaire de ces textes biographiques passe en arrière-plan. Les choses ne pourraient pas se passer autrement chez un écrivain qui se confesse en affirmant des vérités qui se contredisent la plupart des fois et pour lequel la négation semble moins importante que le spectacle de la négation.

On a besoin de beaucoup de minutie et de passion dans l'étude des souterraines textuelles d'Ionesco, afin d'identifier les éléments de cohérence et, surtout, la figure de l'esprit créateur. Eugen Simion sait, croit-on, mieux que tout autre critique que, derrière les rideaux fictionnels repérables dans tous les genres biographiques, se trouve le visage spirituel de l'écrivain, si bien qu'il se dissimule sous les stratégies du discours.

Même s'il est plus difficile d'en discerner, Eugène Ionesco n'est pas une exception. Le critique lui découvre les thèmes, soit déguisés par le truchement des travestissements ludiques, soit laissés à s'exprimer d'une manière libre dans de bouleversants fragments élégiaques : l'angoisse devant la mort tout premièrement, mais, à côté d'elle, tout aussi présentes, l'enfance et la lumière réunies dans une intense « symbolique de la solution ». Dans les pages de confession, constate le critique, l'écrivain vit ses thèmes. On pourrait ajouter qu'il en vit à l'intérieur de sa propre et singulière mise en scène.

Eugen Simion découvre l'immense tragisme des confessions. L'ironie est tragique et le plaisir du spectacle qui consiste à raconter des malheurs acquiert un sens : celui de rendre, de cette façon, « l'histoire / l'existence supportables ». On ne sait pas combien a hésité le critique avant de procéder à l'investigation de la dimension confessionnelle d'un livre qui, du point de vue formel, n'appartient pas aux genres biographiques. Nous avouons que nous avons suspecté une certaine témérité dans cette démarche. Nos soupçons n'ont pas été

confirmés ; les essais critiques de *Non* peuvent être lus aussi de cette manière. Peut-être, plutôt de cette manière.

En dernière analyse, l'écrivain est présent partout dans ses pages critiques, et non seulement, ou bien non pas tout premièrement, comme un être humoral. Il fait de l'égo-critique. Ses angoisses, sa nausée existentielle s'y expriment librement aussi. Tout comme la terreur devant la mort.

Eugen Simion considère *Non* comme un journal existentialiste et métaphysique : « Avant d'être un journal d'idées, *Non* est le journal d'une crise spirituelle et morale. À mon avis, c'est l'aspect le plus profond du livre. » Au bout de sa démonstration, on ne peut qu'adhérer à cette idée, que le critique adopte sans parvenir à en formuler une thèse, avec une grande souplesse, d'une façon naturelle, qui donne un charme particulier à son discours. L'idée s'impose : Eugène Ionesco fait de la critique (il est, selon sa propre définition, un « écrivain de critique »), toujours hanté par les problèmes ultimes.

Et, comme il arrive assez rarement, une fois achevés, *les grands livres ne cessent pas d'engendrer des idées*. Nous pensons, par exemple, que même les goûts esthétiques paradoxaux d'Eugen Simion y trouvent, à partir de cela, une explication. Comment comprendre d'ailleurs son admiration pour les vers apparemment incohérents de Victor Stroe, et l'acharnement destructif contre la poésie d'Arghezi ? Nous ne croyons pas qu'il s'agisse d'un faux positionnement esthétique qui le conduit vers cette passion démolisseuse, mais de la révélation existentielle du psalmiste, la peur de l'inconnu, de l'ailleurs, de la mort. Eugen Simion affirme lui-même que, dans tout ce qu'il écrit, Ionesco se cherche et se confesse soi-même. Dans la poésie d'Arghezi il découvre, probablement, comme dans un miroir, ses propres angoisses.

Et encore : le portraitiste du jeune Eugène Ionesco met en évidence l'énoncé suivant de « l'écrivain de critique » : « Les grandes œuvres laissent toujours *consternée* la critique ou lui provoquent la *révolte* ». [n. s.] C'est dommage qu'il ne l'ait pas utilisé comme la clé adéquate pour déverrouiller la porte de l'autre côté, tandis qu'on se trouve ici ! Il en va de même pour la *consternation*, du moment que Octav Şuluţiu note dans son journal que, à la vue du poète, le futur dramaturge *est résté muet*.

Dans beaucoup de passages de son essai, le critique ouvre des perspectives et lance des provocations aux éventuels exégètes de Ionesco. Par exemple, l'horreur du père qu'a Eugène Ionesco, brillamment analysée en tant que motif existentiel, littéraire et politique, est transférée sur l'horreur engendrée par son pays (projetée dans l'image du père en caleçons) et par l'espace balkanique.

Même si les séquences mémorielles dominées par la figure du père sont susceptibles d'une mise en scénario psychanalytique délibérée, l'idée est attrayante, et ses significations prolifèrent. En dernière analyse, l'appel réitéré à un certain type de scénario peut être psychanalysé.

Enfin, il ne manque pas, dans ce scénario de la reconstitution, le portrait de l'écrivain dans sa jeunesse, tel qu'il se constitue à partir des confessions de ceux qui l'ont connu, en tant que membres de son entourage, durant la période où il a vécu en Roumanie : Arşavir Acterian, Octav Şuluţiu, Jeni Acterian, Mihail Sebastian.

L'image recomposée apparaît légèrement modifiée, avec des traits contradictoires qui glissent les uns dans les autres. C'est le lieu des confirmations totales. Eugène Ionesco confirme sa nature humaine et créatrice (de fait, humaine-créatrice), les diaristes – leurs personnalités distinctes, et le critique – ses prémisses et sa vocation.

On pourrait dire tout simplement que l'essai de Eugen Simion est, dans son expression tout aussi forte, un livre de critique, mais aussi un livre d'idées et, par la transgression des limites entre les genres, un roman existentialiste. Le scénario et le discours critique de Simion se situent, d'ailleurs, sous le signe de la création artistique.

On ne connaît pas un autre critique roumain de l'après-guerre auquel l'on puisse reconnaître la phrase (alerte, essentielle, mais aussi affectueuse) et dont les textes transmettent une émotion si intense dans sa discrétion.

Conçu dans cette dimension, l'essai sur *Le jeune Eugène Ionesco* nous semble, d'une manière étrange et incitante, un texte confessionnel aussi. La passion du critique pour le genre journalistique et mémoriel était déjà visible, dans le plus haut degré, dans *Ficţiunea jurnalului intim* [*La fiction du journal intime*, notre trad.], un livre unique, selon notre opinion, dans la bibliographie roumaine du genre. Il est possible que, en insistant minutieusement sur son objet d'étude, le critique en soit contaminé et forcé à des compensations. On ne peut pas fouiller les existences des autres sans rien dire sur soi-même.

On peut découvrir aussi, dans cette passion, un besoin du critique de se confesser. Une intense exigence de l'esprit, toujours atermoyée, parfois réprimée, souvent travestie, jamais satisfaite intégralement. Quelles que soient les formes et les stratégies de cet atermoiement ou de la parcimonie confessionnelle, lorsqu'il se révèle soi-même, le critique écrit des pages charmantes, en ouvrant pour un instant les caves du *je* profond.

Même dans cet essai-là, la construction exégétique se trouve en relation symétrique par rapport à deux séquences à l'intérieur desquelles le livre fait surgir l'image de son auteur. Au début, une narration savoureuse, alerte et pleine de tension, où l'écrivain se montre persécuté par ses thèmes. À la fin, des pages du *Journal parisien* qui, placées autour des épisodes concernant Eugène Ionesco, révèlent une expérience cognitive, intellectuelle, affective-humaine dans son ensemble.

Eugen Simion a, incontestablement, une élégante pudeur de la confession. Il se confesse le plus souvent par l'adhésion ou par une distanciation équilibrée. Il adhère toujours, même s'il est exaspéré ou qu'il prenne distance par rapport aux idées qu'il combat, à la beauté de la création authentique.

L'intellectuel roumain possède, pense-t-on, la vocation de la confession vaincue, victimaire, dégoûtée. Il nous semble que Eugen Simion s'éloigne de ce modèle, mais il ne se dépêche pas à en reconnaître. Le modèle est trop fort, il vient de l'âge du romantisme, il s'est ajouté à une recette du succès publique et il a créé un préjugé : celle de la profondeur, obligatoirement accompagnée par la déception et la nausée existentielle.

La confession du critique, indirecte le plus souvent, parle plutôt de la joie de vivre, même dans l'angoisse. Il la trouve toute entière dans la littérature, l'espace des paradoxes et des extravagances acceptables lorsqu'elles se constituent en création.

On a l'impression que les textes de Ionesco, dans beaucoup de leurs passages « roumains », tout comme dans les déclarations « en français », ne peuvent pas ou ne devraient pas être convenables pour le critique Eugen Simion : c'est pourquoi sa préoccupation pour le déchiffrement de la personnalité de Ionesco semble d'autant plus surprenante. Une préoccupation insistante, toujours sensible aux provocations engendrées par toute information nouvelle, par tout document nouveau, par toute réflexion nouvelle qui lui pourraient servir à la compréhension de la structure spirituelle de Ionesco.

La contradiction existe seulement au niveau des apparences. Dans le plan profond, celui du professionnalisme critique, les oppositions de conception s'annulent sous le signe de certains principes beaucoup plus généreux.

Cette étude a été rédigée dans le cadre du projet PN II – IDEI code 949/2008, financé par CNCSIS –UEFISCU

Notes

[1] Toutes les citations sont tirées d'Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, Univers enciclopedic, Bucureşti, 2009, notre traduction.

Bibliographie

Bourdieu, Pierre, « L'illusion biographique », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 62-63 / 1986
Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975
Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990
Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalul intim*, Bucureşti, Univers enciclopedic, 2002
Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, Bucureşti, Univers enciclopedic, 2002

Corpus

Simion, Eugen, *Tânărul Eugen Ionescu*, Bucureşti, Univers enciclopedic, 2009

Ironie et mise en suspens de l'identité chez Eugène Ionesco

Prof. univ. dr. Simona Modreanu*

***Abstract** : The generation of the "theatre of the absurd", and especially Eugene Ionesco, used irony as an aesthetical instrument to mark the disjunction, the disparty, the difference between a human being and his discourse, between a person and the world. Ionesco chose the theatrical space because of its openeness and of the possibility to suspend monolithic identity in order to allow the dynamic logic of the contradictories express the complexity of a human soul and mind.*

***Mots-clés :** ironie, absurde, identité, différence, contradiction, paradoxe*

L'ironie est l'esprit même d'une esthétique de l'*écart*, que le mal de vivre de la génération « absurde » des années '50 du XXe siècle a brillamment illustrée. L'homme moderne dépasse son destin non pas en l'assumant, mais en s'en détachant, comme le disait si bien le poète russe Alexandr Blok – « ironiser, c'est s'absenter ». C'est pouvoir faire autre chose ou rien, être ailleurs ou nulle part, plus tard ou plus tôt ; c'est se mettre en disponibilité totale ; décoller de la réalité, cesser d'adhérer aux choses et aux mots, pour qu'ils cessent de nous faire mal. Ce type d'ironie « effleurante » s'installe en même temps au niveau de la vision du monde et au niveau du texte, choisissant d'exprimer l'altérité la plus aiguë, un contraire qui se définit comme « l'autre le plus autre »[1]. Ce n'est plus l'ancienne dialectique de l'Original et de la copie, car toute copie est fausse, puisqu'elle cache toujours une *différe(/a)nce*. C'est là que l'ironie, à la pointe de cette montée du simulacre, flirte et collabore honteusement avec ce scandale du renchérissement à travers le neutre, le rire sans joie, le rire à mort...

Si l'absurde ne s'incarne pas, étant un rapport premier entre le monde et la conscience, l'ironie gouverne un second degré, celui qui constate une profonde fissure du moi individuel, conséquence d'une radicale mise en question des tous les systèmes de comportements sociaux et de tous les codes de communication. La distanciation d'avec le monde n'est pas forcément aliénante, elle peut représenter parfois une retraite salutaire, tandis que l'éloignement du Moi, l'instauration de l'entre-moi-et-moi sous forme de dérobade et d'impureté désigne un type de névrose incurable. Quand le doute gnoséologique s'accompagne d'un immense doute ontologique, la relativité et l'indétermination prennent leurs aises et atteignent jusqu'à l'essence de la négation, qui n'est plus délivrante et encore moins redemptrice. Elle démolit indifféremment le bien et le mal, la finitude et l'illimité, Dieu et Diable. Cela faisait à peu près deux siècles qu'on s'était habitués à la « mise à mort » de Dieu et, paradoxalement, le Diable était arrivé à symboliser une sorte d'utopie nécessaire, qui devait être sauvé pour que la nostalgie du paradis perdu continue à hanter notre soif et notre faim. Or, il semble s'écrouler à son tour et l'irrésolution ronge toute volonté constructive ou destructive, sacralisant le Néant, si sacralisation il y a.

Dans ce contexte, l'ironie se tourne sur soi et dénature complètement le rapport entre le Moi et le monde. Auparavant, la raillerie supposait justement l'existence d'une instance supérieure – Dieu ou Diable, peu importe le signe du « patron » - au nom de laquelle on se permettait de fustiger l'Autre. Mais, avec la génération de Ionesco, Beckett, Adamov, elle nous enseigne la décomplaisance absolue et nous apprend à nous déprendre de nous-mêmes. Le héros postmoderne (dont les protagonistes des pièces de la première période de Ionesco) ironise sur son propre corps, sur ses maladies, sur sa logique, sur son savoir, comme s'il se fût agi de choses extérieures. Les Robertes multiplient nez et doigts afin de séduire le fiancé Jacques, qui ne les trouvent pas assez laides, dans un univers où tous les chats devraient s'appeler Socrate, vu qu'ils sont mortels !

Cependant, la duplicité de l'ironie va bien au-delà de cet humour décalé, mais somme toute compréhensible.

***Université « Al. I. Cuza » Iasi, Roumanie**

Elle ne veut pas nous laisser feindre d'être rien, puisque le Rien est le contraire de quelque chose ; si l'antithèse est parfaite, elle est contournable. Or l'ironie postmoderne est à la recherche d'une antithèse relative, d'une autre modalité d'être de l'altérité qui ne soit pas soluble dans le dicible. Il lui faut le Néant, dans l'acception de gouffre absolu, de trou noir qui absorbe sens et non-sens, où les signes se brouillent et se neutralisent, où le rire risque de mourir d'insignifiance. Si le Godot qu'attendent désespérément Vladimir et Estragon venait, il représenterait une délivrance quelconque, et ils pourraient soit l'accabler d'injures, soit se prosterner devant lui. Son absence redouble de manière ahurissante précisément l'absence de sens qu'il était censé combler... Quant à lui, Ionesco entraîne la dérision vers la confusion, avec une pointe d'humour caractéristique : « Je suis pour la contradiction, tout n'est que contradiction, pourtant un exposé systématique ne doit pas... N'est-ce pas... dans les mots, confondre les contraires... », dit le personnage Ionesco dans *L'Impromptu de l'Alma*, ce à quoi Bartholoméus I répond : « Vous ne savez donc pas que les contraires sont identiques ? Un exemple. Lorsque je dis : une chose est vraiment vraie, cela veut dire qu'elle est faussement fausse... »[2]

La simultanéité de l'affirmation et de la négation reflète la « trahison » des codes qui régissent le savoir-faire humain, son emprise sur le réel et notamment sur soi. Une conscience normale ne saurait exister et s'exprimer en dehors de ces codes ; or la trahison rend sensible la rupture, le décalage entre l'être et le monde, entre la parole et la chose. Car cette ironie qui joue au point de nous faire oublier l'enjeu du jeu se glisse aussi au niveau de la représentation et du langage, en faisant éclater leurs paradoxes constitutifs. La dramaturgie est autoréférentielle dans ses formes et dans ses messages et implique la même dérobade à la logique de l'Original et de la copie. Cette aventure de « quelque chose » en train de se construire, de se chercher une forme qu'elle refuse pour ne pas avoir à s'engager, devient le propre d'une écriture dite absurde et d'une certaine attitude existentielle : « [...] l'oeuvre dramatique est comme une réflexion sur l'oeuvre dramatique en général. Le dialogue et le mouvement du théâtre sont sa façon d'explorer le réel, de s'explorer soi-même, de comprendre et de se comprendre » [3]

Ionesco se sert du mouvement ironique à l'instar d'un escrimeur d'élite, égratigant le tableau d'une réalité faite de soumissions humiliantes à l'illusion, au simulacre, aux clichés aliénants, reposant sur l'asservissement aux mythologies grégaires et aux compromis. Autrement dit, une vie tragique dans son ensemble, mais ridicule dans le menu détail de son quotidien.

L'ironie – cette figure de la résistance – découpe, dépèce, met à nu tout ce qui relève de cristallisations collectivistes, de conformismes qui noient les singularités et l'irrépétable. C'est là que Ionesco ouvre une espèce d'énorme paranthèse et suspend l'identité au bord de l'altérité et de la dissolution, dans un balancement étourdissant, sans franchir le seuil, mais le survolant assez souvent pour nous laisser un avant-goût du néant. Pour lui, il s'agirait du néant de l'indéterminisme, car toute affirmation est contradictoire, de par sa formulation même elle vérifie son contraire. L'identité siègerait alors au sein de la contradiction, étant un terme de celle-ci, semble penser Ionesco, sur les traces du philosophe roumain Stéphane Lupasco, dont il admirait la théorie du « tiers inclus », propre à sa logique dynamique du contradictoire. Sans le nommer, Ionesco en parle à sa façon : « Je suis même affligé qu'il n'y ait que deux points de vue totalement opposés, et personne ne peut remédier à cette pauvreté de l'inintelligence humaine qui arrive à peine à être seulement dualiste. »[4]

On pourrait donc inférer une absence de crise d'identité à proprement parler, chez Ionesco, qui serait plutôt réfractaire à cette logique classique du tiers exclu qui n'accepte pas que deux états de choses contradictoires peuvent coexister, ainsi que l'ont montré les physiciens quantiques, pour exprimer en même temps des sensations, des sentiments, des valeurs subjectives, que la logique aristotélicienne ne saurait accepter que successivement. Si la disharmonie qui nous entoure est sans fin, la pensée est presque obligée de chercher la

contradiction, afin de s'évader de la cage de l'identité ver un autre type de communication, fondée sur un interminable jeu d'énergies antagonistes. Ionesco reproche à la théologie et à la philosophie de ne pas avoir su dissiper notre sentiment poignant d'abandon et d'inutilité. Nous naissons mourants, c'est peut-être la seule certitude de notre existence et la principale source de notre angoisse métaphysique.

Dans un certain sens, les premières pièces du dramaturge, celles que l'on range habituellement sous l'étiquette d' « anti-théâtre », sont plus optimistes, par cette relativisation loufoque de toute chose, y compris de notre drame structurel, que celles de la seconde période, plus cohérentes au niveau du discours et plus spiritualisées dans leur quête de la lumière perdue. Ces dernières sont traversées par le leitmotiv du péché originel, qui hante l'inconscient des personnages et refait surface au gré des associations suscitées par les gestes les plus banals de la vie quotidienne.

> « Pas de feu dans la cheminée. Eteins vite que je ne voie plus cette femme qui brûle dans les flammes. Elle apparaît dès que tu allumes le feu. [...] Toujours, depuis qu'elle m'a tendu les bras de la même façon, puis a disparu dans la fumée ; elle est devenue cendres à mes pieds ; elle renaît des cendres chaque fois comme un reproche. Je n'ai pas eu le courage de me jeter dans les flammes. »[5]

Comment guérir les blessures de l'identité alors que l'innocence ne remonte jamais le cours de la durée ? Nous avons perdu le sens de l'émerveillement, déplore Ionesco, nous nous sommes éloignés du miraculeux, de l'enfance, voici le péché suprême de l'homme. Pitoyable sort ironique – celui de s'accomplir temporellement, pour avoir une conscience de plus en plus lucide de ce qui est irrémédiablement perdu ou insaisissable. C'est dans *Le Roi se meurt* que Ionesco exprime peut-être le mieux son désir secret de confondre homme et cosmos, d'abolir la frontière entre le Moi et le monde, de restaurer l'unité primordiale tragiquement cassée. Toutefois, la révélation n'aboutit pas, le sujet observateur instillant le doute de celui qui regarde, tare et destin de toute projection créatrice, puisque Dieu seul est entier avant de se contempler : « Je me vois. Derrière toute chose, je suis. Plus que moi partout. Je suis la terre, je suis le ciel, je suis le vent, je suis le feu. Suis-je dans tous ces miroirs ou bien suis-je le miroir de tout ? »[6]

Le symbole de l'identité à jamais éclatée est le temps, ce principe d'impureté qu'est le devenir, vecteur de notre affirmation terrestre et de notre marche vers le néant. Chez Ionesco, le temps possède un caractère carcéral, il est l'autre nom du Mal universel, singulièrement incarné par le cadavre atteint de progression géométrique, qui envahit l'espace vital d'Amédée et de Madeleine dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*. L'auteur le précise d'ailleurs lui-même dans un entretien : « Le cadavre, c'est pour moi la faute, le péché originel. Le cadavre qui grandit, c'est le temps. »[7]

Son théâtre serait-il donc une tentative d'exorciser ce mal en allant aux sources de cette erreur cosmique, ou bien une volonté d'atteindre l'expression ultime de l'étrange et du monstrueux, en soumettant le mécanisme théâtral à un fonctionnement à vide ? En tout cas, toutes les formes que prend le temps chez Ionesco – métamorphose, vieillesse, enlisement, vitesse accélérée, nuit, mort – ne font qu'aggraver ce sentiment opressant du déplacement de la personnalité d'un individu, du décalage qui se creuse progressivement entre soi et soi, cercle infernal dont les instants d'illumination seuls peuvent nous tirer.

Ionesco ne souhaite ou ne peut donner de solution dans ses pièces, poussant au contraire l'indécidabilité du rôle social de l'individu à son paroxisme dramaturgique, pulvérisant l'unité classique du personnage en une constellation de rôles imaginaires. L'interrogation que porte le héros sur le monde réside dans cette ambiguïté ironique, montée en épingle. D'une part donc, dans la société contemporaine, la fonction sociale tend à absorber l'individualité, de l'autre, dans l'imaginaire, la multiplication et la superposition

irrationnelles des fonctions font du personnage un être polymorphe et déconcertant, à caractère incongru et cocasse. Ainsi, Mary, l'inoffensive bonne du couple Smith (dans *La Cantatrice chauve*), se métamorphose en détective, s'identifiant provisoirement à Sherlock Holmes et retraçant l'histoire abracadabrante du couple Martin, pour finalement se révéler poète, autour d'un poème insensé sur le feu ! Ou bien le professeur de *La Leçon*, encourageant et gentil au départ, s'énerve progressivement et, parvenu au paroxysme de la fureur, s'empare d'un couteau et tue son élève...

Cette inconstance de la nature humaine, largement dissimulée par le couvert des us et coutumes sociaux, est librement exploitée dans l'espace théâtral, qui n'est plus contraint d'obéir aux canons du vraisemblable et, en fin de compte, est habilement transformée en une dérisoire mais touchante exaltation de la singularité humaine. Bérenger ne capitule pas devant les rhinocéros. Ionesco non plus.

Cela dit, ces incessantes métamorphoses aboutissent à un sabotage définitif de l'unité, les personnages non seulement se dédoublent, en plus ils sont interchangeables et, souvent, dans « l'abîme du nom propre ».[8] N'oublions pas le pullulement de Jacques – six ! -, dans *L'Avenir est dans les oeufs*, les Roberte I et II, dans *Jacques ou la soumission*, Amédée et Madeleine I et II dans *Comment s'en débarrasser*, Bartholoméus I, II, III dans *L'Impromptu de l'Alma*, le jeu des substitutions allant jusqu'à l'étourdissement, jusqu'à la si peu rassurante conviction que l'identité du Moi et de l'Autre est celle du vide... Et pourtant, encore une fois, le chevalier Ionesco vole à la rescousse de ses personnages, qu'il n'abandonne pas complètement à l'automatisme de la répétition et de l'uniformité, qu'il veut à tout prix pourvoir de quelque chose de différent. Ainsi, Roberte est effectivement pourvue de deux ou trois nez, mais c'est pour évoquer une divinité orientale, tandis que Jacques est masqué. Il n'est pas moins vrai que les masques ont perdu leur valeur rituelle de régénération et de purification à travers l'altérité qu'ils avaient connue au temps du Carnaval médiéval.

Ce sentiment aigu de la différence, Ionesco l'a toujours vivement ressenti et il lui donne, littérairement, la forme de la solitude incurable, malgré – ou à cause de – la multiplication apparente. Et ce n'est pas dans son acception de solitude bénéfique et nécessaire, celle qui sauvegarde l'unicité de chacun et lui fait croire que, finalement, personne n'est remplaçable : « Ce sont les solitaires qui ont raison, c'est pour ça que j'ai inventé moi-même un slogan paradoxal : 'solitaires de tous les pays, unissez-vous' »[9]. Ne reste que la solitude définitive, incontournable, celle de la Mort. Comme à chaque fois, un douloureux sourire autoironique sous-tend la réflexion sur le neuvième et dernier cercle de l'enfer, les paroles cette fois, non pas les cadavres, renvoyant par leur lente progression au dernier degré d'équivoque, où le désir et la peur se disputent la première place : « J'ai peur de la mort. J'ai peur de mourir, sans doute parce que, sans le savoir, je désire mourir. J'ai peur donc du désir que j'ai de mourir. »[10]

Mais la mort - cette divinité obsédante et omniprésente chez Ionesco - n'est pas une solution non plus. Elle reste un mystère indéchiffrable et profond, qui n'apporte pas la réponse tant souhaitée, car elle n'abolit pas le problème de la contradiction de l'être humain. Devant le seuil du néant, l'individu se raccroche de toutes ses forces à ce monde de misère qui ne l'a jamais rendu heureux, et le vivant-mourant voudra augmenter ici-bas la densité de son être, tout en se redant compte de la précarité de sa vie jusque-là : « Je n'ai pas eu le temps de connaître la vie »[11], clame le Roi âgé de deux cent soixante-dix ans et trois mois ! Cent ans plus tard, il aurait dit la même chose. Comme chacun d'entre nous, probablement. Le plus pathétique, peut-être, dans l'agonie du Roi, c'est la suprême vision de sa majesté déclinante, l'inflation cosmique du Moi ; d'habitude, on dit qu'un univers s'éteint avec chaque mort, mais là, c'est l'inverse : « Ma mort est innombrable. Tant d'univers s'éteignent en moi. » Qui plus est, ce qui doit finir est déjà fini, le point d'arrivée coïncide avec le point de départ, dans un cycle aussi affolant et abrutissant que celui des premières pièces. L'envolée métaphysique n'aura en rien soulagé la peur et le désir les plus secrets... Le devenir n'est pas une transformation du même dans l'autre ; c'est une réitération sans fin du même, qui, du coup,

n'est plus tout à fait le même, ni tout à fait un autre. L'univers semble replié sur lui, s'autodévorant placidement, la férocité n'étant pas de mise dans un monde qui n' évolue pas.

Cependant, le pessimisme ionescien a des fissures et, de temps en temps, il nous offre des trêves, des sursis. L'illusion de recouvrer une identité monolithique se reconstitue parfois, de manière oblique. Bérenger, le « piéton de l'air », Amédée, le Jeune Homme à marier s'envolent ou s'enfuient. Ionesco retrouve spontanément le thème platonicien et gnostique du corps comme entrave qu'il faut briser pour renaître. Des rayons de lumière percent les ténèbres et nous permettent d'entrevoir « la cité radieuse », le paradis perdu, mais la délivrance est brève et toujours suivie d'une amère rechute, les portes de l'au-delà ne s'ouvrent pas, la lumière s'éteint, tout n'était que rêve. Le choc est dur et terriblement frustrant, et le doute revient. Qui sommes-nous ? D'où venons-nous et pourquoi ? Y a-t-il un 'après' ?, etc. L'identité ne réussit pas à se fixer et le Moi continue à se dérober :

> « Mais que veut dire être soi-même ? Suis-je simplement un carrefour, un noeud, où des forces diverses s'unissent et s'affrontent ? Ou bien, suis-je un être unique et est-ce justement cela qui fait que je surprends et me fait constater objectivement que je suscite de l'intérêt ? Peut-être l'un et l'autre ? Cela encore est un problème différent. Qu'est-ce qu'être soi-même ? Ce soi-même qui est, est-il absolu, est-il relatif. Ce « je » (qui pense, bien sûr), ce moi... je ne puis le définir ; cette pensée mienne est peut-être une pensée déterminée par les autres. Sommes-nous chacun d'entre nous interchangeable ou irremplaçable ? »[13]

Il est difficile pour Ionesco d'envisager l'unité de la personne alors qu'il estime, en accord avec la physique quantique et Stéphane Lupasco, qu'une vérité n'est jamais solitaire ; à toute actualisation correspond la virtualisation de l'élément contradictoire et nous ne sommes, à l'instar de la réalité, qu'une pelote d'énergies antagonistes. Ce qui explique également la prédilection de Ionesco pour la scène, espace de la liberté absolue, car, à la différence de la poésie ou du roman, elle admet la suspension du jugement, ou son éparpillement dans les contraires. Le dramaturge se permet d'aller plus loin que quiconque en jonglant follement et dangereusement avec les mécanismes de la logique humaine. D'habitude, même si en enonçant une opinion en énonce par là-même l'opinion contraire, celle-ci reste sous-entendue, virtuelle. L'ironie se charge éventuellement de la virtualisation graduelle, allant de l'apparent monisme qui dissimule le contradictoire à l'inquiétante et dérangeante présence de l' « autre », qui plane au-dessus de notre provisoire vérité. Ionesco ne s'en contente pas, il oblige les contraires à s'affronter sous nos yeux. Du coup, ses personnages émettent soit des jugements abérrants par rapport à la réalité, soit des raisonnements ineptes, ou bien ils lâchent la bride sur le cou des mots, les laissant jouer en toute liberté, sans se préoccuper du sens :

> « *Le Professeur* : Ce qui distingue les langues néo-espagnoles entre elles et leurs idiomes des autres groupes linguistiques, tels que le groupe des langues autrichiennes et néo-autrichiennes ou habsbourgiques, aussi bien que les groupes espérantiste, helvétique, monégasque, suisse, andorrien, basque, pelote, aussi bien que les groupes de langues diplomatiques et techniques – ce qui les distingue, dis-je, c'est leur ressemblance frappante qui fait qu'on a bien du mal à le distinguer l'une de l'autre [...] ».[14]

Le Professeur, la Vieille dans *Les Chaises*, le Policier dans *Victimes du devoir*, et tant d'autres sont totalement déroutants par leur dualité constitutive. A travers leurs délires verbaux, Ionesco éclaire l'imprévisible jeu du paradoxe comme vérité qui se tient sur la tête pour attirer l'attention. Loin de ne désigner que l'antinomie, *para* est le préfixe qui indique le voisinage, le décalage, la différence, donc la distance par rapport à quelque chose, alors que

doxa renvoie à l'ensemble des idées reçues comme une évidence naturelle. Se refugiant dans le préfixe pour se moquer du tronc immuable du mot, Ionesco fait du paradoxe un lieu de rencontre et d'émergence en même temps qu'un hymne à la polyvalence. Le paradoxe représente la soupape de secours d'un esprit empêtré dans des cadres qu'il s'est tracé lui-même, marquant à la fois l'état d'inachèvement d'une science et son degré de maturité. En tant que forme supérieure de l'unité des contraires, le paradoxe, à côté du théâtre et du rêve, semble convenir à Ionesco, vu que le réel s'est avéré incapable d'offrir des solutions à ses interrogations.

L'art, le théâtre, dans le cas considéré, c'est l'élan inconditionnel vers la liberté et c'est aussi un source de connaissance authentique précisément parce qu'il n'est pas une 'tranche de vie', parce qu'il transcende toutes les contradictions vers sa vérité ultime, pour découvrir qu'elle aussi est multiple, et ainsi de suite. L'art se dérobe au devenir et aborde l'illimité : « [...] te soustraire à l'action et déclencher un processus de contradiction signifie [...] inaugurer le processus de *connaissance de la connaissance*. »[15]

Selon Ionesco, l'expérience esthétique est un état mythique, un état de grâce, et le mythe, contrairement à ce que l'on affirme souvent, est une non-explication, un mystère qui s'alimente de l'intérieur. En ce sens, la création ionescienne relève du mythe notamment par son refus systématique d'attribuer une signification définitive à son expression. Il estime qu'il n'existe point de théâtre sans antagonismes, sans une oscillation permanente entre deux pôles d'attraction, sans l'absence d'une frontière rigide entre le réel et l'imaginaire. Tout ceci fait que le monde créé par Ionesco est en même temps étrange, cauchemardesque et familier. Le réél n'est pas seulement complexe, il est surtout discontinu ; le principe d'identité est aboli, le même est l'autre, le rire est larme et les réponses jaillissent au-delà et au travers du langage :

> « J'aspire à l'impossible, que mes paroles soient transparentes. Des milliers et des milliers de mots, des masques et des mensonges, et des errements devront dire ce que le mot cache. Il ne me reste qu'à démentir toute parole en la désarticulant, en la faisant éclater, en la transfigurant. » [16]

Cet article est le résultat partiel d'un ample travail mené dans le cadre du projet *Dynamique de l'identité dan la littérature francophone européenne*, financé par l'Etat roumain à travers IDEI -CNCSIS – UEFISCU, contrat no. 842/2008

Notes

1. Jankélévitch, V., *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p.71.
2. Ionesco, E., *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1958, p. 72.
3. Ionesco, E., *Journal en miettes*, Paris, Gallimard, 1967, p.56.
4. Ionesco, E., *Nu*, Bucuresti, Humanitas, 1991, p.124 (notre traduction).
5. Ionesco, E., *Théâtre IV*, Paris, 1966, p.93.
6. ibid., p.67.
7. Bonnefoy, C., *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Belfond, 1966, p.97.
8. Derrida, J., *L'Ecriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p.152.
9. Hubert, M.-C., *Langage et corps fantasmé dans le Théâtre des années cinquante : Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, José Corti, 1987, p.268.
10. Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p.226.
11. Ionesco, E., *Le Roi se meurt*, in *Théâtre IV*, p.37.
12. Ibid., p.45.
13. Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, pp. 18-19.
14. Ionesco, E., *La Cantatrice chauve*, suivi de *La Leçon*, Paris, Gallimard, 1954, p.119.
15. Lupascu, S., *Logica dinamica a contradictoriului* (*La logique dynamique du contradictoire*), Bucuresti, Editura Politica, 1981, p.360.
16. Ionesco, E., *Présent passé passé présent*, Paris, Gallimard, 1968, pp.248-249.

Bibliographie

Bonnefoy, C., *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Belfond, 1966.
Derrida, J., *L'Ecriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
Favre, Y.-A., *Le théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe*, Mont-de-Marsan, ed. José Feijoo, 1991.

Hubert, M.-C., *Langage et corps fantasmé dans le Théâtre des années cinquante : Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, José Corti, 1987.
Ionesco, E., *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1956 ; *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1958; *Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1966.
La Leçon, Paris, Gallimard,
Nu (Non), Bucuresti, Humanitas, 1991.
Journal en miettes, Paris, Gallimard, 1967.
Notes et contre-notes, Paris, Gallimard, 1966.
Présent passé passé présent, Paris, Gallimard, 1968.
Jankélévitch, V., *Le pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960.
L'Ironie, Paris, Flammarion, 1964.
Lupasco, S., (Lupascu S.), *Logique et contradiction*, Paris, PUF, 1947.
Logica dinamica a contradictoriului, Bucuresti, Ed. Politica, 1981.
Sarrazin, B., *Le rire et le sacré*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991.
Vernois, P., *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Klincksieck, 1972.
Le langage dramatique chez Eugène Ionesco : entre classicisme et modernité

La hantise du double dans *Macbett* de Ionesco

Drd. Dana Monah*

***Abstract**: This article sets out to examine the use that Ionesco makes of the motif of the double in his rewriting of Shakespeare's Macbeth. The analysis of Ionesco's characters as degraded, grotesque doubles of their Shakespearean counterparts and of the text of Macbett as a false reduplication of Macbeth will highlight the way in which the Romanian-French playwright manipulates the Shakespearean intertext in order to express his own, bleak but clownish, vision on history.*

***Key-words:** double, rewriting, identity, Ionesco, Shakespeare*

Macbett, c'est la seule pièce où Ionesco réécrit l'œuvre d'un autre auteur, et ce n'est peut-être pas par hasard s'il choisit justement la tragédie écossaise, la plus noire du dramaturge élisabéthain. *Macbeth* propose une vision particulièrement pessimiste sur la vie, car l'ambition mène au meurtre, qui fait sombrer les protagonistes dans la folie et le désespoir. « Life's but a walking shadow, a poor player/ That struts and frets his hour upon the stage/ And then in heard no more. It is a tale told by an idiot/ Full of sound and fury, signifying nothing » (V. 5) – la célèbre tirade de Macbeth résume, d'après les commentateurs, le manque de sens de la condition humaine. D'ailleurs, Ionesco lui-même considère le dramaturge anglais comme « l'ancêtre du théâtre de l'absurde. Il a tout dit, depuis longtemps » [2]. *Macbett*, que Ionesco a écrit après avoir lu l'ouvrage de Jan Kott *Shakespeare Our Contemporary*, serait donc la tentative de l'un des représentants les plus marquants du théâtre de l'absurde d'amplifier sur scène la vision du monde comme absurde, qu'il a devinée chez Shakespeare.

La pièce que propose Ionesco n'est pas une simple parodie de la tragédie shakespearienne, mais, comme le constate Gérard Genette, « *Macbett* est une réfection sérieuse de *Macbeth* – à condition, bien sûr, de faire part de la bouffonnerie inhérente au sérieux de Ionesco: disons autrement que Macbett est une transposition ionescquisante de Macbeth, ni plus ni moins « sérieuse » que *Les Chaises* ou *Rhinocéros* » [3]. *Macbett*, c'est *Macbeth* notre contemporain, ou bien *Macbeth* vu à travers *Ubu Roi* d'Alfred Jarry, l'autre « source » de Ionesco.

Le motif du double, utilisé de manière obsessionnelle par Ionesco, tant au niveau du traitement des personnages qu'à celui de la relation entre le texte-source et le texte dérivé, permet au dramaturge français de traduire, à travers le canevas shakespearien, sa propre vision du monde: un monde où « les meilleurs sont pires que les mauvais » [4], où le tragique, colorié de dérisoire, se mue en grotesque.

« On me prend pour mon propre sosie... » - hantises et dédoublements

Ionesco conserve, en grandes lignes, le système des personnages de Shakespeare, dont il condense l'inventaire (treize rôles contre une quarantaine chez le dramaturge anglais) et auquel ajoute quelques figures secondaires, comme les barons Glamiss et Candor (des figures mentionnées par Shakespeare, mais qui ne figurent pas dans la liste des personnages) ou bien le chasseur des papillons.

Macbett, Duncan, Macol ou Candor, ce sont les versions ionesciennes des personnages shakespeariens Macbeth, Duncan, Malcolm et Cawdor. Le dramaturge écrit leurs noms tel qu'un français les aurait prononcé, à la fois pour montrer qu'on a affaire à une adaptation francophone de la tragédie du Grand Will, et pour mettre en exergue le processus de réécriture, qui opère des transformations sur l'identité des personnages, tout en gardant un noyau qui opère des transformations sur l'identité des personnages, tout en gardant un noyau, une série de propriétés essentielles, qui garantissent le contrat d'intertextualité.

***Universitatea « Al. I. Cuza », Iași, România/ Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, France**

Les personnages de Ionesco sont des versions, des avatars de leurs contreparties shakespeariennes, que le dramaturge dénonce, dès par leurs noms, comme des simplifications, des dégradations.

Macbett est toujours le chevalier qui, influencé par les annonces des sorcières et par l'ambition d'une femme volontaire, assassine son souverain, Duncan. Et pourtant, il a beaucoup perdu de la complexité du héros shakespearien: il ne se pose aucun problème moral, passe en revue avec satisfaction les soldats qu'il a tués à la guerre et n'éprouve aucune culpabilité pour avoir assassiné Duncan. Dans cet immense carnaval sanglant qu'est « la pièce écossaise » revisitée par Ionesco, tout le monde prend part avec frénésie aux jeux de massacre, et tout ce qui compte, c'est de gagner: « la raison du vainqueur est toujours la meilleure » (p. 140), philosophe Candor, le vaincu. L'apostrophe de Banco le revenant, qui fait remarquer à Macbett que « ce ne sont là que des restes, quelques déchets de ton ancienne personnalité (…) des résidus, un automate » (p. 193) revêt donc une dimension fortement ironique: en effet, Macbett est un déchet, un fantoche de son ancêtre shakespearien, un être de second degré. De même, la remarque de Lady Duncan, qui déclare à Macbett que « le souvenir que j'avais de votre image était différent. Vous ne vous ressemblez pas tellement » (p. 137) gagne d'être lue comme un clin d'œil intertextuel: Lady Duncan croit rencontrer le Macbeth shakespearien, elle ne rencontre que sa pâle copie, ce Macbett qui a hérité les traits de Macbeth sans en hériter l'âme.

Macbett, c'est bel et bien la sosie de Macbeth (« on me prend pour mon propre sosie »), car il lui ressemble au niveau extérieur, mais une copie vidée de toute intériorité. D'ailleurs, Macbett n'est pas seulement un double de Macbeth, mais aussi de Banco (Lady Duncan ne réussit pas à les différencier et Macbett reconnaît qu'il lui arrive souvent d'être pris pour le sosie de son ami). La ressemblance des deux guerriers va tellement loin, qu'ils prononcent exactement le même discours et ont des gestes identiques, comme des réflexions dans un miroir. Ce qui est plus angoissant, c'est que Macbett et Banco reprennent, plus tard (p. 53-54), avec précision, la conversation des révoltés, Glamiss et Candor en début de la pièce. A leur tour, Glamiss et Candor répétaient, avec entêtement, l'un des paroles de l'autre, comme s'ils souffraient de écholalie. Macbett est donc le même que Banco, qui est le même que Candor, que rien ne différencie de Glamiss, ou plutôt, tous les personnages, ce sont les copies vides, creuses, se reproduisant à l'infini. « Every figure carries the personalitities of others as potentials within them », écrit Cristopher Innes [5] mais ces autres potentiels ne sont, en fait, que des reproductions mécaniques du même.

Duncan est un quelque sorte un double inversé du roi écossais de Shakespeare: lâche et cynique, l'archiduc a un fort côté ubuesque: il n'a pas le courage de prendre part à la bataille, mais la suit de loin, avec son binocle. D'ailleurs, tel Père Ubu, ce Duncan n'hésite pas à prendre ses précautions – si Macbett et Banco perdent la bataille, l'archiduc s'enfuira, sur son cheval, au Canada ou aux Etats-Unis, et emportera avec lui « la cassette de pièces d'or », qui n'est pas sans rappeler « la cassette à phynances » de Père Ubu.

Lady Duncan est, au moins à une première approche, un personnage inventé par Ionesco – la femme de l'archiduc deviendra Lady Macbett … en épousant ce dernier. La métamorphose est rendue possible, « catalysée » par la première sorcière, car chez Ionesco Lady Duncan est aussi l'une des sorcières qui envoûtent Macbett et Banco. Lors de la scène du banquet Lady Duncan déclare ne pas être devenue Lady Macbett, mais être restée fidèle à son mari: « vous avez assisté au mariage de Macbett avec la sorcière qui a pris les traits de mon visage, les formes de mon corps et le son de ma voix » (p. 158).

Et pourtant, Lady Duncan la vertueuse n'hésitait pas, dans la scène de la guillotine, à faire des avances à Macbett (p. 145) et retrouvait des gestes de la Lady Macbeth shakespearienne. Ainsi, pendant l'exécution des prisonniers, elle se lave les mains « d'une façon très appuyée, comme pour enlever une tâche, par exemple, mais elle doit faire cela d'une façon un peu mécanique, un peu distraite » (p. 141). Lady Duncan renverse ici le geste de Lady Macbeth, qui, rongée par la culpabilité, imitait le geste de se laver les mains, pour

enlever une tâche de sang imaginaire et qui déclarait que « all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand » (V. 1. 43-4). Au contraire, le personnage de Ionesco valorise la tâche de sang en tant que signe qui l'unit à Macbett: « une tâche de sang indélébile marquera cette lame pour que tu te souviennes de ton succès et pour que cela t'encourage dans l'accomplissement d'autres exploits plus grands encore, que nous réaliserons, dans une même gloire (p. 164-5). L'archiduchesse, qui est d'ailleurs celle qui incite Macbett à tuer Duncan, et qui n'hésite pas à participer au meurtre, joue donc, avant même de devenir la femme de Macbett, le rôle que Lady Macbeth jouait auprès de son mari. Si l'héroïne de Shakespeare ne pouvait pas tuer Duncan à cause de sa ressemblance physique avec son propre père (« Had he not ressembled/ my father as he slept/ I had done it » (II. 2. 12-13), Lady Duncan, constate, après l'assassinat de son mari, que « mort, il ressemble à mon père. Je n'aimais pas mon père » (p. 180). Cette Lady Duncan, qui accomplit, sans l'ombre d'un remords, ce que Lady Macbeth ne pouvait pas faire, et qui valorise précisément les signes que la reine du dramaturge anglais abhorrait, invite le lecteur à lire, derrière le personnage inventé par Ionesco, un avatar, une contrepartie du personnage shakespearien.

Il est intéressant qu'après être devenue Lady Macbett, la veuve de Duncan oublie précisément son côté « Lady Macbeth » - redevenue sorcière, elle quitte la scène, à califourchon sur une valise volante, et ne revient pas pour soutenir son mari lors de l'apparition des spectres, mais juste après, pour lui expliquer qu'en fait la Lady qu'il a épousé est la sorcière; Lady Duncan, restée fidèle à son mari, aurait été enfermée dans la cave par la méchante sorcière. Pourtant, le personnage fait son annonce … en chantant, ce qui ne peut que confondre davantage le spectateur sur son identité. De plus, les déclarations de Lady Duncan sont en quelque sorte infirmées par les didascalies initiales, qui mentionnent trois personnages distincts: Lady Duncan, Lady Macbett et la première sorcière. On aurait alors plutôt affaire à un personnage condensé, à identité très mobile, qui cumule des caractéristiques des trois « volets » dont il est composé.

Un texte au second degré

Si les personnages se donnent comme des doubles dégradés de leurs contreparties shakespeariennes, le texte de Ionesco s'avère, lui aussi, comme un (faux) double de celui du dramaturge anglais, un texte qui se créé par un double mouvement, de similarité (allant jusqu'à l'identification totale) avec le texte-source et de différenciation de celui-ci. Renate Lachmann considère que « l'intertextualité métaphorique » a un caractère de simulacre, que l'on peut saisir dans le double statut du texte intertextuel: « being itself and other at once. Through the play of restructuring and dissimulating, it denies the presence of other texts, that it nevertheless indicates at the same time » [6]. Le texte de Ionesco met en place justement ce processus de dissimulation, cette stratégie de faire dire autre chose au texte de l'autre, et de rendre présent, en creux, le sens d'origine.

Macbett est structuré comme une alternance de scènes réécrites étroitement, où les personnages sont placés dans les mêmes situations que chez Shakespeare, (Duncan se renseignant sur la marche de la guerre - I. 2, l'annonce faite à Macbett et à Banco par les sorcières - I.3, ou bien la scène du banquet - III. 4) et des scènes qui s'échappent du canevas shakespearien, et où Ionesco créé d'autres (bouts d'histoire) avec les personnages qu'il a empruntés à Shakespeare.

Des déplacements et des substitutions permettent au texte de Ionesco de se démarquer de la tragédie shakespearienne dans les scènes reprises en détail. Parfois, une simple substitution de mots suffit pour déplacer la conversation dans un registre différent, pour indiquer que les personnages sont autres que ceux que l'on connaît depuis Shakespeare, et que l'on aura affaire à un *Macbeth* à l'envers. Ainsi, la célèbre phrase qui ouvre la tragédie, après le prologue des sorcières (« What bloody man is that? ») est « traduite » par Ionesco comme « Qu'est-ce que cet ivrogne? » - il faut que l'officier lui attire l'attention que ce n'est pas un

ivrogne: « ça m'a l'air d'un soldat blessé » (p. 132). Et si le capitaine de Shakespeare était fier de donner des nouvelles sur l'évolution de la guerre, le soldat de Ionesco ne comprend rien à ce qui se passe, et ne voit aucun intérêt à apprendre quels sont les vainqueurs: « Qu'est-ce ça peut faire? ». Placer d'autres réponses dans des situations dramatiques reprises à pièce-source permet à Ionesco de dénoncer sa pièce comme un faux double de la tragédie shakespearienne, et en même temps de construire son propos: c'est précisément par ces substitutions, par ces intrusions de l'autre au cœur du même (de mots ou de discours plus complexes) que se constitue la pièce dérivée.

Le second groupe de scènes peut être envisagé comme semblable à ce que Umberto Eco appelle les scénarios alternatifs construits par le lecteur lorsqu'il rencontre des disjonctions de probabilité, mais ce sont, en général, des disjonctions de probabilité créées par Ionesco lui-même, qui renverse les sens des scènes réécrites étroitement. Si Lady Duncan se rend sur le champ de bataille pour obtenir des informations sur la marche de la guerre, c'est parce que le soldat n'a pu fournir aucune information valable. Il est intéressant que même les scènes « inventées » ou qui rappellent vaguement des scènes shakespeariennes (comme l'assassinat de Duncan) comprennent des références précises à des motifs ou des répliques-clé de *Macbeth*. Il en est ainsi du geste de Lady Duncan de se laver les mains, ou de son observation que Duncan mort ressemble à son père, des « rappels » shakespeariens insérés dans des scènes qui évoquent vaguement des situations du texte-source, des intrusions, cette fois-ci, du même au cœur du différent.

« Tout texte est (un) double, car il se prétend imitation ou fiction, tentative de recréation d'une réalité, première ou dernière » écrit Vladimit Troubetzkoy [7]. Mais, explique l'auteur, le texte n'est jamais un pur double de la réalité, parce qu'il est « par définition second, symbolique, médiat et non immédiat », et ce qui compte, c'est la différence. C'est justement comme un double imparfait de *Macbeth* que se donne *Macbett*, un double qui se construit par un jeu de ressemblances et de différences.

La soif du pouvoir mène au pire

La réécriture de *Macbeth* par Ionesco n'est pas innocente, ne relève pas d'un simple jeu gratuit avec des formes et le contenu de l'hypotexte, mais d'un projet politique bien précis. Ionesco a réécrit la tragédie shakespearienne après avoir lu *Shakespeare Our Contemporary* de Jan Kott, on pourrait dire qu'il a réécrit *Macbett* à la lumière de Kott: « Selon Kott, ce que voulait montrer Shakespeare c'est que le pouvoir absolu corrompt absolument, que tout pouvoir est criminel. En parlant de Macbeth dans cette perspective, Kott pense à Staline (…) à je me suis donc inspiré de son livre et, si j'ai fait cette pièce, c'est pour montrer une fois de plus que tout homme politique est un paranoïaque et que toute politique mène au crime » [8]. Kott envisageait l'histoire comme un Grand Mécanisme, comme une succession de meurtres auxquels l'individu ne peut pas échapper, idée que Ionesco a exploitée dans la construction de sa pièce, qui met en exergue la caractère répétitif du meurtre et de l'histoire. Il est d'ailleurs intéressant qu'afin de montrer la similarité de conception du monde entre Shakespeare et les auteurs contemporains, Kott citait la pièce de Ionesco *Tueur sans gages* [9].

Le canevas shakespearien devient donc pour Ionesco un philtre par lequel il choisit de regarder le monde actuel, l'instrument d'une mise à distance (l'action n'est pas transposée au XXe siècle, mais on nous offre un XVe siècle « interrompu » par de légers anachronismes, un XVe siècle de pacotille, carnavalisé) et d'une mise en relation du monde shakespearien et de l'univers contemporain à Ionesco.

Macbett n’est pas seulement une méditation sur la folie du pouvoir, mais aussi sur la façon dont cette folie est transmise par la tragédie shakespearienne. Chez Shakespeare, une fois la soif du pouvoir assouvie, le héros se retrouve dans le vide, sa vie devient un cauchemar auquel il n’arrive pas à échapper. Macbeth est un héros tragique, qui essaie de surpasser une limite. Dans le monde que propose Ionesco le tragique n’est plus possible, les personnages se

sentent trop bien dans leur enfer carnavalesque pour essayer d'y échapper. Il n'y a pas de restauration du pouvoir légitime, au contraire, le tyran est remplacé par un despote aussi mauvais, sinon pire que lui. Macol, qui est le fils que Banco et d'une gazelle, prononce, après avoir tué Macbett, le discours (en traduction française) par lequel Malcolm voulait tester la fidélité de Macduff chez Shakespeare (IV. 3). Pourtant, si chez Malcolm ce discours, extrêmement sanguinaire, était un masque, un test, Macol ne plaisante pas : « il y a dans ma nature composée des plus mauvais instincts, une avarice si insatiable, que, pendant mon règne, je trancherai les têtes de tous les nobles pour avoir leurs tête (…) mais j'abonde en penchants criminels que je satisferai par tous les moyens (…) (p. 203-204). Matei Calinescu [10] rappelle que ce passage, qui est le seul où le texte de Ionesco se superpose littéralement sur celui de Shakespeare, représente un cas parfait de ce type de réécriture que voulait atteindre Pierre Ménard, le héros de Borges: réécrire *Don Quichotte* de manière absolument identique, mais y arriver à travers à travers sa propre expérience culturelle. Tout comme le fragment du discours sur les armes et les lettres de Don Quichotte, le discours de Malcolm, copié par Ionesco, mais placé dans la bouche de Macol, acquiert un sens tout à fait différent lorsqu'il est placé dans un autre contexte. La pseudo-menace de Malcolm, placée à la fin de la pièce de Ionesco, à l'endroit où aurait dû figurer le discours qui confirmait la restauration du pouvoir légitime, ne peut que consolider la vision pessimiste de l'histoire du dramaturge français. « Oh! Monde insensé, ou les meilleurs sont pires que les mauvais » (p. 200) s'était exclamé Macbett, juste avant d'être tué – ironiquement, ses paroles ont un caractère prophétique.

« *Macbett*-ul lui Ionesco adaugă bitextualității lui *Ubu* o a treia dimensiune, care dă parodiei o nouă arie de gravitas, transformând-o dintr-un instrument inițial de provocare a râsului și într-unul de provocare la reflecție: asupra istoriei, asupra răului în istorie (ca trădare, ca violență ucigașă, ca sete de putere sau neînfrant libido dominandi) și, finalmente, asupra literaturii „de gradul doi" și a posibilităților pe care le oferă manipulările textuale» [11], observe, à juste titre, Matei Calinescu. Comme tout adaptateur, Ionesco utilise dans Macbett le jeu du même et du différent pour faire dire autre chose à l'intertexte shakespearien, et pour se dire à travers le texte de l'autre.

Cet article est réalisé dans le cadre du Projet Idei, 2008, no. 842, « Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne », financé par CNCSIS/ UEFISCSU.

Notes

[1] Bonnefoy, C., Eugène Ionesco: *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Belfond, Paris, 1966, p. 49.
[2] Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 409.
[3] Ionesco, E., *Macbett*, in *Théâtre V*, Gallimard, Paris, 1974, p. 200. Toutes les références entre parenthèses renvoient à cet ouvrage.
[4] Innes, C., *Avant-garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London, 1993, p. 196.
[5] Lachmann, R., *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*, translated by Roy Sellars, University of Minnesota Press, 1977, p. 17.
[6] Troubetzkoy, W., « Le double poiétique de Jean-Paul à Dostoievsky », in Conio, Gérard, *Figures du double dans les littératures européennes*, L'âge d'homme, 2001, p. 46.
[7] Bonnefoy, C., *Op. Cit.*, p. 161.
[8] Kott, J., *Shakespeare Our Contemporary*, translated by Boleslaw Taborsky, Methuen and co., London, revised edition, 1967, p. 115.
[9]Calinescu, M., « Eugène Ionesco. Patru piese ale perioadei mijlocii. *Macbett* », in *Apostrof*, no. 11-12, 2005. http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=7311
[10] *Ibidem*.

Bibliographie

Bonnefoy, C., *Eugène Ionesco: Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Belfond, Paris, 1966.
Calinescu, M., « Eugène Ionesco. Patru piese ale perioadei mijlocii. *Macbett* », in *Apostrof*, no. 11-12, 2005. http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=7311

Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
Kott, J., *Shakespeare Our Contemporary*, translated by Boleslaw Taborsky, Methuen and co., London, revised edition, 1967.
Ionesco, E., *Macbett*, in *Théâtre V*, Gallimard, Paris, 1974.
Innes, C., *Avant-garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London, 1993.
Lachmann, R., *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*, translated by Roy Sellars, University of Minnesota Press, 1977.
Lochert, V., « Macbeth/ Macbett: répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco », in Etudes littéraires, vol. 38, no. 2-3, 2007, p. 59-70.
Shakespeare, W. *Macbeth*, Cambridge University Press, updated edition, 2008.
Vernois, P., *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksieck, Paris, 1991.
Troubetzkoy, W., « Le double poiétique de Jean-Paul à Dostoievsky », in Conio, Gérard, *Figures du double dans les littératures européennes*, L'âge d'homme, 2001.

Le spectacle de l'entropie et de la néguentropie dans le théâtre ionescien

Conf. dr. Emilia Munteanu*

***Abstract**: There is nothing surprising that the first performances of what was to be the theatrical revolution have been coolly received by the critics of the fifties. The New Play writers such as Eugène Ionesco, refuse the order imposed by the literary dogma, by the logical thought, or the laws of politeness. Sometimes innocently some other time cruelly, these authors seem to find a funny trouble in exhibiting the disorder in the fifties living, social, or in the whole universe. Inhabitant of the astonishing complexity of the XX-th century where, as Edgar Morin says, entropy / negentropy, disorganization / organization, degeneration / regeneration, life / death mingle, fit together, make war,Ionesco gives us vivid images of this show. We can not easily classify his dramatic work, being a contemporary complex phenomenon. However his proliferation of objects and words, bordering a kind of ridiculous baroque, crosses the nothing Beckett's absurd. Both of them show the existential absurd on the fifties stages, question or deny the theater itself (anti-theater).*

***Mots-clés :** entropie, néguentropie, esthétique de la laideur, suiréférentialité.*

Nul doute que jusqu'au XX^e^ siècle, la pensée des philosophes et des scientifiques reposait sur une certitude, celle des lois immuables qui régissent l'Univers, instaurent le confort de l'Ordre dans le monde et président au fondement de l'esthétique classique. Edgar Morin nous en donne un tableau suggestif : « L'ordre, Mot Maître de la science classique, a régné de l'Atome à la Voie lactée. […] La pesanteur des corps, le mouvement des marées, la rotation de la lune autour de la terre, la rotation de la terre autour du soleil, tous phénomènes terrestres et célestes obéissent à la même loi… » [1]. Cependant, au XIX^e^ siècle, ces principes commencent à faire place à la probabilité et à la statistique qui remettent en question les premiers tandis que les chercheurs constatent que la matière se décompose en particules et se transmute en différentes formes d'énergie. Au fur et à mesure que les recherches se poursuivent, notamment au XX^e^ siècle, on constate que l'entropie se manifeste aussi bien au niveau de la macro-physique qu'à celui de la micro-physique et qu'elle prend le sens de la dégradation tant de la qualité que de l'ordre. Coup de théâtre épistémologique et philosophique : au commencement c'était le désordre, le chaos. L'émiettement cosmique de Hubble, les relations d'incertitude de Heisenberg, la découverte de Brillouin (qui considère qu'il est possible, en fonction de la néguentropie, entendue comme niveau de qualité de l'énergie, de créer dans tout système de l'information, au sens de niveau d'organisation du système, par conséquent de l'ordre et de l'organisation) apportent de l'eau au moulin des écrivains des années cinquante, fussent-ils romanciers ou auteurs dramatiques. En effet, ce qu'on voit sur la scène c'est le jeu incessant du désordre, de l'ordre et de l'organisation, étant donné que le théâtre apparaît, selon J. Derrida (*L'écriture et la différence*), comme « une anarchie qui s'organise », ce travail d'organisation de l'espace scénique revenant en premier lieu au scénographe. Et à Anne Ubersfeld de renchérir: « La théâtralité fait de l'in-signifiance du monde un ensemble signifiant ». [2] En outre, ce qui rend le phénomène théâtral fascinant c'est aussi l'éphémère qui frappe toute représentation pareil au spectacle de l'acmé de la vie du calmar. Parvenu à sa maturité, celui-ci émerge des profondeurs marines pour accomplir sa tâche. Mais cet instant glorieux, rehaussé par une émission éblouissante de lumière, précède de peu la fin de l'individu une fois la perpétuité de l'espèce assurée. De même, tout éphémère qu'elle soit, c'est la représentation qui non seulement organise mais révèle également des significations que les textes dramatiques semblent renfermer, surprenant ainsi l'auteur lui-même. Ionesco, qui qualifie sa *Cantatrice chauve* de *farce tragique*, en est un.

Celui qui reconnaît dans Caragiale « le plus grand des auteurs dramatiques inconnus » [3], issu du même espace géographique que Tristan Tzara, l'un des fondateurs du mouvement Dada, tout en étant très sensible au référent extra scénique du XX^e^ siècle, ne pourrait plus se laisser tenter par la mimétisation naturaliste.

***Universitatea "Vasile Alecsandri" din Bacău, România**

A l'encontre de l'effet de réel, recherché par les naturalistes, il nous donne à voir dans *Tueur sans gages* une *Cité radieuse* où la substitution des lois naturelles par la technique rend inopérable l'inexorable mécanique du déterminisme et de la conservation de la matière. Et lorsque la nature y fait son apparition, cela tient du miracle, du merveilleux (« Des roses véritables ? » s'émerveille Bérenger en montrant du doigt et sentant les fleurs qui restent invisibles pour le spectateur), car cette *cité radieuse*, surgie au milieu de « quartiers de deuil, de boue », s'avère être « une merveille de la technique ». Toutefois, cette perfection tient au factice puisqu'elle contient des ferments de désordre dont les indices sont perceptibles lors d'un examen plus attentif: le désert humain, l'hésitation qu'un spectateur vigilant perçoit dans certains énoncés de l'Architecte, une pierre qui tombe du ciel, etc. En effet, le calme, le bonheur qui régnaient sur cet îlot merveilleux ne sont plus possibles puisque l'assassin en a chassé presque tous les habitants, espérer ne fait plus partie du vocabulaire actif, aussi dans les interstices (« a l'air tout à fait naturelle, incroyable » ; « j'y croyais sans y croire » ; « j'avais peur d'espérer ») de cette félicité printanière s'instillent des menaces. Cet îlot semble confirmer l'affirmation de Jacqueline Russ selon laquelle le désordre « est la substance même des choses et les systèmes ordonnés ne sont que des îles rares et des exceptions, du plus petit monde au plus grand » [4]. En nous adossant le concept de néguentropie (qui exprime le niveau de qualité de l'énergie), on pourrait dire que l'oasis de la cité lumineuse apparaît [5], au détriment ou en dépit du désordre toujours grandissant de l'environnement, suite au progrès fabuleux de la technique. Nous y reconnaissons l'image d'une société hyper-organisée (les Roumains ayant vécu sous la dictature de Ceausescu y sont très sensibles) où paradoxalement, le trop d'ordre, voisin du chaos, ne pourrait conduire qu'à la mort. Ainsi la néguentropie recrée-t-elle de l'entropie et attire le mal qui ne cesse jamais de rôder dans la banlieue H.L.M.-isée : « c'est tout de même étonnant quand on pense que dans tout le reste de la ville le ciel est gris comme les cheveux d'une vieille femme, qu'il y a de la neige sale aux bords des trottoirs, qu'il y vente. Ce matin, j'ai eu très froid au réveil. J'étais glacé. Les radiateurs fonctionnent tellement mal dans l'immeuble que j'habite… » (Des images à même de rafraîchir la mémoire des nostalgiques d'un régime totalitaire et de sa société hyper planifiée).

Cependant, eu égard au caractère suiréférentiel déclaré du théâtre des années cinquante, une autre lecture nous paraît également pertinente, celle qui voit dans cette *Cité radieuse* une allusion à un théâtre digestif destiné à un consommateur d'art se contentant d'une critique douçâtre, édulcorée du référent extra scénique (sous la forme du triangle vaudevillesque, des clichés linguistiques ou de pensée). La littéralité du théâtre des années cinquante offense, agresse, choque, provoque des indigestions, comme l'affirme Ionesco dans le même écrit métatextuel: « Je voulais que leur jeu [des acteurs] fût "pénible", afin de communiquer un malaise aux spectateurs, répondant au ridicule des personnages. » [6] Par ailleurs, les indices de confiance et de complicité avec le spectateur n'y manquent pas. On n'a qu'à écouter le plaidoyer d'un Nicolas d'Eu (dans le pseudo-drame *Victimes du devoir*) pour un théâtre irrationnel, surréalisant, onirique qui, s'opposant à la doctrine aristotélicienne, à l'unité de caractère, à la vieille psychologie s'ingénie à faire voir le tragique de la comédie et le comique de a tragédie.

Qui plus est, en choisissant la forme d'Impromptu, celui de l'Alma (cultivé aussi par Molière et Giraudoux), l'auteur de *La cantatrice chauve* met en scène la ruine du dogme théâtral prôné par certains critiques réunis autour de la revue Théâtre Populaire. Accusé de formalisme, il répond à un critique de l'*Observer* : « […] s'attaquer à un langage périmé, tenter de le tourner en dérision pour en montrer les limites, les insuffisances ; tenter de le faire éclater, car tout langage s'use, se sclérose, se vide ; tenter de le renouveler, de le réinventer ou simplement de l'amplifier, c'est la fonction de tout " créateur" qui par cela même… atteint le cœur des choses, de la réalité, vivante, mouvante, toujours autre et la même, à la fois. […]

Renouveler le langage c'est renouveler la conception, la vision du monde. La révolution c'est changer la mentalité. » [7]

Néanmoins, l'éthos moqueur nous empêche de prendre à la lettre la défense de l'artiste, prêtée dans une scène burlesque de *Tueur sans gages* à un ivrogne proclamant, entre deux hoquets (hommage à Caragiale et à sa *Lettre perdue*), la supériorité des artistes et des penseurs mis en opposition avec des politiciens du même acabit que Mère Pipe et ses partisans qui clament d'absurdes slogans totalitaires.

Ionesco nous invite également à être les témoins de l'agonie d'un Roi, principe néguentropique porteur d'Ordre dans le système politique où l'entropie s'installe progressivement amenant la dégradation inexorable de l'anthropologique et de l'environnement, de toutes les structures physiques depuis le microcosme jusqu'au macrocosme (*Le Roi se meurt)*. L'horloge intérieure mesurant le temps subjectif, affectif, de même que le temps biologique soumis au temps Monumental, temps du réel mesuré par les horloges extérieures, sont atteints du démon du désordre. Le temps « en accordéon » se tend et se détend empruntant l'élasticité des horloges de Salvador Dali. Il commence à s'accélérer de manière paroxystique échappant au contrôle du Maître (« je suis venu au monde il y a cinq minutes, je me suis marié il y a trois minutes »). Celui qui jouait le rôle du Méganéguentrope terrestre devient le siège de la collision du fictif et du réel, du temps vécu et des instants à vivre, du poétique et du burlesque et la scène accueille le drame de la découverte de sa fausse immortalité. L'*angst* de la conscience d'être-pour-la mort, de vivre-pour-mourir inspire un hymne aux gestes insignifiants, aux sensations banales et aux scènes du spectacle quotidien revêtant la forme d'une sorte de chant amœbée. [8] Qui pourrait mieux saisir la poésie du banal, s'émerveiller devant la beauté de la nature environnante ou intérieure, sinon ce condamné à mort qu'est le roi? En revanche, pour Juliette, comme pour tout être-dans-le-monde, le quotidien est une permanente source de lamentations. Aussi ce plaidoyer pour les choses ordinaires, anodines, pourrait-il paraître pathétique s'il ne s'agissait d'un adieu à la vie. Mais au-delà de cet hymne à la vie, glorifiant sans discrimination le laid, la peine, l'insignifiant, on décèle le tragique atténué pour l'instant mais amplifié ensuite par le comique des propos contrastés : « Que c'est beau une robe moche ! » Au terme de la vie terrestre, les limites sociales s'effacent pour revenir à ce qui est en l'homme inné, à sa nature première. Vu que pour un roi vivre est synonyme de l'exercice de son Pouvoir, de la manifestation de son autorité de Maître du Temps Monumental et de l'univers, de principe souverain, « mourir, c'est en perdre la disposition »[9], aussi l'entropie atteint-elle des degrés catastrophiques : « Mars et Saturne sont entrés en collision…Les deux planètes ont éclaté…Le soleil a perdu entre 50 et 75% de sa force…la voie lactée a l'air de s'agglutiner. La comète est épuisée de fatigue, elle a vieilli, elle s'entoure de sa queue comme un chien moribond. » Le temps cyclique n'échappe pas non plus à ce bouleversement universel : « Le printemps qui était là hier soir nous a quittés il y a deux heures trente… les feuilles se sont desséchées, elles se décrochent. Les arbres soupirent et meurent. »

Le récepteur complètement dérouté n'a qu'à chercher appui auprès de sa compétence culturelle qui lui rappelle les travaux scientifiques entrepris au début du XX^{e} siècle par Hubble et à partir desquels l'ordre cosmologique tellement confortable et rassurant apparaît comme une illusion. En réalité, l'univers doit son existence aux « spasmes de la genèse » si proches des « convulsions de l'agonie » [10] et non pas à un ordre impeccable tel qu'il a été prôné par Copernic. Ionesco semble mettre en scène, à travers le personnage du roi moribond, une sorte de partisan de la science classique qui a du mal à accepter la mort de l'Ordre-Roi. Au pôle opposé, la reine Marguerite nous paraît entrevoir dans le désordre et le scandale de la mort un ferment néguentropique organisateur du cosmos. Elle serait alors l'incarnation scénique de la sagesse moderne qui tire cependant sa sève de la pensée antique. Edgar Morin nous en fait un tableau quasi exhaustif et pertinent : « L'organisation néguentropique suscite ce qu'elle combat ; elle renouvelle ce qu'elle refoule ; elle ne peut s'arrêter, sous peine de mort… Il y a tragédie dialectique chez tout être néguentropique. Le soleil, notre

méganéguentrope, vit d'agonie en brûlant sa propre substance, son propre être jusqu'à la mort violente. L'être vivant porte d'une autre façon la tragédie dialectique. Il nourrit sa propre mort en se développant et s'épanouissant. Cette formidable complexité où entropie / néguentropie, désorganisation / organisation, dégénérescence / régénération, vie / mort sont aussi intimement, aussi gordiennement liées et mêlées, de façon évidemment complémentaire, concurrente et antagoniste, trouve son expression la plus dense et la plus complète dans la formule d'Héraclite : « Vivre de mort, mourir de vie » [11]

En revanche, le Vieux et la Vieille des *Chaises*, dont l'existence médiocre, tissée de frustrations et faisant surgir son discontinu à travers des bribes, des semblants de communication, mettent leur espérance béate dans le langage. Puisque « là où s'entrecroisent nature et nature humaine – en cette place où de nos jours nous croyons reconnaître l'existence première, irrécusable et énigmatique de l'homme – ce que la pensée classique, elle, fait surgir, c'est le pouvoir du discours » [12]. S'encombrant de chaises - métonymies des humains, les deux fantoches s'accrochent au langage comme unique instrument d'organisation discursive post-mortem. Cette confiance excessive dans le pouvoir des mots ferait de ces personnages des êtres classiques excessivement confiants dans le Pouvoir du Verbe à amener l'Ordre dans un système. A l'âge classique, ce qui rendait possible l'acte cognitif c'était le lien du « Je pense » et du « Je suis » accompli à l'aide du langage comme expression suprême du « roseau pensant ». Mais la qualité énergétique (néguentropie) venue de l'extérieur ne s'harmonise pas avec l'intérieur ou plutôt le système lui-même étant vide de signification la seule expression qui lui convienne c'est l'absence de message, incarnée par un Orateur sourd-muet. Toutefois, à supposer que le message de la vie des vieux soit prononcé, cet acte énonciateur ne suffirait pas à faire passer la communication faute d'auditeurs au premier degré et potentiels allocutaires, malgré la présence dans l'ombre de la salle des épieurs-spectateurs. Par ailleurs, le processus d'opacification subi par les mots à travers les siècles leur a enlevé le pouvoir souverain de faire « connaître les choses et leur ordre »[13]. Aussi, dans la farce tragique ionescienne, ce qui devait être le climax, l'aboutissement des deux existences, le fameux message en vue duquel on a été préparés dès le commencement, n'est-il qu'un piètre fiasco anéantissant « la représentation et l'être »[14]. Il faut, par conséquent, reconnaître que cette scène qui nous donne le vertige par la profusion d'éléments proxémiques et ostensibles fait preuve de suiréférentialité : l'échec du discours de l'Orateur communique le rejet d'un théâtre discursif, fût-il classique ou moderne (celui d'un Sartre ou d'un Camus), celui des années cinquante préférant renouer avec son étymologie (*theatron*) puisque le plus fort message qu'il nous livre est celui de la vacuité des chaises. Le visuel l'emporte ici sur le discursif.

Le chef-d'œuvre de l'entropie discursive est sans doute *La Cantatrice chauve*. L'exposition de cette farce tragique est une pseudo-exposition qui patauge dans une sauce de banalités culinaires plantureusement servies par Madame Smith. Au fur et à mesure que les échanges s'engagent tant bien que mal et en attendant que la pâte prenne, le spectateur jouit d'un menu burlesque depuis l'ineptie (« La pendule a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l'heure qu'il est »), en passant par les proverbes hachés et raccommodés (« On ne fait pas briller ses lunettes avec du cirage noir » ; « On peut prouver que le progrès social est bien meilleur avec du sucre »), les non sens, jusqu'aux déformations des locutions toutes faites tout relevé d'absurde (« Elle est dans les douleurs de l'enfantillage » ; « La vérité n'a que deux faces mais son troisième côté vaut mieux »). Le spectateur avide de sémantisme organisateur restera sur sa faim car l'entropie perçue d'abord comme abondance verbale s'empare de l'organe langagier atteint non seulement au niveau phrastique mais aussi au niveau du lexème pris de délire : « J'ai mis au monde un mononstre ». « Bref, je n'ai pas à faire ici son égloge. »

Si la pièce débute sur un rythme d'une lenteur exaspérante, ce que la fin apporte, ce n'est pas un dénouement (puisqu'il n'y a pas d'intrigue) mais une accélération de l'échange de lieux communs entre colloquants sclérosés qui ne conservent des maximes conversationnelles que le souvenir du principe de coopération. Dans ce théâtre, tout ce qui

faisait la gloire d'autrefois de la scène (intrigue, personnages, contexte spatio-temporel) s'envole. Ce qu'on représente, ce n'est pas l'histoire d'une cantatrice chauve ni celle de la famille bourgeoise, mais la crise du théâtre ayant pour héros le langage lui-même dont l'entropie rend la communication délirante, partant impossible. Ainsi s'explique (une possible lecture) la joute verbale qui fait de la scène 11 un joyau de l'absurde tout en exacerbant le caractère agonique du dialogue. Le paroxysme communicationnel appelle la néguentropie sous la forme du retour cyclique (reprise de la première scène par le double des Smith). Pour la première fois, le théâtre se montre tel qu'il est sans les oripeaux dont des siècles entiers l'ont affublé. Geneviève Serreau conclut pertinemment : « Il n'y a plus ici ni personnages, ni intrigue, mais le pur mécanisme théâtral fonctionnant à vide, ou plutôt broyant le Langage, seul héros de la pièce, cocassement malmené jusqu'à l'agonie. »[15]

Très sensible aux signes du dysfonctionnement (de l'entropie envahissant le système des arts) des règles d'une écriture dramatique surannée, des principes d'une esthétique essoufflée, de techniques théâtrales sclérosées, Ionesco produit un corpus métatextuel destiné à éclaircir sa théorie dramatique. Ses attaques portent sur un théâtre fondé uniquement sur le langage verbal. Aussi s'ingénie-t-il à en démonter les assises rationnelles, logiques pour nous signaler l'existence d'autres moyens de communication, entre autres le barrissement (*Rhinocéros*) convertissant les humains au zoomorphisme. Par ailleurs, il fait affranchir la parole de son corset discursif lui faisant ainsi retrouver sa force primordiale, cette *kratophanie* dont parle Mircea Eliade et qui dépasse ce que les linguistes appellent la force illocutoire du langage. En effet, il suffit que Le Professeur-chaman fasse prononcer à son Elève à plusieurs reprises le vocable *couteau* pour que le rituel sacrificiel s'accomplisse (*La Leçon*). De la sorte, la scène ionescienne réalise le *théâtre de la cruauté* rêvé par Artaud et résout en même temps le conflit de l'artificiel et du concret qui déchire la scène du théâtre : « Pousser tout au paroxysme là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique. » [16]

Avec Ionesco, la scène repose sur cette figure tellement féconde qu'est l'oxymore, figure fondatrice du théâtre et qui fait que tout se joue entre, d'une part, « l'insoutenable légèreté de l'être », le peu, l'impondérable et d'autre part, la pesanteur, l'encombrant, le trop qui s'adressent moins à notre intellect qu'à notre réceptivité sensorielle, à nos sens soumis à des paradoxes, au choc de l'absurde, à la tension d'un univers cauchemardesque, surréaliste. Comme Beckett, Ionesco semble être fasciné par l'idée de l'absence, du vide rehaussée paradoxalement chez lui par l'accumulation des objets, la prolifération de la matière, du concret. De cette manière, à mesure que la scène se couvre de chaises, métonymie du public, nous nous approchons inexorablement de la mort, le néant ontologique et sémantique s'incarnant dans les ratés discursifs de l'Orateur. « Le thème de la pièce (affirme Ionesco) n'est pas le message, ni les échecs dans la vie, ni le désastre moral des vieux, mais bien les chaises, c'est-à-dire l'absence de personnes, l'absence de l'Empereur, l'absence de Dieu, l'absence de matière, l'irréalité du monde, le vide métaphysique, le thème de la pièce, c'est le rien. » (Lettre à Sylvain Dhomme, *Spectacles*, 1956).

Depuis la prolifération des paroles-objets (*La Cantatrice chauve*), en passant par la multiplication des nez de Roberte (*Jacques ou la soumission*), des tasses de thé amoncelées sur le buffet de Madeleine (*Victimes du devoir*), des champignons, culminant avec le cadavre à progression géométrique jusqu'à celle des rhinocéros, nous sommes saisis par un univers multipliant le néant comme expression de la loi de l'entropie qui s'installe inexorablement dans tout système. Au pôle opposé, la légèreté, *l'émerveillement d'être* et la liberté euphorique ne sont pas non plus des signes du bonheur. Là aussi « tout langage semble se désagréger, si bien que, tout étant dénué d'importance, que peut-on faire d'autre que d'en rire ? » [17]

Les deux états de conscience fondateurs du théâtre ionescien se retrouvent sur la scène d'*Amédée, ou comment s'en débarrasser*. Face à l'invasion du cadavre de l'amour tué par Madeleine, Amédée n'a d'autre issue que la fuite onirique dans l'impondérable, la lévitation-

rencontre avec « des chevelures, des routes, des ruisseaux d'argent liquide, des océans de lumière palpable ».

D'autre côté, le sens aigu de la mise en scène que possède le dramaturge lui fait meubler les planches d'innombrables objets ou d'un déluge verbal dont le rôle n'est pas tant de nous donner à voir le kitsch et le dérisoire de notre existence petite bourgeoise mais surtout le néant. Il n'y a rien d'étonnant à ce que la prédilection des auteurs des années cinquante aille vers le spectacle de la mort. Mais, de tous ces auteurs dramatiques, Ionesco semble être le plus hanté par la *mortido*, qu'il tente néanmoins de sublimer à travers *Le Roi se meurt*, une sorte de cérémonie à valeur de rite de passage à la mort. Hélas ! face à l'annonce de l'imminence de la fin du Méganéguentrope, la révolte royale se limite à une simple parole redondante, dénuée de la force magique des incantations à même de conjurer la Camarde (« Ne me laissez pas mourir ! Je ne veux pas mourir ! »*).* Devant ce processus entropique irréversible, deux réactions distinctes se font entendre : la manifestation de l'instinct maternel chez la reine Marie : - « Il est comme un petit enfant. Il est redevenu un petit enfant » et la compassion chez Juliette - « Il est comme nous. On dirait mon grand-père ». Ces deux comparaisons, issues d'une différence perceptive, fondent les deux âges dans un raccourci dédramatisant le tragique de la condition humaine. La vieillesse rejoint paradoxalement l'enfance, le « stade oral », selon les psychanalystes, comme première expression de la libido. Etrange exacerbation libidinale face à la *mortido* ! Par ailleurs, la grammaire de l'amour (le verbe *aimer* est conjugué par la reine Marie à tous les temps et à toutes les personnes) déclamé sur plusieurs tons n'est qu'une rhétorique incapable de triompher de la mort. Le couple se dissout, l'un des amoureux chantant l'Eros, l'autre se laissant happé par le gouffre de Thanatos.

Mais qu'est-ce qui rend si indigeste le théâtre des années cinquante ? Qu'est-ce qui a chassé certains spectateurs des salles de poche ayant accueilli les premières représentations du théâtre de l'absurde ? Non pas tant l'absence du pittoresque, l'horreur des grands discours mais la vision sans concession de l'humanité comme s'exclame Vladimir dans *En attendant Godot* de Beckett : « Mais à cet endroit, en ce moment, l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non. …Il est vrai qu'en pesant, les bras croisés, le pour et le contre, nous faisons également honneur à notre condition. »

Méprisant l'esthétique classique, les Nouveaux Auteurs dramatiques nous proposent une esthétique de la laideur (dans *Jacques ou la soumission*, Jacques refuse d'épouser Roberte II en lui reprochant : « Mais que voulez-vous que j'y fasse, elle n'est pas assez laide. »). Ainsi, les anomalies, les mutations physiques ne sont-elles pas sujets de rejet, au contraire, les neuf doigts de la main gauche et les trois nez de Roberte II finissent par séduire Jacques l'insoumis : « Oh ! vous avez neuf doigts à votre main gauche ? Vous êtes riche, je me marie avec vous…. » Le critère esthétique s'incline devant celui de la richesse quelle que soit la forme qu'elle revêt. Ailleurs, l'apologie de la beauté animale fait ressortir la laideur humaine (*Rhinocéros*) et démolit la conception de l'homme comme entité supra-animale : « Ce qui meurt aujourd'hui, ce n'est pas la notion d'homme, mais une notion insulaire de l'homme, retranché de la nature et sa propre nature ; ce qui doit mourir, c'est l'auto-idolâtrie de l'homme s'admirant dans l'image pompière de sa propre rationalité. » [18]

En outre, ce théâtre accomplit à la fois ce que Artaud réclamait au début du XX^{e} siècle : « Le plus urgent me paraît être de déterminer en quoi consiste ce langage physique, ce langage matériel et solide par lequel le théâtre peut se différencier de la parole. » [19]

Quoique les spectateurs ne veuillent pas le reconnaître et choisissent d'exprimer leur désaccord en quittant les salles de théâtre, le lendemain de la seconde guerre mondiale se présente comme une époque de dégénérescence, de névrose et de « sensualité basse », aussi n'y a-t-il d'autre moyen de le lui faire saisir que « par la peau »[20]. D'où cette cruauté de l'image scénique de l'humanité et l'agressivité à laquelle le spectateur est soumis : « L'effort est une cruauté, l'existence par l'effort est une cruauté », déclarait Artaud [21]. Ce qu'on demande au spectateur c'est de faire un effort pour s'affranchir de la dépendance (tissée

durant plus de 400 ans) d'un théâtre descriptif, d'un théâtre qui « raconte de la psychologie » [22].

Rien n'est certain dans cet univers où les mutations et les mutilations sont monnaie courante au point que celui qui déclarait haut et fort sa santé physique et morale, puisque fondée sur sa raison, et clamait son autosuffisance, parvient à adhérer à la condition animale en faisant l'éloge de la nature : « La nature a ses lois. La morale est antinaturelle. » Au cours de son processus de rhinocérisation, Jean fait l'apologie de l'animalité démolissant les vieux concepts néguentropiques d'humanisme, d'esprit, de civilisation humaine. Lui, le moraliste convaincu, attrape la rhinocérite récusant sa propre philosophie. L'auteur qui a connu les deux formes de terreur : rationnelle et irrationnelle, nous signale à travers les *Rhinocéros* que la moindre expression du pacte avec l'épidémie suffit pour que le mal s'instille dans les interstices de la condescendance, de l'indifférence, de la relativisation qui mènent en première instance au sophisme, à l'acceptation de la cohabitation, à la justification pour finir par la fascination et l'abdication de l'humain : « il y a même chez eux une certaine innocence naturelle, oui, de la candeur. » Le raisonnement de Durand qui faisait l'apologie de notre statut « d'êtres pensants » et de notre logique infaillible, établit même une équivalence dangereuse : « comprendre, c'est justifier.» Aussi va-t-il faire entendre qu'il « n'y a pas de vices véritables dans ce qui est naturel ». Cela fait écho à l'énoncé de Senancour : « Rien de ce qui m'est naturel n'est dangereux. » ou bien au proverbe : « Chassez le naturel, il revient au galop. » Selon Spinoza « il ne se produit rien dans la Nature qui puisse lui être attribué comme un vice inhérent ; car la Nature est toujours la même, et partout sa vertu et sa puissance d'action est une et identique. » [23] Ionesco lui-même fournit une interprétation de sa pièce lorsqu'il écrit dans la Préface des *Rhinocéros* : « *Rhinocéros* est sans doute une pièce antinazie, mais elle est aussi surtout une pièce contre les hystéries collectives et les épidémies qui se cachent sous le couvert de la raison et des idées, mais qui n'en sont pas moins de graves maladies collectives dont les idéologies ne sont que les alibis » [24].

En outre, se convertissant au règne animal (*Rhinocéros*), les humains s'avèrent incapables d'individuation et lors de la confrontation avec l'ombre, se laissent dominer par le côté obscur de leur personnalité envahie par l'entropie. Le discours de l'Orateur des *Chaises* eût-il réussi, on aurait assisté au triomphe du culturel, le langage étant le véhicule des savoirs et des savoir-faire des humains mais son échec (« He, Mme, mm, mm./ Ju, gou, hou, hou./ Heu, heu, gu, gou, gueue ») nous ramène à l'origine de l'être humain, « à l'idée première d'une réalité qui est ce qu'elle est de par sa simple spontanéité : un jaillissement originel »[25]. La célèbre fin de *La Cantatrice chauve* n'est autre chose que l'expression de l'échec de la communication, ce qui nous oblige à revenir en arrière, aux commencements balbutiants de l'humanité encore proche de l'animalité.

Dans *Anthropologie Structurale 2*, Claude Lévi-Strauss conçoit l'anthropologie comme la discipline qui pense la relation entre la nature et la culture. Une fois posée la dichotomie nature / culture, son étude nous conduit à envisager les rapports entre les deux possibilités : l'une. qui octroie à la culture le pouvoir de donner un sens à la nature (la culture impose sa signification à la nature) ; l'autre qui identifie dans la nature le facteur déterminant des rapports sociaux (la nature imprime forme à la culture). Tour à tour, les deux possibilités jouent tantôt le rôle de qualité énergétique introduisant l'ordre dans le système, tantôt celui de facteur entropique, perturbateur.

Le lendemain de la seconde guerre, il semble que l'ordre ne soit plus possible, les certitudes ayant perdu leur force d'action. Bien que les méthodes des quatre auteurs phares du théâtre des années cinquante les distinguent au point de rendre impossible leur constitution dans une école littéraire, elles ne les empêchent pas de s'accorder pour nier le rôle rédempteur de l'art. Sur la scène d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser*, par exemple, l'activité culturelle ne parvient pas à enrayer la progression de cette mutation naturelle qu'est le cadavre envahissant l'appartement occupé par le couple d'Amédée et de Madeleine, à rétablir l'ordre dans le système familial. Car, suite à cette étrange cohabitation qui dure depuis quinze

ans, Amédée s'avère incapable de mener à bien son projet d'écriture d'une pièce de théâtre : « Une pièce à thèse contre le nihilisme, pour un nouvel humanisme, plus éclairé que l'ancien. » D'ailleurs, l'autodérision nie la fonction sotériologique de cette activité : « …il faut que je m'y mette…drôle de boulot (Avec un grand mépris :) Écrivain… ». Qui plus est, le vivant finit par accepter cette présence encombrante et se laisse même gagner par le non vivant qui paraît dévitaliser celui-là. Amédée : « Il est toujours beau, pourtant. C'est bizarre, je m'étais, malgré tout, habitué à lui. » Par contre, son épouse saisissant l'anormalité de la situation, l'exprime de façon crisique, obsédante : « Tu ne te rends donc pas compte que ce n'est plus humain, non ce n'est plus humain, ce n'est vraiment plus humain ! »

Ce que le théâtre ionescien apporte sur la scène c'est un subtil et fragile équilibre entre le burlesque et le tragique imprimé dès le titre qui associe des termes antinomiques. D'ailleurs, dans son métatexte destiné à sa théorie dramatique, *Notes et contre-notes*, il conseille aux comédiens de jouer sur ce contrepoint : « Sur un texte burlesque, un jeu dramatique. Sur un texte dramatique, un jeu burlesque. »

Sans pouvoir conclure, nous dirions simplement que la nouveauté de ce théâtre repose sur le contrepoint de l'entropie ontologique et de la néguentropie scénique, sur l'entropie de l'énonciation que la néguentropie performante tente de faire voir.

Notes

[1] Morin, Edgar, *La méthode 1*, Editions du Seuil, Paris, 1977, pp.33-34
[2] Ubersfeld, A, *Lire le théâtre*, Belin, Paris, 2000, p.123
[3] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1995, p.262
[4] Russ, J., *Savoir et Pouvoir*, Hatier, Paris, 1990, p.39
[5] Cette soudaineté de l'apparition de la cité nous renvoie également à l'aphorisme entropique-néguentropique de René Char : *Dans la boucle de l'hirondelle un orage s'informe un jardin se construit*.
[6] Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1995, pp.168-169
[7] Ionesco, *E., Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1995, pp.153-154
[8]Forme poétique gréco-latine où deux concurrents se répondent sur un thème donné en couplets alternés de même longueur et de même sens. Le premier lance un motif, le second lui répond, soit en embellissant le thème, soit en lui opposant son contraire.
[9] Audry, Colette, citée par Renée Scemama, *Le roi se meurt Eugène Ionesco*, Nathan, Paris, 1991, p.47
[10] Morin, Edgar, *La méthode 1*, Editions du Seuil, Paris, 1977, pp. 39 et passim
[11] Morin, Edgar, op.cit., pp.297-298
[12] Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 2003, p. 321
[13] Foucault, op. cit., p.322
[14] idem
[15] Serreau, G., *Histoire du « nouveau théâtre »*, Gallimard, Paris, 1981, p. 41
[16] Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1995, p.13
[17] Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1995, p.140
[18] Morin, Edgar, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Editions du Seuil, Paris, 2003, p.79
[19] Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985, p.56
[20] Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985, p.126
[21] Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985, p.160
[22] Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985, p.119
[23] Spinoza, *Ethique*, Préface de la 3-e partie, cité par Vergez, André et Huisman, Denis, in *Histoire des philosophes illustrée par les textes*, Fernand Nathan, Paris, 1978
[24] Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris 1995, p.274
[25] Alpha encyclopédie, Tome11, Grange Batelière, Paris, 1971, p.4178.

Bibliographie

Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985
Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 2003
Ionesco, *Eugène, Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1995
Morin, Edgar, *La méthode 1*, Editions du Seuil, Paris, 1977
Morin, Edgar, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Editions du Seuil, Paris, 2003
Russ, Jacqueline, *Savoir et Pouvoir*, Hatier, Paris, 1990
Serreau, Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Gallimard, Paris, 1981
Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Belin, Paris, 2000
Vergez, André et Huisman, Denis, *Histoire des philosophes illustrée par les textes*, Fernand Nathan, Paris , 1978

Prolegomena to an Evolution of the Theatre of the Absurd from Eugène Ionesco to Matei Vișniec

PhD Student Catalina-Diana Popa*

***Résumé**: La dramaturgie de l'absurde a, dans la littérature roumaine, deux points de référénce: le théâtre d'Eugène Ionesco, celui qui a mis les bases de cette formule dramatique, et celui de Matei Vişniec, qui marque la disparition de ce language théâtral. Les pièces de Matei Vişniec, quoiqu'ils soient influencées par son prédécesseur roumain - français, se situent sous le signe du pseudo-absurde, parce qu'ils portent apparemment l'empreinte de l'absurde, en enfreignant les principales règles et en surdépassant ses limites. Malgré le fait que ses premiers textes peuvent être considérés du point de vue de la structure et de la thématique des farces tragiques, les pièces suivantes se détachent de cette règle. Nous sommes, donc, les témoins d'une évolution du non-sens á une logique intérieure du texte, de l'auto-distruction du langage à son résurrection, de clichés à des formules entièrement nouvelles, du personnage- stéréotype au personnage-archétype. Il s'agit donc d'une réinvention du théâtre moderne, de la découverte d'une nouvelle formule dramatique qui emprunte l'expresivité de la poésie et qui trouve les sujets dans le reportage social, dans l'histoire nationale et personnelle, dans litterature classique et absurde à la fois*

***Mots-clés:** absurde, pseudo-absurde, Ionesco, Vişniec, résurrection du langage*

Absurd. Ionesco. Vişniec.

Ionesco is unanimously appreciated as one of the most important representatives of the absurd, which he applied in his theatre, also setting a number of theoretical coordinates. The few voices considering that Beckett might have preceded him in representing waiting as a defining element of the theatre of the absurd seem to forget that the play *The Chairs*, where the two protagonists are waiting together with their imaginary guests the arrival of the (equally imaginary) King and the Orator's speech, was first staged on April 22nd 1952, before *Waiting for Godot* (staged in 1953). Irrespective of the controversies of world literature, things are much simpler in Romanian literature: Eugène Ionesco is undeniably the initiator of the theatre of the absurd and its main representative.

If the beginnings of this type of literature are inextricably associated to his name, the "death" of the absurd bears the influence of another Romanian immigrant to France: Matei Vişniec. Having made his debut in poetry, like his predecessor, Vişniec finds his vocation in theatre, which he shapes by means of the instruments available to the poet and journalist, going beyond the limits of the absurd, and in fact of any other literary current of the time. Although critics have agreed to include his theatre in the postmodern absurd, stating that it originates in the dramatic formulas of Ionesco, Beckett or Sartre, his writing is equally metaphor, parable, poetry – hidden behind a mask of nonsense. Here follows an attempt at analysing the manner in which the theatre has evolved from Ionesco to Vişniec, from the absurd to the pseudoabsurd [1].

Tragic. Comic. Tragic farce

In the theatre of the absurd, as in all modern literature, the category of the tragic cannot possibly be separated from the comic, as they ceased being clearly delimitated ever since the advent of drama. In the process of deconstructing writing, there occurs the alteration of classic concepts and the erasure of the boundaries between them. The comic and the tragic cannot be isolated and do not occur in a pure state, moreover they are evolving one towards the other so that the comic "involuntarily becomes tragic each time it is faced with the absurd destiny, the fatality of the nonsense, the unavoidable lack of high values and ideals", and the tragic in its turn is "parodied, minimised, caricatured, becoming a form of derision and grotesque", according to Adrian Marino [2].

***"Dunărea de Jos" University of Galaţi, Romania**

The absurd humour, the absurd comic, and the ”shock triggering laughter” [3] have also been mentioned in this respect. In fact they do not exist, as the tragic component of absurd plays, hidden beyond an apparent frivolousness, is much stronger, and no text recipient, be he initiated or not, may ever be amused by the grotesque show of human condition. In Vişniec's theatre the comic or humour in their pure state cannot be mentioned, even if his texts are not entirely built according to the "laws" of the irrational; having a logical internal structure, they remain at the border between the tragic and comic dimensions.

Out of this tragic-comic amalgam comes out the tragic farce, "the adequate artistic genus through which a part of the Western dramaturgy reflects the alienated human condition of the contemporary period" [4]. Being an elusive species, difficult to confine in aesthetic determinations, no precise name could yet be applied to it. Its very creators are reluctant to agreeing on a clear terminology, proposing various names. Thus, Eugène Ionesco himself denounced the hybrid character of his dramatic constructs: "I have entitled my comedies *antiplays*, *comic dramas*, and the dramas *pseudo-dramas* or *tragic farces*, as it seems to me that the comic is tragic, and man's tragedy risible" [5].

In Ionesco's tragic farces there are tragic elements, but they do not entirely achieve their valences, moreover they acquire new significations and nuances, becoming heterogeneous, combining the tragicomic, burlesque, grotesque. Therefore, the tragic is no longer born out of the battle of the superior human being against the hostile fate or the existing world order, but out of the absurd man's incapability of reacting and opposing the existential nonsense, chaos, and aberration defining the universe. In turn, the comic of situations or language are converted into an absurd, grotesque comic, at the borderline between terrible, tragic, fantastic. But Ionesco's plays not only evince various facets of the alienated human condition, but also include critical accents targeting the social structures hostile to the individual's development and protests against conformism and political oppression of the Nazi or communist type, as apparent in the *Rhinoceros*. The same component is to be found in several of Vişniec's plays, *The History of Communism Told for the Mentally Ill, Gufy's Land, The Fear's Prompter* or *Decomposed Theatre*, but the nonsense encountered at his predecessor is replaced by an internal logic of the dramatic text, and the characters gain substance, become coherent, and that is why their attempt at opposing the world they live in is closer to the tragic in its classical acception.

In the context of absurd drama writing, the plot, intrigue, characters, language also acquire new valences. With Ionesco the plot proper does not exist as such, there is no longer a logical sequence of events, but instead an agglomeration of facts of life trying to depict the nightmares of a disoriented society. In its turn, the intrigue is almost completely absent, the characters' behaviour and conversations seem not to be triggered by anything in particular, and the viewer himself has to account for what is going on on the stage and, more often than not, the possible explanations he may come up with are contradicted by the play's development. In Vişniec's pseudoabsurd theatre, intrigues start getting shape, even if they are reduced to the bare minimum, causality is restored, and the characters' reactions are accountable for: in *What About the Cello?* The characters end up crossing their paths because of the rain they try to get shelter from, in *The Teeth* one fact happens on top of the other after a soldier is found alive, the only one so far, the love story in *The Beautiful Journey of Panda Bears Told by a Saxophone Player Who Had a Girlfriend in Frankfurt* starts after the night that the protagonists spend together at a bar opening, the encounter between Kate and Dorra in *The Woman's Sex – Battlefield in the Bosnian War* takes place after the rape, used as a weapon in the interethnic war. And the examples may go on.

In point of the topic choice in the tragic farce, it is confined to a limited set of aspects, mostly related to the limit-existential states of the alienated individual. Mircea Cristea identifies four of them [6] which were also found in Ionesco and Vişniec [7] as: language derailment and character automatism (*The Bald Soprano, Gufy's Land*), object proliferation

(*The Lesson, What About the Cello?*), the tragicomic dimension of certain situations the characters are caught in (*The Chairs, Old Clown Wanted*) and the death obsession (*Exit the King, The Ceiling Hole*). If most plays by Ionesco may be included in this classification, it only covers a small portion of Matei Vişniec's playwriting as the majority of the plays, especially those pertaining to the latest period, do not concur with the characteristics of the tragic farce.

Language. Resurrection. Silence

Language is a defining element in the theatre of the absurd because, even if it is completely annulled as a means of communication, it ends up subjugating beings, bringing them to their knees. From the expression point of view, Ionesco's plays are in fact a succession of linguistic clichés, specific to the so-called wooden language. The words become completely void of meaning, turning into empty shells, exclusively pertaining to a primary semiotics. Most of the times Ionesco's plays eventually turn into uncontrolled accumulations of lines, uttered faster and faster, words turning into screams (as it happens in *English without a Teacher*). Words are just spoken, without being lived [8], understood, assumed; they lose their basic function, i.e. communication instruments, in order to become automated dictations generated by the schizoid mind of the characters. In Vişniec's theatre, language is gradually regaining its metalinguistic function, turning back, despite the syncopes, into a communication code. In plays like *The Beautiful Journey of the Panda Bears Told by a Saxophone Player Who Had a Girlfriend in Frankfurt* the dramatist identifies language valences that not even the classical theatre put to use, not to mention the absurd. The level of interrelation reached is one that Ionesco's readers could never have suspected, as it goes beyond words, towards a superior communication, by silences, pauses, thoughts:

" SHE: Say a to wish me welcome.
HE: a.
SHE: Say a to tell me good-bye.
HE: a.(...)
HE gets up and pours himself coffee. The sugar spoon in his hand and his hand in mid-air.
HE: a?
SHE: One cube, thanks.
HE (offering his cigarette packet*) : a?*
SHE: No, I have my own.(...)
SHE: Say a to yourself as if you'd say you'll never forget me.
HE: ...
SHE: Say a to yourself as if you'd say I'm beautiful.
HE: ..."

If in Ionesco's case there is a language anarchy, the same cannot be said for Vişniec. An essential issue still stands out: the absurd, just like the surrealism before it, only destroys the normal communication system in order to re-invent it; in this context, the quotation above is a clear instance of the resurrection of the language, which becomes fresher and stronger than ever.

An important role is played by coinages, issued either from the ludical sense defining the individual, or from the loss of human attributes, among which the ability to re-invent language: the author plays "in a serious manner" with the word forms and meanings, practising all language registers: terms such as "bumburoiul", "săbăuţa", "zgăbăgiul", "ţucălitoarea", "măsfălugul", "balţachinul", "mucăloaia", "ruţimigul", "zbătoaga" [9] alternate with plays-upon-words and puns: "patru capre nasc un cal, doua babe fac o iapă, zece bube trag o luntre nou ieşită de la bal, moare-o gură într-o guşă, care dinte n-are gură,

orice parte are carte, nu-i capuşă fără moarte, orice uşă are casă, nu e moarte fără coasă, orice luntre are plasă, nu e apa fara punte, orice coadă are sapă, unde-i capra să o roadă, orice coadă se înnoadă şi din orice cărăbuş iese zborul ca un duş..." [10]. The latter situation is also found in Ionesco's plays, where even the presupposed viewers are contaminated by the sickly rhetoric of the other characters and start re-inventing words, adding chaotic suffixes: "feculos", "flutizant", "admirizant", "floriferic", "nebunaticos", "formidabilos", "eugenioneşte" [11] (*Politeness Formulas*). The final term perfectly describes the play's atmosphere and Ionesco's dramatic language in general.

An equally sickening alternative to the uncontrollable flow of words emptied of meaning which exhaust the characters and the viewers alike is, for Eugène Ionesco, silence. The teacher in *The Lesson* kills his students to make them silent. But first of all, language – an essential component of living beings – has to be corrupted and then definitively destroyed itself: *"In the regiment we had a mate, a viscount, who couldn't say f. Instead of f he said f. (...) He said fat instead of fat, Firmin instead of Firmin, fiddlehead instead of fiddlehead*" (our transl.) – nonsense is therefore transferred from the factual level to the expression level. Silence may also be a form of self-defence, a deliberate form of protest against human degradation, as seen in *Jacques, or The Submission*. The protagonist refuses to surrender to the altered communication imposed by his family, at first through silence, then by inventing a new language together with Roberta II. In fact it is a linguistic system reduced to only one term, *cat*, resulting in the sudden metamorphosis of the protagonists, who start miaowing and croaking in the darkness that falls at the end of the play. Thus the dramatist demonstrates the word's power to create or destroy an entire universe.

In Vişniec's case silence is a form of character identification which proves essential in the semantic architecture of the play. In *The Teeth*, the soldier found alive by the two thieves does not speak a word, but, on disappearing, takes with him the souls of the two, leaving them float confused between life and death. The silent saviour in *The Spider in the Wound* undoubtedly is the main character concentrating around him the others' voices and thus building the entire dramatic structure. The Man with the cello in *What About the Cello?* utters no words, just plays his instrument, as if hypnotised by his own music, driving his occasional listeners mad, as they cannot think of or speak about anything else; his disappearance will leave them completely empty inside, with nothing to talk about. But silence can also be a sign of absolute grief, the refusal to communicate of a world crushed by the implacable war machine. In *The Woman's Sex – Battlefield in the Bosnian War* Dorra does not answer Kate and ignores all attempts at creating communication channels. Her first words, uttered at a very late stage in the play, are in fact a scream to the others, to an absent and absurd God, to a world she refuses to belong to anymore.

Type. Archtype. Stereotype

The theatre of the absurd may well be considered as meaningless, and its heroes may well be generically called "anti-heroes", in which case they should be mere empty masks, but not even Ionesco abides by this rule. In his theatre, just like in the Bunraku theatre [12], the masks which are uncomplicated at first sight hide in fact an extremely complex mechanism, as well as the symbolism of a human archtype. The old man in *The Chairs* is the image of failure and frustration, emphasised by the presence of the Old Woman who aims at being an ambitious housemaker and frivolous hostess, the two families of Londoners in *The Bald Soprano,* Smith and Martin, stand for the degradation of human relations, the individuals' inability to communicate, while Jacques is an alter-ego of the dramatist, expressing his own anguish and confusion. Nevertheless, the characters' behaviour is most of the times unstable, their reactions are out of control, swinging between weeping and laughter, often turning into hysterical laughter. Sympathetic transposition becomes impossible and that is why the viewer watches the play dumbfounded, completely devoid of empathy, and his sadness or joy are

replaced by confusion. It is a natural reaction in front of the nonsense brought on stage by the lack of logical relations at a factual level, the incongruity between the situation and the characters' attitude, and the puns pushed to the extreme.

In Vişniec's case there are no masks in the true meaning of the word, but there are absurd individuals and revolted, archtypal heroes. The former are passive, not aware of the lack of logic or aberration as they are part of their internal structure, they exist in the absurd and do nothing to escape this meaningless world. Such people are the inhabitants of Gufy's Land, Macabeus and Paraschiv in *The Ceiling Hole*, the stereotyped characters in *What About the Cello?* or in *Horses at the Windows*. The revolted characters are different, they are aware of the absurd and reject it, trying to escape the trap; if they are successful or not in their attempt is less relevant. Lulu and Robderouă in *Gufy's Land* are such rebels. The same may be said about Beckett and Godot (in *The Last Godot*) or the Traveller in the Rain from the play with the same title, who are eventually defeated by the daily automated routine: the former are the eternal actors of the same play, puppets that had the illusion of autonomy for only one brief moment, and the Traveller is forced to give up his journey and ends up dying slowly in the "the room upstairs" in the station building.

Regarding the typical characters, they are present in Ionesco's plays, even if the theatre of the absurd has tried to deny them. The most salient type is the 'shrew', manipulating and censoring the male character: The Old Woman in *The Chairs* directs the grotesque show of death with dozens of imaginary guests, the Maid in *The Lesson* controls and determines the teacher's killings, she is the "dictator behind the scenes" as she was called by Marian Victor Buciu [13], Mama-Jacques terrorizes her son with her requests (*Jacques, or The Submission*), and then Roberta transforms him into a breeding machine (*The Future Is in the Eggs*). In Vişniec's plays the feminine character is far more substantial [14], making it almost impossible to identify a pattern. It has to be mentioned however that there are a couple of hyeratic, fragile presences, like Nina in the homonymous play or Ioana in *The Traveller in the Rain*, representations of the beautiful Makta in the poetry volume *The One-Inhabitant City*.

Another example is turning the spectator into a character, his entering the stage and active participation in the play becoming commonplace in the past few years. It is also a common occurrence in Eugène Ionesco's *Politeness Formulas* and in Matei Vişniec's *The Death-Sentenced Spectator*. Creating such a type of character is motivated by the author's desire to prove that the theatre and real life are intertwined, mutually influential, and also by his attempt to increase the affective involvement of the real viewer.

In conclusion, Matei Vişniec's playwriting acknowledges the fact that last century's absurd has evolved towards a new type of hybrid theatre, the pseudoabsurd, which is only apparently similar, and where one may easily detect surrealist, neomodernist, postmodernist elements, having as the defining features language resurrection and the character's reinvention.

Notes

[1] "Pseudoabsurd" is used here to designate the type of theatre practised by Matei Vişniec which, even if originating in the theatre of the absurd, differs from it in a series of elements to be seen comparatively in the present article

[2] Marino, A,. *Dicţionar de idei literare(A-G) [Dictionary of Literary Ideas (A-G)]*, Eminescu Publishing House, Bucharest, 1973, pp.434-435

[3] Balotă, N., *Literatura absurdului [The Literature of the Absurd]*, Teora, Bucharest, 2000, p.43

[4] Cristea, M., *Condiţia umană în teatrul absurdului [The Human Condition in the Theatre of the Absurd]*, The Didactic and Pedagogical Publishing House, Bucharest, 1997, p. 106

[5] Ionesco, E., *Note şi contranote [Notes and Counternotes]*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 2002, p.61

[6] Cristea, M., *Condiţia umană în teatrul absurdului [The Human Condition in the Theatre of the Absurd]*, The Didactic and Pedagogical Publishing House, Bucharest, 1997, p. 107

[7] Only one representative play belonging to the two dramatists was selected here, for each discussion topic

[8] That places us in disagreement with Marian Victor Buciu, who states that in Ionesco's theatre words "are not just spoken, but lived in speech" (Buciu, M. V., *Ionesco*, EuroPress Group, Bucharest, 2007, p.12)

[9] Untraslatable noun coinages aimed at sonorous and/ or comical stylistic effect

[10] Untranslatable extended play upon words making use of rhymimg patterns and free associations
[11] Untranslatable coinages — invented adjectives and adverbs with fanciful suffixes
[12] A form of traditional Japanese theatre using puppets.
[13] Buciu, M. V., *Ionesco*, EuroPress Group, Bucharest, 2007, p. 14
[14] The extent to which this fact is determined by the different vision of the two playwrights on literature or their biographies is debatable

References

Balotă, N., *Literatura absurdului [The Literature of the Absurd]*, Teora Publishing House, Bucharest, 2000
Buciu, M. V., *Ionesco*, EuroPress Group, Bucharest, 2007
Cristea, M., *Condiţia umană în teatrul absurdului [The Human Condition in the Theatre of the Absurd]*, The Didactic and Pedagogical Publishing House, Bucharest, 1997
Ionesco, E., *Note şi contranote [Notes and Counternotes]*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 2002
Ionesco, E., *Teatru [Theatre]*, vol. I-X, Humanitas Publishing House, Bucharest, 2003-2008
Marino, A., *Dicţionar de idei literare(A-G) [Dictionary of Literary Ideas (A-G)]*, Eminescu Publishing House, Bucharest, 1973
Vişniec, M., *Teatru [Theatre]*, vol. I-II, Cartea Românească Publishing House, Bucharest, 2007
Vişniec, M., *Omul-pubelă. Femeia ca un câmp de luptă [Rubbish Cart Man. The Woman's Sex as a Battlefield]*, Cartea Românească Publishing House, Bucharest, 2006
Vişniec, M., *Frumoasa călătorie a urşilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt. Femeia-Tinta şi cei 10 amanţi [The Beautiful Journey of Panda Bears Told by a Saxophone Player Who Had a Girlfriend in Frankfurt. The Target-Woman and the 10 Lovers]*, Paralela 45 Publishing House, Bucharest, 2009
Vişniec, M., *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal [The History of Communism Told for the Mentally Ill]*, Paralela 45 Publishing House, Bucharest, 2007

Le langage dramatique chez Eugène Ionesco : entre classicisme et modernité

Professeur assistant, dr. Ali Rahali*

Abstract: *Shortly after the Second World War, in Paris the dramatic authors seem to revolutionize the European theatre: three of them are foreigners writing in French: Samuel Beckett is Irish, Eugene Ionesco Romanian and Arthur Adamov Russian-Armenian. These authors create, in the Fifties, a "new theatre" characterized by what became the common language of the contemporary theatre: different in its structure, in its design of the characters, the relation of the spectator to the spectacle, the dramatic and scenic language, whose main features are fragmentation, ellipse of the dialogue, final abandonment of a "literary" writing. Being related to a torn and unstable subjectivity, space and time are not only any longer complex, but discontinuous and merge in immobility of the moment. Reality and imaginary interpenetrates, overlap constantly, phenomenon which gives rise to the feeling of derision and nonsense of the world. Each one is locked up in its own world, incompetent to relate or to found the minimum sense of dialogue with others, which creates the feeling of distresses covering the one of loneliness.*

Mots-clés: *Théâtre nouveau, dérision, langage dramaturgique, indications scéniques, ouverture.*

Introduction

Longtemps le théâtre a été considéré comme un lieu transparent où le langage et les situations laissaient filtrer une vérité supérieure, celle des caractères et des passions. Ce fut le théâtre psychologique. Depuis les années cinquante, le renouveau du langage dramatique passe par une dénonciation ou une contestation de l'aspect traditionnel du langage, ce sont langage et les situations en tant que tels qui sont devenus objets de théâtre ; au lieu de les considérer comme révélateurs de la vie intérieure du personnage, ce sont langage et situations qui sont maintenant révélés et qui font le personnage. Cette immanence et ce refus d'un au-delà du donné constituent proprement la révolution du théâtre nouveau.

Il s'agit en fait de réagir à une certaine sclérose de la création théâtrale. Alors va commencer à s'élaborer un théâtre différent, sous l'impulsion de divers auteurs dramatiques qui militent, chacun à leur manière, en faveur d'un nouveau genre dramaturgique. Ainsi, à côté d'un théâtre qui respecte, formellement, des principes hérités de la tradition, que ce soient les pièces d'Anouilh, ou le théâtre d'idées, politiques ou philosophiques, de Sartre et Camus, apparaissent d'autres tentatives dramaturgiques avec Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Arthur Adamov, dont la principale caractéristique est le désir de supplanter l'ancienne tragédie au profit d'un genre nouveau qui fait monter sur scène la société contemporaine. Cette tentative de renouveau n'est pas spécifique au théâtre, mais apparaît aussi chez les nouveaux romanciers, notamment Michel Butor, Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute, qui développèrent une pratique expérimentale de la fiction romanesque, tendant à faire de l'écriture même l'enjeu principal de leurs œuvres. Cette esthétique du refus des formes dramatiques traditionnelles passe par une double désintégration, celle des formes traditionnelles et celle du langage, source d'ambiguïté, d'incertitude et de contradiction, plutôt que moyen de communication. Toutefois, il n'existe pas d'école pour ces nouveaux dramaturges dans la mesure où chacun va suivre sa propre voie, ce qui entraîne le besoin de leur trouver une « étiquette » commune. Les critiques qualifient, en effet, le « théâtre nouveau », entre autres, de « théâtre d'avant-garde », « antithéâtre », « théâtre de l'absurde » ou « théâtre de dérision », appellation proposée par Emmanuel Jacquart : « [...] Pour ma part, je préfère celui de Théâtre de Dérision. Ce titre, à l'inverse du terme « absurde », a l'avantage de ne posséder des connotations sartrienne et camusienne qui peuvent prêter à confusion et, d'autre part, de suggérer l'attitude qu'adopte le dramaturge. »[1]

***Université Cadi Ayyad, Faculté polydisciplinaire de Safi, Maroc**

Ce concept est d'ailleurs accepté par Ionesco, qui affirme justement dans *Notes et contre-notes*: « Je puis dire que mon théâtre est un théâtre de la dérision. Ce n'est pas une certaine société qui me paraît dérisoire, c'est l'homme. »[2]

Dès sa première pièce, *La Cantatrice chauve(1950),* Ionesco aborde la question du langage au théâtre, et le tourne en dérision. Après *La Cantatrice chauve*, Ionesco poursuit sa mise en question du langage dans *La Leçon* (1951). Dès *Les Chaises* (1952), puis dans *Amédée ou comment s'en débarrasser* (1953), il médite également sur l'aliénation de l'être prisonnier de la matière qui prolifère selon un processus que rien ne peut arrêter. Les quatre pièces où apparaît Bérenger: *Rhinocéros*(1958), *Tueur sans gage* (1959), *Le Roi se meurt* (1962), constituent une sorte de tétralogie, dans laquelle Ionesco donne à son héros une place de premier plan, sans abandonner, pour autant sa mise en question du langage.

Aussi notre étude essaiera-t-elle de présenter en premier lieu le nouveau théâtre, ensuite d'analyser la nature et le rôle du langage dramaturgique chez Eugène Ionesco, à travers ses pièces théâtrales qui se rattachent toutes au nouveau théâtre par l'une ou l'autre des caractéristiques de la nouvelle dramaturgie, et enfin d'aborder la question de l'ouverture chez Ionesco.

La révolution dramaturgique des années cinquante

Les nouveaux dramaturges ne se conforment plus aux principes de la structure dramatique traditionnelle, jugés trop simplistes et périmés : décors, costumes, éclairages, bruitages et dialogues n'ont plus d'existence propre ; c'est par leur convergence, leur complémentarité ou leur contradiction qu'ils donnent le jour au sens. Ils refusent aussi les conventions usées, comme les bienséances, le réalisme qui copie la réalité alors qu'il s'agit de la déchiffrer, la psychologie traditionnelle et le principe de causalité « aristotélicienne » avec une progression dramatique bien déterminée, alors qu'en réalité tout arrive de manière juxtaposée, fragmentée ou contradictoire, comme précise Ionesco : « Pas d'intrigue, alors, 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 ».[3]

La contestation des formes établies par le théâtre classique engendre une dramaturgie subversive. S'attaquant aux formes classiques traditionnelles et mêlant les genres au nom de la liberté pour retrouver une forme d'expression dramaturgique appropriée au siècle. Il s'agit donc d'adapter la dramaturgie aux nouvelles circonstances par une esthétique qui traduit le rapport de l'homme au monde, c'est-à dire l'homme dans la nouvelle société. Cette aspiration à une liberté d'expression dramaturgique est la source du plus grand renouvellement de la dramaturgie classique et la base du théâtre moderne. Il ne reste donc qu'à faire table rase d'une esthétique classique qui, par son modèle antique, apparaît désormais inadaptée, obsolète et sclérosée. Car elle dit un rapport au monde qui n'est plus compréhensible. Du rejet des formes vieillies jaillit une nouvelle vision du monde.

Soucieux de monter la condition tragique de l'homme dans la société moderne, la montée des angoisses, et l'enlisement progressif de l'humain dans la fatalité de sa fin, Eugène Ionesco, exprime à travers ses pièces théâtrales, chacune à leur manière, la hantise fondamentale du dramaturge : celle de l'effondrement des valeurs morales, de la logique et de la rationalité. Dans ce vide marqué par la faillite de la logique, se révèle l'absurdité du monde, exprimée par la dérive du langage, où plus rien n'a de sens ni d'importance.

En effet, le théâtre de Ionesco met en exergue la solitude, la souffrance et l'absurdité de la condition humaine : l'homme mène une existence dénuée de sens et d'espoir, désorienté ou angoissé. Il s'agit d'un malaise que le dramaturge essaye de traduire à travers ses productions littéraires, comme il le souligne subtilement dans Notes et contre-notes : « Rien n'est atroce, tout est atroce. Rien n'est comique. Tout est tragique. Rien n'est tragique, tout

est comique, tout est réel, irréel, impossible, concevable, inconcevable. Tout est lourd, tout est léger… »[4]
On relève, à titre d'exemple, dans *Les chaises* :

> Le vieux : De la douleur, des regrets, des remords, il n'y a que ça…il ne reste que ça…
> La vieille : Nous avons beaucoup souffert.[5]

Chez Ionesco le protagoniste apparaît comme un « anti-héros », qui suscite à la fois le rire et la pitié ; que ce soit sur le mode comique ou tragi-comique, le personnage ionesquien peut-être victime de soi ou de l'autre, ou il est à la fois victime et bourreau, comme c'est le cas de Bérenger dans *Tueur sans gages*. En effet, les objets et les personnages connaissent la même indétermination : de la remise en cause de l'unité des sujets on passe à celle de l'existence; les personnages perdent jusqu'à leur identité et portent souvent le même nom ou juste des noms de fonction, sans identité. Plus qu'un monde « irrationnaliste », nourri de contradictions, Ionesco vise, à travers ses pièces, à construire un monde confus. Cette confusion semble constituer une caractéristique de l'art contemporain, et peut s'appliquer aussi bien au nouveau roman qu'à la nouvelle dramaturgie, comme le souligne justement, Nathalie Sarraute, en affirmant que « ce qui maintenant importe c'est, bien plutôt que d'allonger indéfiniment la liste des types littéraires, de montrer la coexistence de sentiments contradictoires ».[6]

Aussi, à côté du discours lyrique et pathétique exprimé par l'abondance des formes interrogatives, exclamatives, des interjections, et par les répétitions « aidez-moi, aidez-moi », qui expriment le désarroi et la peur, Bérenger, dans *Le Roi se meurt*, utilise-t-il les répétitions, les redondances, les contradictions et un vocabulaire et des tournures familières incompatibles avec le ton tragique :« petit soleil, bon soleil; je m'arrangerai avec la solitude », ce qui rend la pièce à la fois comique et tragique. Le comique est en fait, pour le dramaturge, une nouvelle écriture tragique.

On note par ailleurs que la dérision chez Ionesco, dérision de tout, aussi bien des rapports sociaux et familiaux que du fond commun de tout théâtre, le langage, sous-entend d'abord la moquerie, un dédain qui incite à rire et qui se tourne vers l'homme ironisant sur son propre sort, et qui résulte, à l'instar du tragique, de cette confusion des objets, des personnages et du langage. Ainsi, dans *Les chaises*, le discours d'adieu du vieux abonde en termes hyperboliques, en constructions superlatives :

> « Majesté, ma femme et moi-même n'avons plus rien à demander à la vie. Notre existence peut s'achever dans cette apothéose…merci au ciel qui nous a accordé de si longues et si paisibles années…Ma vie a été bien remplie. Ma mission est accomplie. Je n'aurai pas vécu en vain, puisque mon message sera révélé au monde …(Geste vers l'Orateur qui ne s'en aperçoit pas) » (p. 176).

Ces paroles contredisent l'accablement du vieillard dont l'existence n'a été que désillusion. Ce qui rend le discours du personnage ironique et dérisoire. Après le suicide des vieillards, la dérision atteint son point culminant : l'Orateur, longtemps attendu pour expliquer le message, se révèle muet et incapable d'articuler un mot. Il s'agit en fait d'une ironie de situation qui résulte du choc de plusieurs éléments, on oppose par exemple la parole au geste ou l'affirmation à l'intonation. Ce qui pousse Ionesco à affirmer que « le théâtre n'est pas le langage des idées.»[7]

Divers passages prouvent qu'à plusieurs reprises, Bérenger, dans *Le Roi se meurt*, va confier aux mots le soin de vaincre la peur de la mort. Ainsi il est clair que les longues tirades du Roi sont un moyen d'évacuer son angoisse et sa peur de la mort. Or, de même que Ionesco a reconnu que son espoir d'exorciser sa peur par la littérature avait été vain, la pièce consacre largement l'échec du langage à libérer le Roi de son angoisse, comme le souligne, avec un ton

dérisoire, son exclamation pathétique : « Je meurs, vous entendez, je veux dire que je meurs, je n'arrive pas à le dire, je ne fais que de la littérature »[8].

Le côté proprement tragique de l'existence et de la destinée humaine est sans cesse désamorcé par l'aspect dérisoire des interventions incongrues des autres personnages, d'où un effet burlesque. Mélange des tons, caractéristique du théâtre de Ionesco.

La mise en question du langage dramaturgique

Le langage est le lieu commun de tous les rapports humains et la victime toute désignée d'une attaque contre les conformismes. Il est le signe de toutes les dépossessions puisqu'il a été appris et imposé de l'extérieur. Cette façon de voir et de sentir, cet état de crise n'a pas surgit tout à coup. On peut en déceler les symptômes dès de début du XXe siècle. Ainsi, Valéry, malgré son tempérament de classique, s'est attaqué au langage. Il en souligne l'imprécision, en remarque l'impuissance à saisir la réalité ou à la représenter exactement, et en montre l'aspect dictatorial : le langage qu'on hérite nous impose la pensée des autres. En outre, il en dévoile le rôle d'obstacle, l'esprit ne pouvant apercevoir les choses directement mais seulement au travers des mots. A Valery s'ajoutent d'autres insatisfaits qui imputent au langage les erreurs sociales et politiques. Toutes ces critiques ont facilité l'éclosion d'une nouvelle philosophie du langage et on pu préparer l'avènement du théâtre de dérision.

Faire du langage un objet de théâtre, le donner en spectacle, comme un personnage, donc faire qu'il prête à rire, en composant des suites de phrases contradictoires ou identiques, c'est détruire la plus sûre assise de la société, bourgeoise ou non, et créer une confusion entre le sens et le non-sens du langage. Pour les linguistes, comme l'affirme justement Kristeva, l'éclatement du langage de notre temps « révèle que les modifications langagières sont des modifications du statut du sujet- de son rapport au corps, aux autres, aux objets; et que le langage normalisé est une façon parmi d'autres d'articuler le procès de la signifiance qui embrasse le corps, le dehors matériel et le langage proprement dit. »[9]

Avec le lexique, la syntaxe conditionne notre vision. En régissant le choix, le refus et l'agencement de certaines formes, en déterminant les rapports qu'elles entretiennent entre elles, elle découpe le réel d'une manière donnée, elle le subjectivise, elle y attache des significations. La façon dont nous appréhendons le réel dépend donc de ces structures, comme le suggère d'ailleurs Benveniste :

> « A la réalité grammaticale qui unit les membres de l'énoncé s'ajoute implicitement un « cela est ! » qui relie l'agencement linguistique au système de la réalité. Le contenu de l'énoncé est donné comme conforme à l'ordre des choses »[10]

Ainsi, on s'efforce d'inventer un style nouveau : une nouvelle vision du monde ne peut se couler dans des formes traditionnelles. Les structures linguistiques renvoient à notre vision du réel. On ne trouve plus chez les nouveaux dramaturges les caractéristiques syntaxiques de leurs prédécesseurs. Point de longues et tortueuses phrases. On simplifie la syntaxe ; les phrases se font brèves, les subordonnées se raréfient, les particules causatives tendent à disparaître : l'existence, désormais envisagée comme absurde, dérisoire et discontinue, n'obéit plus à la logique, comme le souligne justement Ionesco : « Renouveler le langage c'est renouveler la conception du monde. La révolution c'est changer la mentalité. »[11]

Il est d'autres façons encore de traiter le langage et d'utiliser son pouvoir « poétique » pour créer un monde ou enrichir le réel, c'est en tournant le vocabulaire et la syntaxe, en choisissant le son plutôt que le sens des mots. Si les personnages dérapent sur un langage qui les trahit, par une tendance aux calembours et aux glissements de sens, s'ils ne parviennent pas, malgré leurs efforts désespérés et comiques, à rattraper une situation qui sans cesse leur échappe, c'est que l'objet de leur poursuite est insaisissable : il s'agit de la quête de l'unité du

moi, que ce soit au niveau de la relation entre l'esprit et le corps, ou de la relation entre le dedans et le dehors, ou entre le moi et l'autre.

Dès lors que le langage ne signifie plus rien d'extérieur à lui, il perd sa valeur de signe et ne renvoie plus qu'à lui-même : en le prenant au pied de la lettre, Ionesco fait naître des objets ou des gestes qui possèdent, dans l'espace scénique, une tout autre consistance que les personnages ; on demande à Choubert de remonter dans son souvenir et il grimpe sur une table, de fouiller son passé et il mime une « descente au fond des eaux ». Cette littéralité du langage, en lui donnant son pouvoir magique, achève de le faire échapper au contrôle de l'homme, comme le souligne avec justesse Michel Corvin : « l'objet de langage, sitôt né d'une métaphore et dégagé de sa matrice verbale, est doté d'un rôle indépendant, logique dans son illogisme et se retourne volontiers (…) contre son créateur qu'il encercle et étouffe. »[12]

Ionesco soutient cette thèse en précisant aussi, outre la convention sociale du langage, que le choix des mots utilisés, s'il s'explique parfois, relève le plus souvent du hasard. C'est bien, ce hasard qui fait naître le comique par la surprise de la substitution ; quand celle-ci s'explique, le comique prend des nuances de ludisme, à travers divers procédés pour tourner le langage en dérision et le réduire à l'absurde. Le discours didactique s'annule et s'auto-détruit par sa contradiction, comme c'est le cas du professeur dans La leçon: « ce qui les distingue, dis-je, c'est leur ressemblance frappante ».

Un autre exemple de mise en dérision du langage réside dans les oppositions formelles entres les personnages notamment dans *Délire à Deux* :

Elle : J'ai plus de logique que toi. Je l'ai prouvé toute ma vie.
Lui : Tu en as moins.
Elle : J'en ai plus.
Lui : Moins.
Elle : Plus, beaucoup plus.
Lui : Tais-toi.[13]
Ou encore dans *La Leçon* :
Le Professeur : Non. Vous en avez deux, j'en prends une, je vous en mange une, combien vous en reste-t-il ?
L'élève : Deux.
Le Professeur : J'en mange une…une.
L'élève : Deux.
Le Professeur : Une.
L'élève : Deux.
Le Professeur : Une !
L'élève : Deux !
Le Professeur : Une !!!
L'élève : Deux !!!!... (p.70)

Comme on le remarque dans ces deux exemples, au lieu d'avoir une opposition de valeurs ou de morale entre les protagonistes, nous avons une opposition formelle poussée à l'extrême pour montrer son côté dérisoire et pour éviter de se prendre au sérieux.

Non seulement Ionesco rénove la dynamique du dialogue mais il innove. Les techniques qu'il utilise sont très variées. L'une des façons de renouveler la dynamique du dialogue consiste à la faire reposer sur certains types d'associations. Dans le dialogue traditionnel la progression s'associe à la continuité sémantique, chez Ionesco, cette continuité est affectée mais elle n'est pas éliminée en choisissant l'enchaînent phonétique, ou alphabétique. A juste titre, on peut lire dans *La Leçon* :

Le professeur : Poussons plus loin : combien font deux et un ?
L'élève : Trois.
Le Professeur : Trois et un ?

L’élève : Quatre.
Le Professeur : Quatre et un ?
L’élève : Cinq… (p.66)

Si l’on reprend dans son ensemble la dynamique du dialogue on constate d’abord que le théâtre nouveau ne s’est pas contenté des formules traditionnelles. Même lorsqu’il y a recours il les rénove ou les pousse jusqu’à leurs limites extrêmes. D’autre part, en pionnier, il s’est aventuré dans diverses directions. C’est ainsi qu’il donne un certain élan au dialogue à travers une continuité phonétique ou alphabétique et une discontinuité sémantique, ce qui a engendré un langage spécifique et original.

En outre, Ionesco évite dans ses pièces théâtrales les attributs du langage littéraire traditionnel : ornements, style noble, temps et mode désuets dans la conversation. Il récuse la tradition du bon ton, des bienséances, de l’esprit de salon. Il refuse à la fois un mode de vie et l’héritage stylistique du passé, que certains nouveaux dramaturges utilisent avec ironie ou pour le parodier. Aussi le recours au comique de l'exagération dans les insultes, à l'éloquence dérisoire, aux réflexions métaphysiques naïves, aux expressions toutes faites, à la parodie de discours psychologique, d'autant plus burlesque qu'il ne repose sur rien, favorise-t-il un contact intime et efficace avec le spectateur ou le lecteur.

Ionesco remet aussi en cause les clichés et les stéréotypes parce qu’ils représentent à ses yeux une pensée figée, sclérosée, comme il l’affirme dans ses *Notes* :

> « Le texte de la Cantatrice Chauve ou du manuel pour apprendre l’anglais (ou le russe, ou le portugais), composé d’expressions toutes faites, des clichés les plus éculés, me révélait, par cela même, les automatismes du langage, du comportement des gens, le « parler pour ne rien dire », le parler parce qu’il n’y a rien à dire de personnel, l’absence de vie intérieure, la mécanique du quotidien, l’homme baignant dans son milieu social, ne s’en distinguant plus. »[14]

En effet, dans *La Cantatrice chauve* c’est l’achat d’un manuel de conversation anglaise et les « vérités » qu’il y découvrit qui conduisirent Ionesco à la rédaction de sa première pièce. L’analyse de détail des dialogues permet effectivement de retrouver des phrases que Ionesco à recopiés dans le manuel, les vidant de leur valeur mnémotechnique initiale pour l’apprentissage de l’anglais, et les imposant comme des « vérités axiomatiques ». Enchaînés d’abord par les protagonistes selon un ordre logique, ces clichés, ces « platitudes » se mettent progressivement à fonctionner à vide en même temps que se dérègle l’ensemble des mécanismes linguistiques. Libéré petit à petit de toute référence, seulement « prononcé » par des personnages qui ne le maîtrisent plus, le langage, falsifié, défiguré, finit par entraîner dans sa dérive toute la réalité « petite bourgeoise » dont il était initialement « l’expression ».

On peut, en effet, discerner dans *La Cantatrice chauve* quelques stéréotypes :

> « Jacques : tout est chat.
> Roberte : Pour y désigner les choses, un seul mot : chat. Les chats s’appellent chat, les aliments : chat, les insectes : chat, les chaises : chat, toit : chat, moi : chat, tous les adverbes : chat, toutes les prépositions : chat. Il y devient facile de parler…»[15]

Au bout du compte, écrit Claude Abastado, « le gâchis devient sans limites, le grotesque verse dans l’ineptie. Les mots ne veulent plus rien dire. Ils prolifèrent et semblent envahir l’espace scénique. » Les mots fonctionnent à vide et ne veulent plus rien dire. Le comique qui naît de cette suite de mots creux et de propos stéréotypés poursuivis à bâtons rompus est vite submergé par l’absurde et débauche sur un malaise. Plus qu’un simple jeu avec les mots, le langage dramatique chez Ionesco stigmatise une véritable crise du langage. Derrière ce

comique de l'absurde, un pessimisme profond : absence de certitude sur le monde, impossibilité d'atteindre les choses, absurdité du monde, faillite du langage, solitude de l'homme, incommunicabilité entre les êtres.

Somme toute, dans le théâtre de Ionesco, comme le souligne encore Abastado,

> « la réalité apparaît successivement merveilleuse, sordide, ridicule, angoissante, fantastique et tragique. Le mouvement dramatique naît de ces changements de tonalité; il est soutenu par la déchéance des personnages et la dégradation du langage. »[16]

L'inadéquation des mots et le langage scénique

Le langage semble incohérent, incapable d'assurer la communication, d'où le recours au langage scénique comme l'éclairage, les gestes, les mouvements et les accessoires, entre autres. Il s'agit, en fait, de faire sentir au lieu de dire. Le langage apparaît comme un instrument imparfait. De part sa nature même, il dit trop ou trop peu, fige ce qui est passager, fausse ce qui est incertain, alourdit ce qui est flottant, cristallise ce qui est trouble. Son contenu varie selon les cultures, la situation socio-historique, les valeurs du locuteur, et même selon les circonstances. On débouche alors vers l'incertitude qui est due à la nature même du langage. Le langage perd alors sa fonction de référence et décolle du « réel » qui est extra-linguistique.

Ionesco s'est rendu compte que ce qu'on exprimait traditionnellement sous forme verbale pouvait être exprimé autrement. Il faudrait alors faire appel à toutes les ressources du théâtre. On s'exprimerait ainsi plus spectaculairement et plus efficacement. Au lieu de dire, on ferait sentir. Le texte perd la place du choix qui lui était dévolue. On le relativise. Ainsi, Ionesco affirme : « Mais tout est langage au théâtre : les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même car tout sert à exprimer, à signifier. »

Il ressort de cette citation que la notion de langage s'est élargie. Il ne s'agit plus de parler mais de communiquer. Désormais, on accorde le primat à la théâtralité : tout est exprimé directement par des mouvements, des gestes, des sons, des objets et des mots qui ne sont que des moyens de communication qui remplissent l'espace physique du théâtre.

En effet, les pièces de Ionesco ne sont pas sans ressemblance avec celles des dramaturges de l'avant-garde, par leur dénonciation de l'aspect conventionnel du langage, jugé comme sclérosé, figé dans ses habitudes. Dénonciation des automatismes du langage, du parler pour ne rien dire, comme le souligne justement Jean Tardieu au début de sa pièce *Un mot pour un autre* (1951):

> « que nous parlons souvent pour ne rien dire ; que si par chance nous avons quelque chose à dire, nous pouvons le dire de mille façons différentes…que dans le commerce des humains, bien souvent les mouvements du corps, les intonations de la voix et l'expression du visage en disent plus long que les paroles ; et aussi que les mots n'ont, par eux-mêmes, d'autres sens que ceux qu'il nous plaît de leur attribuer ».

Ceci explique pourquoi le théâtre de dérision renverse en partie la hiérarchie établie par le théâtre traditionnel : se méfiant du verbe, il exploite les gestes et les éléments scéniques. Les indications scéniques mettent en lumière la signification que le dramaturge accorde à tel ou tel élément. Elles servent à éclairer les thèmes, les personnages, le style et la composition, surtout au niveau des dispositifs techniques, des objets symboliques, des éclairages et des bruitages spéciaux. Antonin Artaud est le premier à formuler ses critiques du langage au nom du théâtre qui, pour lui, est l'art de représentation et non l'art du Verbe. D'où la prééminence du spectacle sur la littérature, et la substitution du geste au mot. Il faut en finir, pense-t-il,

avec une esthétique fondée uniquement sur le dialogue, qui représente une perversion et une dégradation. « Ainsi, dit-il, nous renoncerons à la superstition théâtrale du texte et à la dictature de l'écrivain.»[17]

Vers l'œuvre ouverte

La critique est unanime à reconnaître que le théâtre de dérision a bouleversé le domaine de l'expression verbale. On est porté à croire que les auteurs dramatiques du théâtre de dérision ont poussé jusqu'à leur conclusion des tendances qui manifestaient dès le début du XXe siècle, qu'ils ont tiré les conséquences de certaines critiques du langage, qu'ils ont rassemblé et systématisé des éléments épars. Un coup d'œil sur le XXe siècle montre, en effet, que vis-à-vis du langage les positions des dramaturges peuvent se ramener à trois. Il y a d'abord ceux qui ont fait de la langue l'âme et l'honneur du théâtre. Ainsi, Claudel et Giraudoux parviennent à créer un style, et furent de leur temps considérés comme des novateurs. Pourtant, malgré leur apparente nouveauté, ils appartiennent, par rapport au théâtre de dérision, à la tradition. En effet, ils conservent à la base de leur système théâtral un principe qui remonte au Classicisme – qui l'avait lui-même emprunté à l'antiquité.

Tout en prenant soin de préserver quelques vestiges de sens pour que ses intentions soient compréhensibles, Ionesco forge une langue « hybride » qui s'écarte aussi bien de la langue parlée que la langue littéraire, qui constitue une arme de combat nihiliste: entasser les aphorismes, les tautologies, les lieux communs, prendre le langage au pied de la lettre, multiplier les vocables nouveaux, c'est déclencher un mécanisme de catastrophe et de folie, révéler l'inanité de la vie sociale, en dénoncer les formes et les formules, mais aussi jeter la suspicion sur notre existence. Le renouveau du langage, en l'utilisant d'une manière particulière, et en détournant le mot de son sens, est une tentative de transformer notre vision du monde. Dans ce cas l'œuvre débouche sur l'ambiguïté et l'indétermination et devient ainsi ouverte.

Comme le remarque Umberto Eco, l'ouverture n'est pas une notion entièrement nouvelle, dans la mesure où, d'une certaine manière, toute œuvre est ouverte. Il s'agit, en fait, d' « une collaboration théorique, mentale, du lecteur qui doit interpréter librement un fait esthétique déjà organisé et doué d'une structure donnée (même si cette structure doit permettre une infinité d'interprétations.»[18] Toutefois, pour les classiques l'ouverture n'est pas un principe conscient. Chez Ionesco, elle l'est ; sont œuvre possède divers prolongements. Il n'offre pas au lecteur la possibilité de se cantonner dans une interprétation unique mais plutôt polysémique, comme le souligne justement Eco: « Il y a quelques siècles, l'artiste n'était nullement conscient de ce qu'apporte l'exécution. Aujourd'hui, non seulement il accepte « l'ouverture » comme fait inévitable, mais elle devient pour lui principe de création »[19]

L'ouverture chez Ionesco permet de présenter le texte selon un réseau de perspectives multiples qui rehaussent son intérêt, son mystère et sa complexité. Elle provient d'un rapport paradigmatique avec l'œuvre, l'interprétation suggérant ce que l'œuvre ne fournit pas. En ce sens, l'auteur parvient à dire l'indicible, à nommer l'innommable. Comme le souhaitait Ionesco, il réussit à « Faire dire aux mots des choses qu'ils n'ont jamais voulu dire ».[20]

Tandis que traditionnellement le langage scénique visait à la « spectacularisation » des décors ou à la création d'une ambiance renforçant ou rehaussant le dialogue, dans le théâtre de Ionesco il fait partie intégrante du texte, le signe se combinant au mot. Le langage scénique se compose en effet de structures hétérogènes servant de support à une signification dont l'appréhension paraît délicate puisque les éléments audio-visuels, éclairages, bruitages, symboles concrets, sont, en eux-mêmes, « présémiques » ou ambigus. Cependant, comme ils interviennent en même temps que le dialogue, comme ils prennent appui sur lui, ils recèlent des traces de sens. Celui-ci ne se prêtant jamais à une définition exhaustive, il subsiste un certain flou. Cette ambiguïté vient du fait que le dramaturge crée à dessein des œuvres

ouvertes, c'est-à dire présentant une polysémie. Ionesco, en effet, admet volontiers plusieurs interprétations de ses pièces théâtrales.

Ce qui compte dans le théâtre de Ionesco c'est le sens et l'usage que le spectateur ou le lecteur de ses pièces dramaturgiques peut en tirer; l'œuvre doit rester ouverte. Le langage est l'artisan majeur de cette ouverture. Pensant à un lecteur qui resterait ouvert à la compréhension multiple, Ionesco exerce sur lui une action mystérieuse par l'emploi d'un langage avec un idiome approximatif fait d'interruptions, de lacunes et de sous-entendus, suppression de la cohérence temporelle fragmentation de la narration, transposition du réel par la parodie. Le lecteur peut ainsi pénétrer dans un monde énigmatique où il pressent une possibilité de déchiffrement, où il peut réfléchir aux significations multiples de la pièce théâtrale, auxquelles le dramaturge, peut-être, n'aurait jamais pensé.

Conclusion

On trouve donc différents niveaux de langue chez Ionesco, depuis la solennité de certains propos jusqu'au langage familier voire argotique. De même cohabitent des modes d'expression très différents (tirades, répliques brèves voire stichomythies, monologues, aparté et dialogues entre les personnages), ce qui indique que Ionesco utilise toutes les possibilités du langage théâtral. Ces modes de parole très variés témoignent d'un travail « classique », quoique subversif, sur le langage théâtral chez Ionesco.

Si le théâtre d'avant-garde, qui remettait en cause les fondements du théâtre, du langage et du personnage, jouit encore de la faveur du public, c'est qu'en dépit des changements il subsiste une certaine continuité et son influence reste encore marquante aujourd'hui. A titre d'exemple le choc et la révolte qui préoccupaient Ionesco, se trouvent repris et amplifiés par les auteurs dramatiques actuels. En effet, le désir de créer un nouveau théâtre, se fait de plus en plus sentir d'une manière pressante, avec le traitement des événements politiques contemporains, ainsi que l'acte théâtral vise maintenant à libérer les forces captives, les inhibitions, les interdits, les tabous, à mettre l'accent sur les scènes de violences qui s'exercent au quotidien sous des formes plus ou moins violents. Aussi, le théâtre de Ionesco, qui était l'un des pionniers du nouveau théâtre, est-il devenu l'initiateur d'un nouveau classicisme pour la génération actuelle des dramaturges qui font du nouveau théâtre, si l'on prend en compte comme facteurs de nouveauté, d'un côté la violence du ton et la force de conviction, de l'autre l'invention de situations fortes, la puissance créatrice ou le traitement inattendu du langage. C'est en ce sens que le théâtre nouveau est une interrogation incessante sur la viabilité et le fondement du langage dramatique.

Notes

[1] Jacquart, E., *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, Paris, 1974, p. 38.
[2] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1962, p. 192.
[3] Ibid., p. 226.
[4] Ibid., p. 297.
[5] Id., *Les Chaises*, Gallimard, Paris, 1954, p. 135.
[6] Sarraute, N., *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 86.
[7] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 57.
[8] Id., *Le Roi se meurt*, Gallimard, Paris, 1963, p. 77.
[9] Kristeva, J., *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974, p. 13.
[10] Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, p. 154.
[11] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 157.
[12] Corvin, M., *Le Théâtre nouveau en France*, P.U.F, Paris, 1987, p. 52.
[13] Ionesco, E., *Délire à deux*, Gallimard, Paris, 1966, p. 127.
[14] Id., *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 253.
[15] Id., *La Cantatrice chauve*, Gallimard, Paris, 1954, p. 126.
[16] Abastado, C., *Eugène Ionesco*, Bordas, Paris, 1971, p. 63.
[17] Artaud, A., *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 187
[18] Eco, U., *L'Œuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bezieux, Gallimard, Paris, 1965, p. 25.
[19] Ibid., p. 18.
[20] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 256.

Bibliographie

Corpus
La Cantatrice chauve, Gallimard, Paris, 1954.
La Leçon, Gallimard, Paris, 1954.
Les Chaises, Gallimard, Paris, 1954.
Victimes du devoir, Gallimard, Paris, 1954.
Amédée ou comment s'en débarrasser, Gallimard, Paris, 1954.
Tueur sans gages, Gallimard, Paris, 1958.
Rhinocéros, Gallimard, Paris, 1963.
Le Roi se meurt, Gallimard, Paris, 1963.
Délire à deux, Gallimard, Paris, 1966.

Œuvres critiques
Abastado, C., *Eugène Ionesco*, Bordas, Paris, 1971.
Artaud, A., *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard, 1964.
Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966.
Corvin, M., *Le Théâtre nouveau en France*, P.U.F, Paris, 1987.
Eco, U., *L'Œuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bezieux, Gallimard, Paris, 1965.
Ioneco, E., *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1962.
Jacquart, E., *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, Paris, 1974.
Kristeva, J., *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974.
Sarraute, N., *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

Théâtre et métathéâtre (Ionesco et Pirandello)

Chargée de cours, dr. Dumitru Tucan*

***Abstract**: This study aims to highlight an important issue concerning the onset of Ionesco's career as a playwright, more precisely his theoretical views on the subject of theatre and also his metatheatrical preoccupations that can be observed in the analysis of English Without Teacher (Englezeşte fără professor), the Romanian variant of The Bald Soprano. Ionesco's early theatrical attempts are explicit metatheatrical constructions, very similar to those built by L. Pirandello in Six Characters in Search of an Author. For the history of the early 20th century's theatre, Pirandello's radical metatheatrical message represents an act of theatrical pedagogy that can be analyzed on three related dimensions: an analysis of complex theatrical machinery, a denial of the then popular Boulevard Theatre, and an act of criticism against the cultural and aesthetical practices of the epoch. In effect, Pirandello's metatheatrical experiments represent explicit and promising manifestations for the renewal of the European theatre; and here one should also notice the implicit criticism against the ideological structures that were populating the cultural imaginary of the time. Ionesco's early play follows the aesthetical and cultural principles generated by Pirandello's iconoclast views. The play English Without Teacher is built as an act of dispute with the theatrical space and with the spectator's cultural expectations, and finally it becomes an attempt to critically reevaluate the theatre and its potential. In short, this is an act of theatrical self-pedagogy that will later lay the foundations for the theatrical experiments that were to come.*

***Mots-clés:** Ionesco, Pirandello, Anglais sans peine, Six personnages en quête d'auteur, métathéâtre, autoréflexivité en littérature*

« La provocation ionescienne »

A présent Eugène Ionesco est déjà un auteur canonique, extrêmement connu et commenté, bien qu'il soit peu joué. Au mois de mai 1950, à l'époque où l'on jouait sur la scène du théâtre Noctambules la pièce *La Cantatrice chauve* dans la mise en scène de Nicolas Bataille, la situation était différente, si différente que la majorité des spectateurs présents ont refusé instinctivement le théâtre ionescien, en y voyant un mélange de platitude, de farce, de violence linguistique gratuite et d'une attitude d'avant garde désuète qui, selon eux, n'avait aucun avenir [1]. Les perceptions négatives avait comme fondement l'allure étrangement désarticulée de la pièce par rapport aux pièces légitimées d'une forte tradition théâtrale, qui, jusqu'à ce moment-là, avait marginalisé sans droit d'appel, toute expérience avec les formes et le langage du théâtre (A. Jarry, G. Apollinaire, L. Pirandello etc.). De plus, la banalité des personnages et des situations, ainsi que l'invasion d'un langage dépourvu de tout artifice stylistique traditionnel semblaient placer la pièce au-delà de ce que l'époque percevait et validait comme littérature (dramatique).

Les spectateurs des années 50 n'étaient pas loin de la vérité. La pièce de Ionesco a les racines dans une poétique *sui-generis* de la banalité, mais aussi dans un geste (ultérieurement dramatisé par l'auteur dans ses textes théoriques [2]) d'iconoclastie linguistique, discursive et culturelle qui ne pourrait pas être pris au sérieux par ceux qui pourraient être conscients des failles culturelles et littéraires de l'époque qui suivait l'après-guerre.

La genèse de la pièce, selon les mots de l'auteur dans *Notes et contre-notes*, si elle ne nous éclaire pas, au moins elle donne quelques détails utiles sur ce geste : « [...] pour connaître l'anglais j'achetai, il y a neuf ou dix ans, un manuel de conversation franco-anglaise, à l'usage de débutants. Je me mis au travail. Consciencieusement, je copiai, pour les apprendre par cœur, les phrases tirées de mon manuel. En les relisant attentivement, j'appris donc, non pas l'anglais, mais des vérités surprenantes: qu'il y a sept jours dans la semaine, par exemple, ce que je savais d'ailleurs ; ou bien que le plancher est en bas, le plafond en haut, chose que je savais également, peut-être, mais à laquelle je n'avais jamais réfléchi sérieusement ou que j'avais oublié, et qui m'apparaissait, tout à coup, aussi stupéfiante qu'indiscutablement vraie.

***Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie**

J’ai sans doute assez d’esprit philosophique pour m’être aperçu que ne n’était pas des simples phrases anglaises dans leur traduction française que je recopiais sur mon cahier, mais bien des vérités fondamentales, des constatations profondes.»[3] Il s’agit de l’étonnement devant la nudité du langage exposé par les manuels traditionnels de langues étrangères pour les débutants, dans ce cas du manuel Assimil, devenu ultérieurement célèbre grâce à Ionesco aussi.

Le but de chaque manuel de langue étrangère pour les débutants est celui de configurer une compétence linguistique minimale en faisant appel aux structures grammaticales qui semblent fonctionner sans faire appel à une compétence inter-discursive ou expérientielle-culturelle. C’est à cause de cette impossibilité du langage de fonctionner au moment où l’aspect inter-discursif et l’expérience (culturelle) sont séparés, que les dialogues de tout manuel pareil donne l’impression d’artificialité par les éléments de discursivité et les cadres de référence expérientielle-culturelle qui ont une nature de truisme. Les échantillons du langage habituel montrés par le manuel Assimil sont des structures mécaniques qui, fonctionnant dans le vide, risquent de se dérégler à tout moment, ce que Ionesco va expérimenter dans ses pièces : « ... Pour moi, il s’était agi d’une sorte d’effondrement du réel. Les mots étaient devenus des écorces sonores, dénuées de sens »[4].

L’acte « discursif » de Ionesco, l’auteur le dit lui-même, est né d’une « ambition » : « communiquer à mes contemporains les vérités essentielles dont m’avait fait prendre conscience le manuel de conversation franco-anglaise »[5]. Quelles sont ces « vérités essentielles » et si elles existent, il nous reste à découvrir. Le dramaturge n’est pas du tout explicite surtout que la remémoration de l’acte d’écriture de la pièce devient une occasion pour résumer avec une attitude de distanciation, le spectacle du langage qui se déstructure au moment même de l’écriture : « Un phénomène bizarre se passa, je ne sais comment : le texte se transforma sous mes yeux, insensiblement, contre ma volonté. Les propositions toutes simples et lumineuses, que j’avais inscrites avec application sur mon cahier d’écolier, laissées là, se décantèrent au bout d’un certain temps, bougèrent toutes seules, se corrompirent, se dénaturèrent. Les répliques du manuel, que j’avais pourtant correctement, soigneusement copiées, les unes à la suite des autres, se déréglèrent.» [6]

Le résultat de cet « acte » est chaotique et désarticulé du point de vue de la perception dominante sur la littérature de cette époque-là (et pas seulement) et c’est pour cette raison que la critique de l’époque fait la liaison (dans un premier temps elle n’est pas très favorable à Ionesco) avec la tradition des gestes contestataires de l’avant-garde de la première moitié du XXe siècle. Les étiquettes telles que « théâtre expérimental » (Leonard C. Pronko, 1963), « nouveau théâtre » (Michel Corvin, 1963, Geneviève Serreau, 1966), ou « théâtre de dérision » (E. Jaquart, 1974) se retrouvent dans les années 50 – 70 en concurrence libre avec la formule encore plus célèbre de 1961 de Martin Esslin, celle de « théâtre de l’absurde ». Le théâtre ionescien est ressenti comme une provocation d’abord à cause de l’insolite de l’expression et de la relation dissonante avec les formules dramatiques antérieures. « Ce n'est pas un *théâtre psychologique*, ce n'est pas un théâtre symboliste, ce n'est pas un théâtre social, ni poétique ni surréaliste. C'est un théâtre qui n'a pas encore d'étiquette, qui ne figure encore sur aucun rayon de confection, — c'est un théâtre sur mesure ; mais je sens bien que je perdrais la face si je ne donnais pas un nom à ce théâtre. Il est pour moi un *théâtre d'aventure*, prenant ce mot dans le sens même où l'on parle de roman d'aventure » – dira Jacques Lemarchand, le préfacier du premier volume de théâtre ionescien paru en 1954 [7].

Anglais sans peine – précarité, dégradation et métathéâtralité

Il est connu que la première variante de « l’anti-pièce » *La Cantatrice chauve* est « la comédie inédite dans un acte », écrite en roumain, *Anglais sans peine*. Les deux pièces sont dans une grande partie identiques, ce qui les différencie est la fin. La fin répétitive, qui donne

une allure circulaire à la version française manque à la version roumaine, qui bénéficie d'un épisode supplémentaire, bizarre et apparemment incompréhensible, qui convoque d'une manière directe les ressources stridentes de la métathéâtralité.

En analysant ailleurs [8] *Anglais sans peine* à travers une comparaison implicite avec *La Cantatrice chauve*, nous observons dans les deux pièces une dynamique spécifique, celle de la dégradation. Dans les deux pièces le mécanisme de la dégradation peut être observé au niveau de chaque moment scénique. Si dans *La Cantatrice chauve*, ce mécanisme de la dégradation semble oscillant et répétitif jusqu'à l'infini (voir la structure circulaire de la pièce), dans *Anglais sans peine*, ce mécanisme de la dégradation entraîne un final violent aux significations métathéâtrales directes.

Ce qui frappe dès le début de la pièce (et cette chose est valable aussi pour *La Cantatrice chauve*) est le fonctionnement vraisemblable du mécanisme de l'action théâtrale. La scène « bourgeoise » (I) esquisse deux personnages (M. et Mme Smith) caricaturales et précaires, c'est vrai, mais encore plausibles. Le déroulement de la scène, qui semble se développer comme une image hyperbolique de la banalité, est sujette à une progression de la dégradation vers la fin, par l'exhibition d'une posture violente du personnage de Mme Smith. L'image violente de la dégradation du mécanisme théâtrale, que l'on pourra observer à la fin de la pièce, est anticipée dans cette scène.

Mais, la dégradation est ajournée par l'apparition du personnage Mary, qui répare d'une certaine façon la rupture de la première scène. L'annonce de la visite des époux Martin fait que l'action soit maintenue au niveau de la cohérence précaire d'avant. Il est vrai, la réplique de Mme Smith, concernant la visite des époux Martin (« Ah oui. Nous les attendions. Et on avait faim. Comme on ne les voyait plus venir, on allait manger sans eux. On n'a rien mangé, de toute la journée […] ») mise en relation avec la réplique de la première scène de la même Mme Smith (« Il est 9 heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade et nous avons bu de la bière. Les enfants ont bu de l'eau. Nous avons bien mangé, ce soir. ») montre, par la contradiction évidente, une rupture majeure au niveau de la cohérence de l'action et des dialogues, la rupture fonctionnant comme un véritable avertissement sur la fiction dramatique en déroulement. Un avertissement bizarre tant qu'il est fait même au moment de la présence réparatrice du personnage Mary.

Le deuxième épisode (que nous pourrions l'intituler *La reconnaissance des Martin*) pose des problèmes d'un genre différent. La scène invraisemblable des « retrouvailles » des Martins met en évidence un élément intertextuel qui nous montre que la pièce en déroulement n'est pas une pièce comme les autres: il s'agit d'un procédé classique du théâtre, *le coup de théâtre* [9], théorisé par Aristote, et populaire en tant que mécanisme théâtral au long de l'histoire du théâtre jusqu'au moment de l'écriture de la pièce. D'une manière subliminale, le texte cesse de faire appel à une expérience du vraisemblable, en recherchant le réveil de la mémoire culturelle et littéraire (théâtrale) du lecteur (spectateur) et afin de le renforcer, le texte construit une autre intertextualité, celle du roman policier d'Arthur Conan Doyle et avec son personnage principal, Sherlock Holmes.

La précarité de la construction théâtrale avait été, jusqu'au moment de l'apparition de cet épisode, l'une de la contradiction et de l'ambiguïté, une précarité qui pouvait être à cause de la maladresse du dramaturge, au moins dans les yeux du spectateur. Avec cet épisode, la précarité est doublée par des signaux d'autoréflexivité qui donnent une allure métathéâtrale à la pièce.

L'épisode suivant (nous pourrions l'intituler d'une manière emphatique « L'écroulement du langage » - Scène IV), délirant, avec des répliques séparées les unes des autres du point de vue des compatibilités des signifiances, pourrait être caractérisé seulement par l'intermède d'une comparaison, avec celle d'une voiture qui marche dans le vide, dont le fonctionnement présent laisse à peine s'entrevoir des fragments du vieux fonctionnement.

La rhétorique de cet épisode est intéressante, c'est une rhétorique de la déviance progressive. Après le début « normal », celui de l'accueil des « invités » par Mme Smith, la

rhétorique des personnages est celle du truisme, mais aussi l'une des incompatibilités syntaxiques intérieures aux phrases cliché des personnages : « Le maître d'école apprend aux enfants, la chatte allaite ses petits quand il sont petits » ; « L'automobile va très vite, mais la cuisinière prépare mieux les plates » etc. Il s'ensuit une série de répétitions lexicales et de haplologies qui dynamitent la sémantique des répliques ; plus tard, les quatre personnages « hurlent » (le mot est emprunté aux didascalies [10]) les uns vers les autres l'alphabet, ensuite une série de sons onomatopées, et dans un final un nom sans absolu ni une signification déductible du contexte. Il est intéressant que cet écroulement graduel du langage est dans une relation avec un comportement scénique dont les évidentes significations sont de nature psychologique et comportementale : la colère et le conflit. Il ne faut pas oublier que la tension conflictuelle est l'un des éléments historiques définitoires de la théâtralité. Nous pouvons attribuer à cet épisode un caractère autoréflexif justement à cause des dissonances qu'il provoque et qui attire l'attention sur des éléments structuraux du théâtre : le fonctionnement illusionniste des mécanismes théâtrales et le caractère conflictuel du théâtre ainsi qu'il est théorisé, au moins dans la première moitié du XXe siècle.

Le retour du langage dans des coordonnées intelligibles, au moment où Mary dit « Le repas est servi », a comme réplique une influence sur le comportement scénique des personnages, revenues elles-mêmes au « sourire », à l' « entente » et finalement au silence.

Dans *Anglais sans peine*, au silence de la fiction (« La scène reste déserte ») correspond, du point de vue de l'auteur (dont la voix autorisée est représentée par les didascalies), la perplexité des spectateurs, tant que l'effet attendu par celui-ci est énerver les spectateurs (« Il faut attendre jusqu'à ce que le publique commence à montrer son énervement : sifflements, protestes, insultes, carottes jetées, cannes, œufs pourris [11] ») et les agresser.

Cet épisode est celui qui fait la différence majeure entre les deux pièces en discussion. *A l'univers précaire de la fiction* correspond une évidente « fictionalisation » d'une bonne partie des components intrinsèques du théâtre, chose évidente lorsque l'Auteur, le Directeur du théâtre, et le plus important, le spectateur deviennent des personnages. Autrement dit la pièce devient une *métafiction théâtrale.*

La pièce d'E. Ionesco est plutôt un manifeste polémique par rapport à la séparation du théâtre de la réalité existentielle, manifeste élaboré progressivement, mais ayant une conclusion forte et pénétrante. Cette conclusion apparaît dans les trois dernières répliques de la pièce et elle représente un point de vue essentiel qui va être développé plus tard aussi par E. Ionesco dans ses écrits théoriques, plus exactement celui de l'autonomie théâtrale (voir surtout la polémique avec Kenneth Tynan [12]).

L'une des répliques, celle de l'auteur - personnage, est rapportée directement à cette idée de l'autonomie de l'art théâtrale, en postulant une séparation extrême des deux espaces opposés de l'intérieur de la réalité théâtrale si complexe : l'espace scénique (fictionnel) et l'espace des spectateurs (réel) :

> « AUTEUR: Pourquoi venez-vous ici nous déranger ? Est-ce que je fais des bottes à la place du cordonnier, je lave le linge à la place de la laveuse, je dérange le docteur à l'hôpital ? Non. Ici, c'est moi le médecin et je fais mon devoir. Les cordonniers à l'atelier, les acteurs au théâtre, que chacun fasse son devoir et tout sera bien. » [13]

Les deux répliques apportent un plus de précision à cette séparation. La réplique d'un spectateur « du fond de la salle », réplique donnée à l'Auteur – Personnage (« Mais les spectateurs au spectacle » [14]) donne l'occasion d'une prise de parole du commissaire, personnage autoritaire, qui passe à une violence verbale immédiate („Comment tu oses parler, quand je me tais, insolent ») et physique (« Les gendarmes chassent les gens de la salle ») des spectateurs [15].

En fait, cette réaction violente des instances spectaculaires, « de coulisses », personnifiée par les quelques personnages qui ont une référence directe à un analytique du théâtre, est produite comme une réplique à une violence antérieure des spectateurs. Le tournant et le point de tension maximale sont représentés par le moment de l'anéantissement du mécanisme fonctionnel (le moment immédiat qui suit à la destruction totale de la vraisemblance du monde des personnages), qui par sa précarité, suggère déjà la présence d'une métafiction.

Anglais sans peine représente, par le passage de la fiction à la métafiction théâtrale, une pénétration dans l'intérieur de l'anatomie du langage théâtrale, et par cela, une démonstration d'analytique de tout type de langage et des projections institutionnelles. En postulant dès le début un univers possible (le monde *bourgeois*, *anglais*), le texte produit, par les précarités accumulées, une séparation de plus en plus évidente des éléments qui composent cet univers. Le personnage est séparé du langage, le langage du geste, le geste de l'espace, l'espace de la temporalité. Le langage même est, comme nous avons essayé de voir dans l'analyse ci-dessus, décomposé par l'accumulation d'incohérences mais aussi par une mise en évidence directe (les quatre personnages répètent l'alphabet, ils disent des répliques onomatopéiques) dans leurs éléments minimales : sémantique, syntaxe, matériel lexical, matériel sonore. Cette analyse impliquée de l'univers fictionnel procède à la déconstruction de l'institution théâtrale par la séparation évidente des éléments qui participent à la convention théâtrale. La violence finale, dirigée vers les spectateurs, représente un repère immédiat de l'identification de la conscience de la « réalité » de la machine théâtrale.

Anglais sans peine, la première pièce du dramaturge, est, par son négativisme militant, une prémisse de ses pièces prochaines. Construite comme une clarification des plans, la pièce représente une véritable spectacularisation des mécanismes théâtraux. En convoquant directement les ressources de la métathéâtralité Ionesco est ici pirandellien.

Luigi Pirandello – le pionnier de la métathéâtralité

Luigi Pirandello est, dans l'histoire du théâtre européen, le praticien le plus direct et le plus systématique du métathéâtre. A une époque où le théâtre européen est la plus traditionnelle et conventionnelle forme d'expression artistique, partie importante de la dramaturgie pirandellienne représente un signal évident du besoin de renouvellement théâtrale et de la nécessité de réfléchir aux cadres générales, les éléments spécifiques et la dynamique propre à l'art théâtrale.

Le problème du théâtre est le fait qu'il représente une forme d'expression culturelle complexe, qui consomme des ressources et qui est directement contrôlée par le champ social. La complexité réside dans son caractère dual : forme littéraire fictionnelle qui a besoin d'une « traduction » dans le langage syncrétique du spectacle scénique, finalité essentielle du texte dramatique. Le caractère syncrétique du spectacle signifie l'appel à un set large d'éléments artistiques et des ressources matérielles et humaines spécifiques (acteurs, mouvement scénique, musique – son, lumières, scénographie etc.). Tous ces éléments ont besoin, à leur tour, d'un espace où ils peuvent coexister et collaborer. Un espace physique qui se miroite dans un autre symbolique parce que le « (T)théâtre » est l'une des institutions fondamentales de l'identité d'une culture. Cet espace est, dernièrement, l'endroit où la réception a lieu, car à la différence de la littérature proprement dite, il prend des formes publiques et institutionnalisées.

Le spectateur est une « réalité » manifestement au-dessus de l'individu. L'acte individuel de lecture textuelle est un « jeu » sans règles précises, comme le « jeu » défini par Paul Cornea [16], un jeu qui peut être arrêté à tout moment à l'initiative du lecteur. La réalité de la « *lecture* » *du spectacle* est différente. Le spectateur est contraint par le caractère institutionnel de l'espace où a lieu la réception. L'impossibilité d'interrompre le jeu (le jeu théâtral mais aussi le jeu social), l'impossibilité de se retirer du jeu, retirement qui est

l'équivalent d'un inconfort majeur du « groupe » dans son ensemble, fait que la compréhension du spectateur soit dirigée. On rit avec les autres à cause des malentendus amusants de la comédie, on devient sérieux en même temps avec les autres au sérieux du drame [17]. On s'ennuie discrètement. Le sens herméneutique est « troublé », d'une manière significative, dans le cas de la lecture spectaculaire. En allant au théâtre, l'individu spectateur, participe à une forme de ritualité artistique, à un acte culturel de nature identitaire et à un acte symbolique de participation aux fondements du groupe social auquel il appartient, qui le transforme dans une abstraction culturelle. Le « spectateur » représente une somme d'attentes culturelles dominantes qui se miroitent dans la culture d'une époque, et le théâtre, justement parce qu'il dépend du spectateur, évite d'habitude de les tromper.

Voila pourquoi le théâtre représente un complexe artistique et une configuration institutionnelle qui s'intègre d'une manière directe dans la texture symbolique du champ social. Cet aspect peut expliquer pourquoi l'art théâtrale est, de la dimension textuelle jusqu'à la dimension spectaculaire, sujette à des contraintes de nature artistique, culturelle, institutionnelle, technique et aussi économique. C'est un art des limitations où l'expérience qui se situe au-delà des espaces de communion doxastique semble sinon impossible, au moins condamné à échouer. Jusqu'à Pirandelllo, il y a peu de noms qui puissent être inscrits dans cette courte tradition. A. Jarry (*Ubu–roi* - 1896) et G. Appollinaire (*Les mamelles de Tiresias* - 1917) sont les plus connus par le scandale qu'ils avaient crée. Leur échec est causé principalement par la dimension populaire (« bourgeoise ») du théâtre européen et surtout par sa forme extrêmement commerciale : le théâtre boulevardier [18].

Le théâtre boulevardier est une constante autoritaire de la dimension populaire du théâtre français de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle et, à cause de l'influence encore importante de la culture française, à l'époque, un modèle de succès pour le théâtre européen. Ses points d'appui (par des raisons commerciales, premièrement) sont le divertissement et l'accessibilité. Cela est une explication pour la prédominance des formes comiques de ce type de théâtre. Une autre caractéristique est le fait que le grand public assume une série de schémas thématiques et typologies sociales et psychologiques identifiables (la famille, l'amour, le mariage, l'adultère, le conflit entre les générations, le parvenu etc.), intégrés d'habitude dans une attitude moralisatrice offerte comme leçon aux spectateurs. Le théâtre boulevardier est, en essence, la manière par laquelle l'art dramatique communique organiquement avec la dominante des attentes culturelles et les coutumes esthétiques de l'époque : technique réaliste, prééminence du récit, structure schématique, moralité « bourgeoise » [19].

Voila succinctement l'atmosphère dans laquelle Luigi Pirandello se forme en tant que dramaturge. Il n'est pas un accident le fait que très tôt, le dramaturge italien réfléchit au spécifique de l'art théâtral. Ses textes théoriques abondent dans des affirmations de principe sur « les problèmes » dramatiques du temps, en prouvant un intérêt théorique pour les paradoxes de cet art situé à la frontière de plusieurs formes d'expression artistique. Les constantes de l'attitude pirandellienne sont : la créativité « littéraire » ou la créativité de l'écrivain dramatique (*Théâtre et littérature* – 1918), la relation entre la créativité littéraire et la créativité scénique (la créativité du metteur en scène et des acteurs – *Illustrateurs, Acteurs, Traducteurs* – 1908), la libération de la dramaturgie des conventions rhétoriques par le divorce du narratif et du descriptif (Action parlée – 1899) [20].

Pirandello va assumer sa vraie vocation de « théoricien » dramatique dans ses pièces célèbres du cycle « métathéâtral » : *Six personnages en quête d'auteur* (1921), *Chacun à sa façon* (1924), *Ce soir on improvise* (1930). Nuancé dans ses écrits théoriques, semblant écrire pour un publique restreint et spécialisé (hommes de lettres, auteurs dramatiques, critiques, metteurs en scène ou acteurs), cela pour assumer, en même temps avec l'écriture la mise en scène de la pièce *Six personnages en quête d'auteur*, une vocation directe de pédagogue théâtrale, la pièce ayant l'allure d'un véritable traité sur le théâtre construit directement pour le spectateur [21].

Quand je dis que la pièce en discussion est un acte de théorisation directe du théâtre, je ne veux aucunement nier la complexité de la pièce qui réside dans un corpus dynamique de pistes esthétiques, existentielles ou culturelles. Ce qui frappe dans *Six personnages en quête d'auteur* est l'abondance des « signaux d'autoréflexivité », c'est-à-dire des références directes au caractère littéraire (théâtrale), fictionnel ou spectaculaire, mais aussi aux éléments structuraux des formes théâtrales. Ces signaux d'autoréflexivité peuvent être groupés dans trois catégories, en fonction des la nature des cadres de référence auxquelles elles se rapportent : 1) *spéculaires* (fragments qui fonctionnent comme « une mise en abyme » [22]), 2) *structurales* (fragments qui mettent en évidence les éléments compositionnelles du spectacle ou de la fiction dramatique) et 3) *culturelles – esthétiques* (fragments ou éléments de dynamique qui mettent en évidence, déconstruisent ou réévaluent les conventions historiques de la tradition théâtrale).

Un fragment qui a toutes les caractéristiques d'une mise en abyme peut être trouvée au début de la pièce :

> « LE GRAND PREMIER ROLE MASCULIN (*au Directeur*) : Je vous demande pardon, mais est-ce qu'il va vraiment falloir que je me coiffe d'un bonnet de cuisinier?
> LE DIRECTEUR (*que cette observation agace*): Bien sûr ! Puisque c'est écrit là ! (*Du doigt il montre le manuscrit*).
> LE GRAND PREMIER ROLE MASCULIN : Mais, permettez, c'est ridicule !
> LE DIRECTEUR (se fâchant tout rouge): Ridicule ! Ridicule ! Que voulez-vous que j'y fasse si de France il ne nous arrive plus une seule bonne pièce et si nous en sommes réduits à monter des pièces de Pirandello – rudement calé celui qui y comprend quelque chose ! – et qui sont fabriquées tout exprès pour que ni les acteurs, ni les critiques, ni le public n'en soient jamais contents ? » [23]

Au-delà d'une image exemplaire et bien crayonnée de la dynamique (même de la tension) interne de l'espace spectaculaire (relation metteur en scène - acteur – texte) présente ultérieurement au long de la pièce, au-delà d'une image autoréflexive et auto ironique (la pièce répétée par les acteurs est le *Jeux des rôles* de... Luigi Pirandello), il y a quelques éléments clé qui peuvent offrir des indices pour l'interprétation des significations culturelles et esthétiques de la pièce [24]. Qu'est-ce que sont ces «bonnes pièces» (« buona commedia » en original [25]) venues de la France, invoquées avec irritation par le directeur ? Il s'agit des pièces qui, agrées par les acteurs (agents visibles de l'acte spectaculaire et réceptacles de la gloire artistiques en cas de réussite), spectateurs (agents de l'acte de validation social de celui-ci) et critiques (agents de validation institutionnelle) sont capables de communiquer avec la dominante des attentes culturelles d'une époque. C'est ce que P. Pavis appelait *Pièce bien faite* [26], c'est-à-dire un type de théâtre qui respecte certaines conventions : l'illusion réaliste, la concentration sur l'action (la fiction dramatique), la construction logique, le dosage progressif mais alerte des éléments théâtrales, la syntaxe dramatique précise. Si nous ajoutons dans l'équation les termes « France » et « comédie », nous pouvons observer que l'expression analysée fait référence à la formule la plus conventionnelle du « théâtre bien fait », anticipée ci-dessus, - le théâtre boulevardier. La pièce de Pirandello (*Six personnages* plus que *Jeux des rôles*) représente, par opposition la négation des toutes ces conventions : elle est anti-illusionniste, anti-mimétique, anti-narrative, non linéaire. Sa logique est la logique du contraste esthétique et, par la responsabilité de la différence, elle fait possible la dénudation des procédées ou la défamiliarisation des automatismes dramatiques mais aussi la présentation des éléments qui composent le théâtre.

La pièce est riche en ce que nous appelions ci-dessus des signaux autoréflexifs structuraux. Le plus important signal de ce genre est la fictionalisation des éléments de

coulisses (*instances spectaculaires* : metteur en scène, acteurs, scénographe, accessoiriste etc.), de cette façon le principe de la technique représentationaliste este niée des le début. La présentation exhibitionniste des éléments fonctionnelles de l'espace théâtrale dans le procès de la construction spectaculaire fait possible la perception par les spectateurs non seulement des instances spectaculaires, mais aussi du spécifique artistique des éléments manipulés. Mais la force démonstrative- théorique de la pièce est complétée par la mise en évidence de la séparation des instances spectaculaires du nucléus fictionnel (« l'histoire » que le spectacle raconte) nécessaire à tout spectacle. Cela se passe au moment où les six personnages entrent en scène.

L'histoire de ces six personnages [27] a été, dès l'apparition de la pièce, l'une des préoccupations majeures de la critique, qui a insisté, dès le début, dans la direction du traitement du sujet d'une perspective biographique, sociale ou psychanalytique. Mais une fois acceptée l'hypothèse de l'autoréflexivité, l'histoire en soi a moins d'importance. C'est une histoire commune pour le spectateur des années 1900 [28], surtout que le théâtre boulevardier représente ce genre d'univers thématique mais aussi une source de tension mélodramatique, les deux familières au public large qu'il veut séduire. Les six personnages représentent comme univers unitaire, l'« histoire » même, le nucléus fictionnel, les partitions nécessaires à chaque spectacle. Ce n'est par hasard que ces partitions sont associées à une dimension textuelle par le personnage du souffleur, qui doit noter les répliques des « personnages » pour l'usage des acteurs.

Les signaux d'autoréflexivité structurale sont mis en évidence dans la pièce par la logique de l'accumulation concentrique : de la séparation du spectaculaire de la fiction à l'esquisse excessive des relations spécifiques aux instances spectaculaires avec des éléments équivalents de nature fonctionnelle/ textuelle (la qualité du metteur en scène d' « auteur » du spectacle, la relation acteur - personnage, l'importance des éléments non verbaux dans le langage spectaculaire, la dissociation fiction/ réalité etc.) Ce que nous pouvons voir à la fin est une analyse attentive de l'art théâtral, une déconstruction de la machine théâtrale avec des effets pédagogiques pour le spectateur perdu dans ses habitudes culturelles et ses familiarités cognitives.

Si les textes théoriques de Pirandello sont prudents et nuancés, comme nous le venons de dire, c'est parce que celui-ci semble manifester dans ses études une certaine suspicion en ce qui concerne le concept même de théâtralité tout en privilégiant la créativité littéraire au détriment de la créativité dramatique [29]. Mais l'apparition de *Six personnages en quête d'auteur* coïncide à l'inauguration d'un véritable « laboratoire expérimental » [30], qui cherche des réponses mais plus que cela, qui veut analyser en détail l'anatomie du théâtre qui configurera une conscience de la carnation complexe de l'art du spectacle, en ouvrant la porte aux expériences théâtrales ultérieures [31]. La métathéâtralité directe de Pirandello, un filon qui pourrait être observé ultérieurement, même si non dans la mesure systématique de *Six personnages*, met entre parenthèses les habitudes esthétiques et culturelles du spectateur en provoquant une faille dans l'esthétique théâtrale de l'époque et la possibilité de se distancer des poncifs emphatiques du théâtre populaire.

Pirandello et Ionesco - contextualisation métathéâtrale (métalittéraire) et trans-contextualisation

Il existe un lien implicite entre la méfiance de Pirandello dans les ressources créatives du théâtre et l'acte métathéâtral systématique de *Six personnages*. Il est simplement un moyen de réapprendre le théâtre à partir de son analyse des ressources génériques, structurelles et techniques. L'acte implique une réduction de l'expression théâtrale à ses formes simples et à ses outils essentiels. Mais cela ne peut se faire sans extraire le théâtre de l'équation de ses contextualisations culturelles par la séparation de l'imaginaire social et la capacité d'intégrer d'une manière fonctionnelle tout acte dans son réseau symbolique. L'acte de Pirandello,

comme tout acte de nature métalittéraire radicale, est un acte de décontextualisation culturelle doublée par un acte restreignant le contexte de nature métalittéraire (métathéâtrale). La nécessité d'un tel acte, réapparaît généralement dans la littérature autour de moments culturels où la littérature (le théâtre) est imprégnée par les formes malignes de la doxa. L'acte métalittéraire est une séparation implicite de la doxa culturelle, une critique implicite de structures idéologiques qui peuplent l'imaginaire culturel, nécessaire à un renouvellement de la littérature, mais aussi de la réorganisation des réseaux symboliques de la culture. Paradoxalement, cette restriction contextuelle de nature métalittéraire est le tribut à payer à tout moment de changement de paradigme littéraire, c'est-à-dire, juste au moment où la littérature recherche ses cadres de référence et ses espaces imaginaires originales. Ceci est la caractéristique de la littérature mais aussi de toutes les formes littéraires et artistiques d'expression (y compris le théâtre) : le besoin de transcontextualisation [32].

En ce qui concerne les effets de l'acte métathéâtral pirandellien sur l'évolution du théâtre européen au XXe siècle, nous pouvons voir comment il a ouvert la voie à de nouvelles expériences techniques théâtrales qui mettent en œuvre des éléments de l'imagination, des rêveries et des attitudes novatrices qui ont propulsé le théâtre de la fin de la première moitié du XXe siècle dans l'avant-garde de recherches esthétiques et culturelles [33]. L'un des principaux représentants de cette « avant-garde» métathéâtrale est Eugène Ionesco, cas d'autant plus intéressant, qu'il semble répéter les étapes de l'expérience pirandellienne. La pièce *Anglais sans peine*, construite comme un acte de vengeance envers l'espace théâtral doublé, implicitement, par un acte de vengeance envers le public et ses habitudes culturelles, il est aussi une réévaluation critique du théâtre et de ses potentialités.

Ionesco, qui avait refusé instinctivement le théâtre [34] dans sa période roumaine, semble s'assumer cette forme d'art. En revanche, la pièce *La Cantatrice chauve* est amputée de la fin violente, controversée [35] et, dans une certaine mesure trop didactique du point de vue métathéâtral. Le résultat est une « traduction » dans le registre abstrait du non-figuratif capable de supporter des transcontextualisations infinies. La relation entre les deux pièces est l'image d'un acte exemplaire d'instauration du « théâtrale » dérivé d'un acte extrêmement intéressant d'auto-pédagogie théâtrale.

Notes

[1] « On rit les cinq premières minutes, mais ces cinq premières minutes valent-elles une heure d'ennui ? » (J. B. Jeener, *Le Monde*, 13-14 mai, 1950). « Je ne crois pas que M. Ionesco soit un auteur important. D'ailleurs, je ne crois pas qu'il soit un dramaturge, ni un penseur, ni même un fou. En fait, je ne crois pas que M. Ionesco ait quelque chose à dire… Il est un imposteur dont les activités peuvent être résumées par le texte d'un télégramme : Le faux surréalisme n'est pas mort. Stop. Ionesco suit. » (Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 17 oct. 1955)" (cf. Lamont, R. C., *Ionesco's Imperatives. The Politics of culture*, The University of Michigan Press, 1993, p. 245. Pour une image de la réception du théâtre ionescien, voir aussi Tucan, D., *Eugene Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate*, Ed. UVT, Timişoara, 2006, p. 77-126).

[2] cf. Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1966.

[3] *Idem*., *ibid*., p. 243-244.

[4] *Ibid*., p. 248.

[5] *Ibid*., p. 245.

[6] *Ibid*., p. 246-247.

[7] Lemarchand, J., *Préface*, dans *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Editions Garnier Frères, Paris, 1973, p. 16.

[8] Tucan, D., *op. cit*., 151-159.

[9] Cf. Aristote, *La poétique*, (Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), Seuil, Paris, 1980, p. 71 : l*e coup de théâtre*: « Le coup de théâtre est, comme on l'a dit, le renversement qui inverse l'effet des actions, et ce, suivant notre formule, vraisemblablement ou nécessairement. La reconnaissance, comme le nom même l'indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur. »

[10] « Tous ensemble, au comble de la fureur, hurlent les unes aux oreilles des autres »

[11] Ionescu, E., *Victimele datoriei. Teatru I*, Univers, Bucureşti, 1994, p. 24.

[12] Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, ed. cit.

[13] Ionescu, E., *Victimele datoriei. Teatru I*, ed.cit., p. 24.

[14] *Ibid*., p.25.

[15] *Ibid*., p. 25.

[16] Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Iaşi, Polirom, 1998, p. 115.

[17] A. Ubersfeld notait que le premier plaisir du spectateur est celui d'appartenir au groupe: "Theatrical pleasure is not a solitary pleasure, but is reflected on a reverberates through others; [...]" (A. Ubersfeld, *The Pleasure of Spectator*, „Modern Drama", nr. 1, 1982, p. 128).

[18] On constate, en observant l'histoire du théâtre français, à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, l'existence des deux manifestations théâtrales concurrentes : l'une *populaire*, de surface et qui assume une *technique représentationaliste* (dont le sommet de popularité et schématisme est le Théâtre Boulevardier) et une autre « souterraine », contestatrice, élitiste – littéraire, *insolite* et *expérimentale*, qui peut etre associé à des essais de *légitimation métathéâtrales*. Les repères de cette dimension « souterraines » sont le théâtre symboliste, Alfred Jarry, G. Apollinaire, les théories sur la re-théâtralisation d'Antonin Artaud (cf. Tucan, D., *op.cit.*, p. 87-100).

[19] Cf. Tucan, D., *op. cit*., p. 88-89;

[20] Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, Mondadori, 1960. Pour une analyse de la théorie esthétique à partir des essais théoriques de Pirandello, voir David Nolan, „Theory in Action: Pirandello's *Sei Personaggi*", dans *Forum for Modern Language Studies*, IV, 1968: 269 – 276 et Donato Santeramo, « Pirandello's Quest for Truth: Sei personaggi in cerca d'autore », în Biasin, G., Gieri, M. (eds), *Luigi Pirandello – Contemporary Perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, p. 37-52.

[21] La pièce représente, selon D. Santeramo, un point de rupture importante dans la conception sur le théâtre de Pirandello (*op.cit*., p. 42).

[22] « Est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient » (Dällenbach, L., *Le récit spéculaire. Essai sur le mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977. p. 18).

[23] Pirandello, L., *Six personnages en quête d'auteur*, Gallimard, Paris, 1977, p. 37-38.

[24] L'une des fonctions de la mise en abyme est celle du contrôle herméneutique du tout auquel il appartient par une surcharge sémantique (cf. L. Dällenbach, *op. cit*., p. 62).

[25]Pirandello, L., *Sei personaggi in cerca d'autore*, Garzanti, Milano, 2006, p.33.

[26] Patrice Pavis, *Dictionary of the theatre. Terms, Concepts, and Analysis* (Translated by Christine Shantz), University of Toronto Press, Toronto, 1998, p. 438.

[27] En fait il y a sept « personnages » le septième – M-me Pace – fera, évoquée par les six personnages, l'apparition « fantomatique » dans une seule scène.

[28] „[...] the story *Sei personaggi* tells is a familiar one to readers of nineteenth-century popular fiction: narratives which fed off contemporary economic and social realities that drove families off the land and into the rapidly expanding cities in search of work and that saw young girls, often seamstresses as here, driven to prostitution in an effort to provide for a destitute family (Hallamore Caesar, A., *Characters and Authors in Luigi Pirandell*o, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 56)

[29] cf. Santeramo, D., *op. cit.*, p. 42.

[30] *Ibid*., p. 42.

[31] Le théâtre lui Pirandello „a aidé [...] à l'instauration d'un style théâtrale en rupture violente avec l'ordonnance de la dramaturgie illusionniste […]" (Abirached, R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 239).

[32] Le terme prend un sens théorique pour la première fois chez Linda Hutcheon (*A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985) dans son livre sur la parodie, qu'elle analyse comme une manière créative de revalorisation, d'assimilation et d'actualisation de la tradition littéraire dans des nouveaux contextes. Dans le sens large, le terme implique une dynamique des relations de la littérature avec l'espace culturel.

[33] Cf. Abirached, R., *op. cit*., p. 240: „[La méthode de Pirandello] a plutôt offert des images clés et des procédées pratiques, mis en branle de rêveries et des réflexions, suggéré des chemins à explorer ."

[34] Ionescu, E., *Război cu toată lumea*, Humanitas, Bucarest, 1992, vol. I, p. 24.

[35] Cf. Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, ed. cit., p. 252-255.

Références

Abirached, R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

Aristote, *La poétique*, (Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), Seuil, Paris, 1980.

Cornea, P., *Introducere în teoria lecturii*, Iaşi, Polirom, 1998.

Dällenbach, L., *Le récit spéculaire. Essai sur le mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

David Nolan, *Theory in Action: Pirandello's* Sei Personaggi, în „Forum for Modern Language Studies", IV, 1968.

Hallamore Caesar, A., *Characters and Authors in Luigi Pirandell*o, Oxford, Clarendon Press, 1998.

Hutcheon, L., *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985.

Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1966.

Ionescu, E., *Război cu toată lumea* (2 vol.), Humanitas, Bucarest, 1992.

Ionescu, E., *Victimele datoriei. Teatru I*, Univers, Bucarest, 1994.

Lamont, R. C., *Ionesco's Imperatives. The Politics of culture*, The University of Michigan Press, 1993.

Lemarchand, J., *Le Théâtre d'Eugène Ionesco* (Préface au tome I^{er} du *Théâtre*) dans *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Editions Garnier Frères, Paris, 1973.

Pavis, P., *Dictionary of the theatre. Terms, Concepts, and Analysis* (Translated by Christine Shantz), University of Toronto Press, Toronto, 1998.

Pirandello, L., *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, Mondadori, 1960.

Pirandello, L., *Six personnages en quête d'auteur*, Gallimard, Paris, 1977.

Pirandello, L., *Sei personaggi in cerca d'autore*, Garzanti, Milano, 2006.

Santeramo, D., « Pirandello's Quest for Truth: Sei personaggi in cerca d'autore », dans Biasin, G, Gieri, M. (eds), *Luigi Pirandello – Contemporary Perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

Tucan, D., *Eugene Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate*, Timişoara, Ed. UVT, 2006.

Ubersfeld, A., *The Pleasure of Spectator*, în „Modern Drama", nr. 1, 1982.

Varia

Regards d'écrivains français contemporains sur la possession de Marie de Magdala

Dr. Katherine Rondou*

***Abstract**: Within the contemporary French literature, Saint Magdalena's literary character is the central figure of many writings. From this point of view, our paper will present and analyse some representative literary texts through their staging strategies of the religious themes. Rooted into the same texts – Gospel of Lucas and Mathew – and their exegesis, the contemporary literary writings follow them according to both the authors' adherence to the Catholic doctrine and the chosen literary genre.*

***Mots-clés:** religious themes, literary character, Catholic doctrine, literary genre*

Dégager la réception littéraire d'un thème chrétien constitue un angle d'approche non négligeable des liens tissés entre littérature et religion. Nous ne saurions, en effet, envisager de saine démarche thématologique[1], qui ne prenne en considération le contexte historique et intellectuel des auteurs. L'analyse d'un objet littéraire appelle également une réflexion sur l'inscription de l'écrivain dans le champ esthétique et idéologique. Se « limite-il » à l'intérêt artistique du personnage ou cherche-il à convertir, à informer sur l'état des sciences religieuses ? L'interprétation de la possession de Marie de Magdala dans la littérature contemporaine semble propice à cette double réflexion. Les « sept démons » s'inscrivent dans un texte fondateur du christianisme (les évangiles de Luc et de Marc) et ont donné naissance à de nombreux commentaires exégétiques. Le lecteur peut donc suivre leur impact sur des auteurs, dont les rapports à la foi chrétienne diffèrent parfois radicalement.

L'identité de sainte Marie-Madeleine divise les exégètes depuis le Moyen Age. La sainte de la tradition occidentale résulte, en effet, de la confusion de trois figures féminines, régulièrement remise en cause par certains théologiens : Marie de Magdala, Marie de Béthanie et la parfumeuse anonyme. La complexité du débat sur l'unicité dépasse cependant le cadre restreint de cette communication. Aussi, nous limiterons-nous à la présentation des protagonistes évangéliques et aux raisons de leur éventuelle confusion[2].

Marie de Magdala – « de qui sept démons étaient sortis »[3] – appartient au groupe des saintes femmes. Elle suit Jésus depuis la Galilée et assiste à la Passion dans les récits de Matthieu, Marc et Jean[4], ainsi qu'à la déposition dans les deux premiers synoptiques[5]. Si, dans la même scène, Luc[6] ne distingue toujours pas Marie de l'entourage féminin du Christ, il décrit la préparation des aromates qui réapparaîtront au matin de Pâques[7] où, cette fois, il nomme Marie de Magdala. En outre, chaque évangéliste[8] précise la présence de la sainte lors de la visite au sépulcre. Marc et Luc soulignent son rôle d'embaumeuse, passé sous silence par Matthieu et Jean. Ce dernier attribue cette fonction à Nicodème et Joseph d'Arimathie[9], mais évoque les larmes de la jeune femme, bouleversée par la disparition du corps de Jésus. Si nous regroupons ces extraits, Marie de Magdala apparaît donc comme une « possédée », associée aux larmes et aux parfums, témoin privilégié des grandes étapes du parcours messianique.

Souvent interprétée comme la manifestation de sa luxure (nous y reviendrons), la possession favorise la confusion de la pécheresse lucanienne et de Marie de Magdala. L'exégète Marie-Joseph Lagrange[10] considère d'ailleurs, comme l'amorce de l'assimilation médiévale, le rapprochement opéré au IV^{e} siècle, par saint Jérôme, entre possession et péché. Une fois établie la fusion des « pécheresses », s'opère la seconde étape de l'unification, basée sur l'onction.

La scène apparaît dans les quatre évangiles[11]. Matthieu et Marc présentent de nombreuses similitudes. Chez Simon le Lépreux, une anonyme verse, sur la tête de Jésus, un parfum précieux contenu dans un vase d'albâtre. Les auteurs n'évoquent pas la chevelure, les larmes et le péché que nous retrouvons dans le troisième synoptique, où chez Simon le Pharisien, une femme oint les pieds du Christ.

***Université Libre de Bruxelles, Belgique, HELB – Ilya Prigogine, HEPH – Condorcet**

Seul Jean attribue cette onction à Marie de Béthanie. La chevelure et le parfum demeurent présents, mais le statut de pécheresse et les larmes ont disparu.

Cette dernière réapparaît à deux reprises, lors de la résurrection de son frère Lazare[12], et dans la scène de la « meilleure part »[13], où elle abandonne les tâches ménagères à sa sœur Marthe, afin d'écouter l'enseignement du Christ.

A partir de ces versets néo-testamentaires, du vaste corpus des sermons médiévaux et des esquisses de la Patristique qui envisagent déjà la confusion des trois Maries avant le VI^e^ siècle, Grégoire le Grand entérine l'unicité et donne naissance à la Madeleine occidentale[14]. Cette brève synthèse de la formation de la figure magdaléenne démontre le rôle fondamental de l'assimilation des sept démons au péché, dans la confusion de Marie de Magdala et de la pécheresse anonyme de Luc. Ceci explique notre limite temporelle. En 1969, Vatican II conclut à la nécessité de distinguer les trois femmes[15] –donc la possédée de la pécheresse– et les dictionnaires théologiques contemporains détachent le plus souvent les sept démons de la notion de faute.

La possession de la Magdaléenne a reçu différentes lectures au cours des siècles. Les sept démons, nous l'avons précisé, apparaissent dans le récit lucanien, lorsque l'évangéliste décrit les disciples féminines du Christ, mais aussi dans le texte de Marc[16], quand il évoque la sainte comme témoin de la Résurrection. Dans un autre chapitre, les évangélistes[17] précisent que la possession par sept démons correspond à une rechute. Le lecteur se souviendra de la valeur sacrée du chiffre sept, symbole de plénitude : Madeleine est habitée par la totalité des démons. Mais qu'il s'agisse d'une première ou d'une seconde possession, que représentent exactement ces entités maléfiques ?

Malgré un anachronisme de trois siècles −le concept ne remonte qu'à Evagre le Pontique (346-399)[18] −, l'assimilation des démons de Madeleine aux sept péchés capitaux séduit, dès la littérature médiévale vernaculaire[19]. Toutefois, la majorité des textes religieux et à leur suite, les différents milieux artistiques, témoignent de l'identification qui fut rapidement établie entre la faute indéterminée de la myrrophore lucanienne et un péché précis, la luxure[19].

Parallèlement à cette interprétation, pratiquement indissociable de la théorie de l'unicité, les partisans de la distinction privilégient habituellement une lecture littérale des sept démons, « une possession réelle et effective, qui n'est pas incompatible avec la sainteté »[20].

Enfin, ces dernières décennies, une lecture plus rationaliste se dégage des dictionnaires théologiques. La possession traduit une maladie physique ou psychologique, méconnue au I^e^ siècle[21].

Mais quel est l'impact, sur la littérature postérieure à 1969, de l'exégèse actuelle des sept démons ? Trace-t-elle une frontière nette entre auteurs dépendants et indépendants du champ catholique, ou l'intégration de ce commentaire dépend-elle d'autres facteurs ?

Le thème magdalénien demeure très vivace, dans les arts contemporains. Aussi, l'espace restreint d'un article ne nous permet-il pas de le traiter dans sa totalité. Nous limiterons, par conséquent, notre corpus à la littérature française. Une frontière linguistique que justifie la présence, en Provence et en Bourgogne, des deux principaux sanctuaires dédiés à la sainte.

Elevé dans la culture catholique, Gérald Messadié[22] (1931-) explique son approche œcuménique du phénomène religieux par la fréquentation de chrétiens de différentes obédiences, mais aussi de musulmans et de juifs, lors de ses études au collège jésuite du Caire, où il passe sa jeunesse. La figure du Christ fascine Messadié, qui l'étudie depuis la fin des années 1970. Il salue l'homme qui lutta pour défendre une vision non superstitieuse de la religion. Fort d'une solide expérience de journaliste scientifique, il décide d'exposer au grand public les vues des spécialistes sur la lecture des évangiles. Le premier volume de sa série romanesque, *L'homme qui devint Dieu*, paraît en 1988. Enorme succès de librairie, il attire immédiatement les foudres de certains milieux catholiques… En effet, d'une part le journaliste revendique, pour tout individu chrétien ou non, le droit d'étudier Jésus en dehors

de la tutelle ecclésiastique; d'autre part, il nie le miracle de la Résurrection, tout en réaffirmant sa foi.

Messadié a consacré plusieurs romans historiques à Jésus et ses compagnons. Il justifie les théories qu'il met en scène, dès 1989, dans *Les sources*, où il répertorie sa bibliographie secondaire. *L'homme qui devint Dieu* (1988) retrace la vie de Jésus jusqu'à la crucifixion, à laquelle il survit, grâce au complot organisé par quelques disciples, proches du pouvoir. *Jésus de Srinagar* (1995) reprend le récit à la convalescence secrète du Christ et retrace son voyage en Orient, où il termine son existence. Selon la chronologie interne de la série, *L'affaire Marie-Madeleine* (2002) et *Judas le Bien-Aimé* (2007) prennent place entre les deux premiers volumes. Ils relatent les mêmes événements (les semaines qui précèdent la Passion et l'organisation du complot), mais à travers le regard de deux protagonistes différents, Madeleine et Judas.

L'homme qui devint Dieu n'évoque pas la possession magdaléenne, qui apparaît pour la première fois dans *Les sources*. Messadié y présente son travail comme une entreprise strictement historique et considère les évangiles non comme des textes sacrés, mais comme des textes historiques, auxquels il veut appliquer une analyse logique. Il consacre plusieurs pages aux miracles attribués au Messie, qu'il classe en différentes catégories. L'exorcisme rejoint les « miracles thérapeutiques », contestables vu la médiocrité des connaissances médicales de l'époque. Selon les conclusions du journaliste, Marie de Magdala souffre d'une pathologie neurologique et certainement de nymphomanie, comme en témoigne sa tentative de séduction chez Simon. Touché par sa détresse, Jésus soigne la jeune femme, mais évite de se lier affectivement à un être instable.

Jésus de Srinagar témoigne déjà d'une distanciation par rapport aux recherches préparatoires au roman. Le Messie se souvient de sa rencontre avec la famille de Béthanie, de la détresse de Madeleine et Lazare, habités par le même esprit enfantin, assoiffé de tendresse et terrifié. Immédiatement, le narrateur détache cet esprit du démon. Seule une entité bénéfique peut comprendre que Jésus répond à cette quête affective, et guider le frère et la sœur vers lui, afin qu'ils soient « absorbés par le Roi Sauveur »[23]. La possession illustre bien un malaise psychologique, mais nous sommes loin des troubles sexuels et de l'instabilité mentionnés en 1989. La religion froide des Grands Prêtres ne répond pas aux attentes spirituelles de Madeleine et Lazare.

L'affaire Marie-Madeleine, dernière mention des sept démons chez Messadié, revient sur la dimension affective introduite en 1995 et renonce définitivement à l'interprétation purement sexuelle des *Sources*, mais renoue avec la notion de démon. Madeleine multiplie les amants, dans l'espoir de trouver celui qui lui offrira l'amour absolu. Une quête qui ne prendra fin qu'à sa rencontre avec Jésus. Il lui enseigne l'union des âmes et des corps[24]. Non seulement la nymphomane de 1989 n'a jamais trouvé d'écho dans le cycle romanesque, mais *L'affaire Marie-Madeleine* réhabilite totalement la sexualité de la sainte, qui devient la compagne du Christ. Conscient de ce revirement, Messadié s'en explique dans la postface du roman. Le journaliste reprend le pas sur l'écrivain et répertorie tous les éléments plaidant en faveur d'une relation amoureuse entre Jésus et Marie de Magdala.

Malgré la revendication d'une approche historique, Messadié se laisse gagner par la dimension mythique du personnage et ne peut se résoudre à réduire l'amie du Christ à l'hystérique présentée dans *Les sources*. Certes, il s'appuie sur une lecture des sept démons fidèle à son approche rationaliste du texte religieux et aux dernières avancées des sciences théologiques, mais le portrait qu'il nous livre d'une Madeleine en quête de l'amour absolu rappelle surtout la grande amoureuse de la tradition.

Théologien orthodoxe et philosophe, auteur de nombreuses publications sur la spiritualité orientale et le christianisme, Jean-Yves Leloup (1950-) a consacré plusieurs ouvrages à la figure magdaléenne. Il a notamment traduit et commenté trois textes apocryphes mettant en scène l'amie du Christ, les évangiles de Thomas, Philippe et Marie[25]. Comme d'autres commentateurs bibliques, l'exégète désire réagir au raz-de-marée médiatique suscité

par le *Da Vinci Code*, faire la part entre fiction et réalité. En 2005, il publie *Tout est pur pour celui qui est pur*[26], une réflexion théologique sur le mystère de l'Incarnation et sur la nature des relations qui unissent Jésus à Marie-Madeleine.

Son approche des personnages évangéliques diffère profondément de Messadié. Il précise dans l'annexe de son roman consacré à Judas, *Un homme trahi* (2006) : « Certains personnages historiques sont devenus des mythes, des mythes qui écrasent parfois le personnage historique et le relèguent au second plan »[27]. Les évangiles, étrangers aux exigences du récit historique, ne répondent pas aux interrogations de l'homme, mais stimulent son intelligence par une quête de sens. Un questionnement que le théologien transfère au niveau romanesque. Il dépasse la reconstitution historique de Marie de Magdala, afin de dégager les richesses de la grande figure féminine que la tradition chrétienne a nommée Marie-Madeleine. Il se penche sur ce qu'il appelle « l'archétype » de la sainte, « une image de l'homme et de son devenir incarnée ou manifestée dans un être la plupart du temps historique »[28], bref, en langage comparatiste, un thème littéraire.

Leloup aborde la possession dans un seul roman, entièrement dédié à l'amie du Christ, *Une femme innombrable* (2002). Traumatisée par le regard d'Hérodiade, la soumission de Salomé et la faiblesse d'Hérode lors de l'exécution de Jean-Baptiste, Myriam, longtemps proche de la cour, cesse de fréquenter le palais royal et bascule dans la folie. L'auteur décrit chacune des entités maléfiques qui la tourmentent, sept facettes d'une même douleur, d'une même quête d'identité, qu'un seul regard du Christ parvient à apaiser. Myriam n'échappe toutefois à ses démons intérieurs qu'afin d'affronter sa véritable épreuve : la liberté. Les entités démoniaques qui la possédaient lui sont désormais asservies et la jeune femme doit résister à la saveur de sa toute-puissance, au plaisir d'accomplir consciemment le mal. Myriam assume sa liberté sans basculer dans le péché, digne de recevoir l'enseignement du Christ. Les démons cèdent désormais la place à sept anges[29]. L'interprétation « psychologisante » des sept démons s'inscrit ici dans une quête d'identité −que réaffirme Leloup dans *Tout est pur pour celui qui est pur*[30]−, mais aussi dans une réflexion sur la faute et la culpabilité.

Vingt ans plus tôt, Jacqueline Kelen abordait la possession sous un angle similaire, mais en le conjuguant à une approche féministe. Licenciée en lettres classiques et productrice à France Culture, Kelen s'intéresse à la mystique occidentale et orientale. Elle se détache aujourd'hui de la religion catholique de son enfance et se qualifie d'hérétique[31]. La Française a consacré une part non négligeable de ses publications à la femme de Magdala, essentiellement des méditations personnelles[32]. Elle ne met en scène l'amie du Christ qu'à une seule reprise, dans *Marie-Madeleine, un amour infini* (1982)[33], un roman à cheval sur les genres fictionnel et spirituel. Chaque chapitre se divise en deux parties, le récit à proprement parler, et son commentaire. A travers la sainte, l'auteur célèbre la Femme et l'amour absolu. Une lecture que nous rencontrons chez de nombreux écrivains contemporains[34] −dont Leloup−, mais qui ne transparaît pas nécessairement dans la scène de l'exorcisme.

Kelen utilise la technique de description de l'Apocalypse[35] pour introduire les démons, en réalité sept figures féminines. La jolie courtisane parée, dont la chevelure serpentine rappelle la Méduse; la mendiante; la mère ou encore la mer[36], maternité primordiale; la prostituée cruelle et satanique; la femme-enfant; la mort et l'espoir en la chair. Dans *Un amour infini*, les démons du Nouveau Testament deviennent les voiles, dont les hommes couvrent la femme pour dissimuler sa véritable nature, l'empêcher de s'accomplir dans sa féminité[37].

Kelen s'oppose à une lecture moralisatrice des sept démons, qui se signale par le refus du corps et le mépris de la femme. Comme elle le réaffirmera en 2003 dans *La beauté de Dieu*[38], où elle commente des représentations iconographiques de la sainte, la possession indique les richesses latentes de la féminité, révélées par Jésus.

Pierre-Marie Beaude (1941-) aborde le thème magdaléen nourri des pratiques vivantes de la foi catholique de son enfance et de systèmes de pensées approfondis lors de ses

études de théologie. Aujourd'hui professeur d'exégèse et d'herméneutique biblique à l'Université de Metz, il se consacre également à la question religieuse en littérature. Son rapport au catholicisme s'inscrit dans la ligne de Michel de Certeau, qu'il a fréquenté pendant plusieurs années. Indépendant de l'institution, Beaude puise dans le christianisme pour enrichir à la fois sa réflexion et son imaginaire. Particulièrement sensible aux nomades de la Bible, il privilégie la Madeleine des mystiques.

Marie la Passante (1999)[39] propose une variante à la lecture de la possession comme recherche d'identité : une réflexion sur la problématique de l'énonciation. L'héroïne cherche depuis toujours à préserver sa liberté, et choisit la prostitution afin d'échapper au rôle d'épouse, que lui assigne la société patriarcale. Mais Marie s'égare dans sa quête d'indépendance, son propre corps lui devient étranger, son nom, et par-là sa véritable identité, lui échappe. La jeune femme se fait appeler Madeleine, depuis son entrée dans le monde des « filles », et ne parvient plus à prononcer son véritable prénom. Particulièrement interpellé par les possessions de Loudun[40] et l'épisode des cochons de Gérasa[41] dans leur jeu sur l'énonciation[42] (l'impossibilité de distinguer clairement le « je » du « nous »), le romancier applique aux démons la fonction d'écrans, interdisant tout contact avec la personnalité réelle de l'individu. Seule l'intervention du Christ permettra à la jeune femme de proclamer à nouveau « Marie, je suis Marie »[43]. Onze démons[44], onze femmes sortent de la possédée, incarnant, tantôt tour à tour, tantôt simultanément, les différentes facettes du pôle féminin. Ensuite, dans une scène très proche de l'épisode de l'aveugle-né[45], Jésus remodèle le visage de la sainte avec un peu de terre, *en suivant le tracé de ses traits*[46]. Comme l'héroïne de Kelen, Marie la Passante retrouve sa véritable personnalité, enfouie sous de multiples visages féminins.

Loin des préoccupations historiques de Messadié, Leloup, Kelen et Beaude abordent le récit évangélique sous l'angle spiritualiste, tout en s'appuyant sur une excellente connaissance de la littérature exégétique. Kelen elle-même, sans doute moins qualifiée que ses collègues théologiens, s'est constitué une solide documentation (elle précise sa bibliographie dans chacune de ses publications), que sa participation aux colloques d'Avignon en 1988[47] et de Clermont-Ferrand[48] en 1999, suite à la publication d'*Un amour infini*, n'a pu qu'enrichir. Le lecteur retrouve chez ses écrivains sensibles à la place de la femme dans le religieux, une réflexion commune sur la possession comme perte d'identité, que leurs préoccupations personnelles déclineront sur différents modes. Le théologien s'attache à la notion de péché; la mystique à la place de la féminité et de l'amour dans la communion avec le divin; et l'herméneute biblique à la problématique de l'énonciation.

Nous évoquions les réactions de plusieurs théologiens, dont Leloup, suite au succès du thriller ésotérique de l'Américain Dan Brown, le *Da Vinci Code* (2003). Ces exégètes cherchent à informer le public sur différents points abordés dans le best-seller : les évangiles apocryphes, la sexualité de Jésus, la place de la femme dans le christianisme du I^{e} siècle, la personnalité de Marie-Madeleine, etc. Nous observons un phénomène similaire dans le domaine littéraire.

Le roman policier de Brown imagine une conspiration dirigée par saint Pierre, afin d'évincer Marie de Magdala de la direction de la première communauté chrétienne. Descendante d'une famille royale, la Magdaléenne est l'épouse de Jésus et sa disciple la plus proche. Conscient de l'imminence de son arrestation, le Messie lui confie son Eglise naissante. Mais Pierre et d'autres disciples rejettent l'autorité d'une femme et fondent la future communauté catholique, qui dominera l'Eglise gnostique de Marie. Soucieux d'effacer jusqu'à son souvenir, les fondateurs du catholicisme entachent sa réputation : l'épouse du Christ devient une prostituée repentie dans les récits officiels.

Olivier-Thomas Venard (1967-) est docteur en théologie et travaille depuis plusieurs années pour l'école biblique de Jérusalem. Nous lui devons de nombreuses publications, principalement consacrées aux herméneutiques littéraire et théologique. Fidèle à la dévotion de son ordre pour l'ermite de la Sainte-Baume, le frère dominicain rédige *La robe de pourpre*

pour les célébrations de la sainte Madeleine, organisées par Saint-Maximin le 22 juillet 2005. Les sites catholiques relaient le spectacle. Celui du diocèse de Fréjus-Toulon et inXL6[49], le portail officiel des jeunes catholiques français, opposent d'emblée le livret de Venard au roman de Brown. « Le scénario est construit à partir de sources scripturaires et littéraires… une réponse au succès du roman *Da Vinci Code* de Dan Brown, basé sur des fourvoiements. »[50]

Le romancier américain n'aborde pas le point précis qui nous occupe. Jamais il ne mentionne les sept démons de Madeleine, ni une quelconque réputation de possédée. Il insiste néanmoins sur l'innocence de la jeune femme, peu compatible avec l'interprétation ancienne de Luc 8, 2. *La robe de pourpre*, une *Légende dramatique en trois actes, un prologue et un intermède, avec musique et ballets* rappelle immédiatement les drames sacrés du Moyen Age, les oratorios baroques. Le message est clair, nous renouons avec la tradition. La représentation s'ouvre sur un dialogue entre l'ange gardien de Madeleine et un génie maléfique, qui se disputent l'âme de la jeune femme. Le démon, persuadé de sa victoire, énumère les vices de la belle. « Et avec ce corps de rêve, il y a du travail pour sept : j'ai installé chez elle Luxure, Orgueil, Tristesse, Cruauté, Curiosité, Gourmandise et Mensonge. »[51] Ce ne sont pas exactement les sept péchés capitaux (la paresse, l'orgueil, la gourmandise, la luxure, l'avarice, la colère et l'envie), mais le spectateur peut difficilement éviter le rapprochement. La pièce renoue avec une lecture qui remonte à la littérature médiévale vernaculaire. Dans le livret, une note en bas de page précise, pour le lecteur à qui elle avait échappé, la référence au verset de Luc. Au retour à la tradition, s'ajoute le souci de mettre en avant des sources « valables ».

Comme les romans de Messadié, *La robe de pourpre* cherche à informer le public, mais la nature de l'information est très différente. Olivier-Thomas Venard laisse de côté sa connaissance pointue de l'exégèse biblique. Il ne cherche pas à vulgariser les dernières avancées des sciences théologiques, mais à substituer la pécheresse convertie de la tradition catholique à la Madeleine gnostique de Brown. Venard renoue avec une interprétation des sept démons, qu'il sait dépassée, dans un but apologétique : s'opposer à une lecture déconfessionnalisée du thème magdaléen.

Il apparaît clairement que la fidélité à l'exégèse importe moins que son impact sur la construction générale du personnage. Messadié parvient plus facilement à prendre ses distances avec le champ catholique, qu'avec le champ esthétique. L'analyse historique de la possession dans *Les sources* s'efface, dès la transposition romanesque, au profit d'une interprétation plus compatible avec la figure mythique de l'amie du Christ. L'éternelle amoureuse, « celle qui a montré beaucoup d'amour »[52], éclipse la névrosée.

Leloup, Kelen et Beaude reprennent la lecture rationaliste des sept démons, mais la combinent à une approche spiritualiste du récit évangélique. L'intérêt ne réside pas tant dans l'assimilation de la possession à un désordre nerveux, que dans la compréhension des raisons de cette crise. Chacun s'engouffre dans le non-dit de l'évangile pour susciter un questionnement. *Une femme innombrable* propose une réflexion sur la liberté et la culpabilité; *Un amour infini* et *Marie la Passante* dénoncent le rejet de la femme et de la sexualité dans une conception moralisatrice de la religion, respectivement sur le mode de la mystique et des problématiques de l'énonciation. La possession symbolise la schizophrénie qui menace la femme dans une société patriarcale, qui oppresse sa féminité.

La revendication d'une appartenance au champ catholique ne s'accompagne pas systématiquement de la prise en compte des sciences théologiques. Olivier-Thomas Venard s'attache plus à la négation du *Da Vinci Code* qu'à la vulgarisation de la Madeleine des exégètes contemporains. Il faut que Madeleine retrouve sa place de pécheresse convertie, il faut qu'elle ait le diable au corps.

Ce bref article ne prétend évidemment pas à l'exhaustivité. Le personnage littéraire de sainte Madeleine, même circonscrit à la littérature française contemporaine, séduit de très nombreux auteurs. Nous nous sommes limitée à quelques œuvres représentatives de la

complexité des facteurs en jeu, dans la mise en scène de thèmes religieux. Confrontés à une même source (les versets de Luc et Marc, et leurs commentaires exégétiques), les écrivains réagiront en fonction de leur approche du texte religieux, de leur inscription dans le champ catholique et du genre littéraire choisi.

Notes

[1] D'un point de vue méthodologique, nous nous appuyons sur les travaux de Raymond Trousson. Raymond TROUSSON, *Thèmes et mythes, questions de méthode*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981 (1965)
[2] Katherine RONDOU, "Echos de la Madeleine, figure évangélique, dans la littérature contemporaine", dans *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, t.41, 2005, fasc.3, p.413-432.
[3] Lc 8,2.
[4] Mt 27, 55-56; Mc 15, 40; Jn 19, 25. Luc évoque "des femmes qui l'avaient suivi depuis la Galilée" (Lc 23, 49).
[5] Mt 27, 61; Mc 15, 47.
[6] Lc 23, 55.
[7] Lc 24, 10.
[8] Mt 28, 1-8; Mc 16, 1-8; Lc 24, 1-11; Jn 20, 1-18.
[9] Jn 19, 39-42.
[10] Marie-Joseph LAGRANGE, *Evangile selon Luc*, Paris, Cabalda, 1927, p.236.
[11] Mt 26, 6-13; Mc 14, 3-9; Lc 7, 36-50; Jn 12, 1-8.
[12] Marie pleure à la mort de Lazare (Jn 11, 1-44).
[13] Lc 10, 38-42.
[14] Elisabeth PINTO-MATHIEU, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen-Age*, Paris, Beauchesne, 1997, p.3-43.
[15] Régis BURNET, *Marie-Madeleine (I^e^-XXI^e^ siècle)*, Paris, Cerf, 2004, p.35.
[16] Mc 16, 9.
[17] Mt 12, 43-45; Lc 11, 24-26.
[18] Victor SAXER, "Marie-Madeleine dans les évangiles : la femme coupée en morceaux ? ", dans *Revue Thomiste*, t.92, 1992, fasc.3-4, p.687.
[19] Clifford DAVIDSON, "The Digby *Mary Magdalene* and the Magdalene Cult of the Middle Ages", dans *Annuale Mediaevale*, t.13, 1972, p.73.
[20] Muriel VERBEECK-VERHELST, "Madeleine dans les commentaires bibliques du XVII^e^ siècle", dans Yves GIRAUD, ed., *L'image de la Madeleine du XV^e^ au XIX^e^ siècle*, Editions Universitaires Fribourg, 1996, p.151.
[21] Augustin CALMET, "Marie-Madelaine", dans *Dictionnaire historique, critique, chronologique, géographique et littéral de la Bible*, Paris, Emery-Segrain-Pierre Martin, 1730, t.2, p.634.
[22] W. BROWNING, "Mary Magdalen", dans *A Dictionnary of the Bible*, Oxford University Press, 1996, p.244.
[23] Gérald MESSADIE, *Les sources*, Paris, Robert Laffont, 2^e^ éd., 1991.
[24] Gérald MESSADIE, *Jésus de Srinagar*, Paris, Robert Laffont, 1995, p.229.
[25] Gérald MESSADIE, *L'affaire Marie-Madeleine*, Paris, Lattès, 2002, p.96-97.
[26] Jean-Yves LELOUP, *L'évangile de Thomas*, Paris, Albin Michel, 1986; *L'évangile de Philippe*, Paris, Albin Michel, 2003; *L'évangile de Marie, Myriam de Magdala*, Paris, Albin Michel, 1997.
[27] Jean-Yves LELOUP, *Tout est pur pour celui qui est pur, Jésus, Marie-Madeleine et l'Incarnation*, Paris, Albin Michel, 2005.
[28] Jean-Yves LELOUP, *Un homme trahi, le roman de Judas*, Paris, Albin Michel, 2006, p.189.
[29] LELOUP, *Un homme trahi* op. cit., p.204.
[30] Jean-Yves LELOUP, *Une femme innombrable, le roman de Marie-Madeleine*, Paris, Albin Michel, 2002, p.95.
[31] LELOUP, *Tout est pur* op. cit., p.23-28.
[32] Edmond BLATTCHEN, *Jacqueline Kelen, Noms de Dieux*, Bruxelles, Alice éditions, 2002.
[33] Jacqueline KELEN, *Marie-Madeleine, un amour infini*, Paris, Albin Michel, 1992 (1982). Kelen a commenté des textes dédiés à la sainte (*Offrande à Marie-Madeleine*, Paris, La table Ronde, 2001) et rédigé la préface de la réédition de Lacordaire chez Million (Henri LACORDAIRE, *Sainte Marie-Madeleine*, préfacé par Jacqueline KELEN, Grenoble, Jérôme Millon, 1998).
[34] Katherine RONDOU, "Marie-Madeleine, Soi féminin complet dans le roman contemporain après 1950", dans *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, t.30, 2006, fasc.3-4, p.461-481.
[35] Ap 12, 3.
[36] "[les hommes] venaient s'abriter et se perdre dans son ventre ondulant et salé" (KELEN, *Un amour infini* op. cit., p.112).
[37] KELEN, *un amour infini* op. cit., p.111.
[38] Jacqueline KELEN, *Marie-Madeleine ou la beauté de Dieu*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003, p.19. Le texte est réédité en 2006 : aucune modification n'est apportée à l'interprétation des sept démons (*Les sept visages de Marie-Madeleine*, Gordes, Le Relié, 2006, p.23).
[39] Le roman a fait l'objet d'une adaptation théâtrale pour le festival d'Avignon de 2000 : elle reste fidèle au roman pour la scène de l'exorcisme.
[40] Michel de CERTEAU, "J'ai oublié mon nom", dans *La possession de Loudun*, Paris, Gallimard/Julliard, 1980, p.67-68.
[41] Mc 5, 1-20.
[42] Nous remercions l'auteur de nous avoir transmis ses sources.
[43] Pierre-Marie BEAUDE, *Marie la Passante*, Paris, Desclée de Brouwer, 1999, p.43.
[44] BEAUDE, *Marie la Passante* op. cit., p.42.
[45] Jn 9, 1-41.
[46] BEAUDE, *Marie la Passante* op. cit., p.43.

[47] Jacqueline KELEN, "Marie-Madeleine ou la lumière de l'amour", dans Eve DUPERRAY, ed., *Marie-Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, Paris, Beauchesne, 1989, p.153-157.
[48] Jacqueline KELEN, "La passante considérable", dans Alain MONTANDON, ed., *Marie-Madeleine, figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999, p.13-22.
[49] *Marie-Madeleine, la robe de pourpre, une réponse au Da Vinci Code*, dans http://www.inxl6.org.
[50] *Marie-Madeleine, la robe de pourpre, grand spectacle estival*, dans http://www.diocese-frejus-toulon.com.
[51] Olivier-Thomas VENARD, *Marie-Madeleine, la robe de pourpre, légende dramatique en trois actes, un prologue et un intermède, avec musique et ballets*, Pernes-les-Fontaines, Imprimerie MG, 2005, p.10.
[52] Lc 7, 47. Kelen a commenté des textes dédiés à la sainte (*Offrande à Marie-Madeleine*, Paris, La table Ronde, 2001) et rédigé la préface de la réédition de Lacordaire chez Million (Henri LACORDAIRE, *Sainte Marie-Madeleine*, préfacé par Jacqueline KELEN, Grenoble, Jérôme Millon, 1998).

Recenzii

Ionesco, the Great Absent. Vișniec, in the Limelight of Romanian Theatre - ”The History of Romanian Literature. Drama”

Drd. Cătălina – Diana Popa*

The History of Romanian Literature. Drama
Mircea Ghiţulescu
Tracus Arte, 2008, 918 p.

In the context of the past few years, when the Romanaian culture has been enriched by an impressive number of literary histories – whose substance unfortunately varies between diletantism and monumentality – the publication of the volume by Mircea Ghiţulescu may be received with a certain amount of skepticism. However, from the very first glimpse it becomes obvious that it is not just another literary history, but undoubtedly the amplest work of this type dedicated to Romanian theatre. In the almost one thousand pages one may find two centuries of literature and over one thousand of playwrights, the critic trying to capture, sometimes synthetically, but more often than not analytically, the evolution of a genre often placed at the periphery of literature. Without being autobiographical, ”The History of Romanian Literature. Drama” is a synthetic view of Mircea Ghiţulescu’s life and critical work, and it may not be a random occurrence that it is the last volume published before the author’s death. Its publication had been heralded by three other volumes, ”A Panorama of Contemporary Romanian Dramatic Literature. 1944-1984” (Dacia Publishing House, 1984), ”The History of Contemporary Romanian Drama (1900-2000)” (Albatros Publishing House, 2000) and ”The Artist Book. Contemporary Romanian Theatre” (The Editorial Office of Foreign Publications, 2004). This study was a must, as Romanian drama, be it *great* or *small*, is definitely ”unread or at most perused” (7), and in the literary histories mentioned previously, even the ones signed by Alex Ştefănescu and Nicolae Manolescu, it is treated in a fragmented manner and excessively lightly. It is also worth mentioning that, although its purpose is to bring to light theatre names, texts and facts that have been unknown or forgotten too soon, Mircea Ghiţulescu does not make the mistake of other authors of literary histories, among whom Marian Popa, to slip towards tabloid gossip or anecdotes, neither does he replace chronicler work with detective work, like Cornel Ungureanu.

In the circular, symmetrical, almost novel-like structure of the volume one may distinguish four parts, organised chronologically, devoted to the periods 1800 – 1900, 1900 – 1945, 1945 – 1990 and 1990 – 2008. If the first part is rather synthetic in character, the other two provide in distinct sections a bird’s eyeview over the cultural context, the theoretical aspects, the main directions and representatives, a series of *profiles* of dramatists who are usually overlooked and, last but not least,a *dictionary* of minor or occasional theatre creators. Another proof of the minute research performed by the literary critic is the alphabetic index of over 60 pages placed at the end of the volume, to the purpose of completing the list of dramatists with a number of quasi-unknown authors and the titles of the plays, translations or scenarios signed by them.

***„Dunărea de Jos” University of Galati, Romania**

Moreover, the critic did not confine himself to inventory work, but searched for the primary sources, as apparent in the bibliographical card of a young Bessarabian writer: ”SOBIETSKI MÂNĂSCURTĂ, Călin: *Skyscraper Terrace*, volume 2003. In *Skyscraper Terrace* the source is Pirandello (especially the one in *Henry IV*) which is also obvious from the Italian staging of the plot. The overendowed child, Roberto, in love with his teacher, remains a literary discovery perhaps similar to Jean Cocteau's *enfants terribles*".

However, it would be unfair to Mircea Ghiţulescu to reduce him to the role of an artistic labourer, merely a good archivist of theatre. His critical analyses, the short monographies of the dramatists, the intertextual connections he observes with surprising acuity are always unpredictable, and beyond the methodological aspect of the book one may easily discover a very personal vision on the evolution of Romanian theatre. It is true that in the attempt to reinstate drama into its own rights he has the tendency to overevaluate authors or texts – he identifies expressionist accents in the dramatic poem *Antechrist* by Samson Bodnărescu (100) or he sees in Bogdan Amaru's play, ”Chasing Butterflies", a comedy ”of a unique type in Romania, at the border between classicism and surrealism" (292). These *slips* are nevertheless compensated by the subtle observations and ironical accents underlying the *profiles*, among which the one of the doctor Victor Papilian, whose passion for theatre, ”also encouraged by the Cluj-based high office of director of the National Theatre", took shape in plays such as ”Simona" or ”The Prince Consort", written ”specifically *not to upset anybody* and ending up by upsetting the reader" (320).

A possible controversy generated by ”The History of Romanian Literature. Drama" is the absence of Eugéne Ionesco from the segment devoted to the period 1945 – 1990, Mircea Ghiţulescu only touching upon his plays in a section called ”Ionesco, the great absent" in the prologue: ”Active Drama". Although the reason of this absence is not directly mentioned, it may be easily inferred from te dramatist's blunt classification as a ”French dramatist", reformer of the theatre, who made his dramatic debut in 1950, with the play ”The Bald Soprano", considered as *the birth certificate* of ”the so-called *theatre of the absurd*", but ”not only was the *the birth certificate* preceded by an initial version in Romanian", but ”years before, in Romania, the surrealist Gellu Naum had published in 1945 an *absurd play* called *Exactly at the Same Time*" (14). Mircea Ghiţulescu's perspective changes when referring to another Romanian settled in France, Matei Vişniec. In his case, neither does he view him as a *French dramatist* , nor does he exclude him from the history of Romanian theatre, but instead he grants him ample space in his volume (508-524), comparable only to Caragiale (126-148) and Alecsandri (48-78). Overlooking the fact that the study of Vişniec's playwriting is also revisited in the third part of the book, devoted to the interval 1945-1990, despite the fact that most of the texts brought up to discussion are written after that date, it has to be admitted that the book constitutes an excellent exercise of literary criticism.

Therefore, besides its undeniable consistency, what defines this history of literature is the polemic tone, panoramic vision and exhaustive analysis on playwriting, seen both as literature and representation, Mircea Ghiţulescu assuming to an equal extent his role of literary critic, theatre commentator and especialy genuine theatre lover.

Résumés/Abstracts

Rhinocéros entre absurde et optimisme

Professeur-Assistant, Docteur ès Lettres Françaises, Amraoui Abdelaziz
Faculté Pluridisciplinaire – Safi, Université Cadi Ayyad, Marrakech, Maroc

Abstract*: The theater of the absurd is the antithesis of drama created and institutionalized by the Aristotelian poetics. If before the action is centered around a story, by the diegesis mimetic turns idle not focusing on the mechanisms that will make the speech a weapon against the person who utters it. It is a sterile word, wave surfing on the absence and emptiness. Rhinocéros belongs to this movement.The twentieth century is said to be the century of all changes: philosophical, ideological, political, literary. The universal equilibrium is lost. It is a world falling apart, and the foundations that have ordered are violated. A new world where he set up his foundation is no question of opposing a system that wants to globalizing and "rhinocérique" calling the massive and without equivocation.*
Mots-clés : *absurde, ontologie, liberté, volonté, animal, allégorie*

Eugène Ionesco : théâtre de l'absurde ou théâtre de l'interculturalité ?

Dr. Al-Tamimi Subhi Rajaa*
Université Lumière Lyon 2, France

Abstract: *Torn between two languages and two cultures, Ionesco continued his search for a meaning of identity, and became a writer of the absurd. As the concern for the human condition is at the heart of Ionesco's literary project, so his works are based in the theme of the absurd. The modern man concerns him, and since the latter is universal, so addressing him is actually addressing the entire humanity, Ionesco himself included: "the life, myself, the character I put in the scene, and the event that suddenly unveils, for me theatre too is all these". Through this sentence, Ionesco reveals the essence of his theatrical writing and thought that are dedicated to all humanity. This article studies the approach of the absurd-intercultural that Ionesco used in his works. In fact, we are not going to put his works within the frame of a linguistic study among other works belonging to different cultures, but rather in the discourse analysis of the self and the 'Other', through the use of the markings of culture and identity. In the first part, we try to show the importance of the cultural identity and the consciousness of the self. Then we will analyze his work according Ionesco's conceptualization of the encounter with the 'Other'. Finally, the role of translation and language in intercultural communication is examined; that is to say, their potential impact on the encounter of the readers and the audience with individuals from different times and spaces.*
Mots-clés : Eugène *Ionesco, Ionesco, absurde, interculturalité, théâtre de l'absurde, identité interculturelle*

Jouer sur / avec les mots. Expérience de traduction : *Chez le docteur* d'Eugène Ionesco

Conf. dr. Carmen Andrei
Universitatea „Dunărea de Jos" din Galaţi, România

Abstract: *In his French Conversation and Diction Exercises for American Students (1964), Eugène Ionesco plays on/with culture-specific idioms in order to help non-native students better understand the gist of Voltaire's language. The playwright produces skits that pose significant problems in translation. Chez le docteur (At the Doctor's) is an excellent example of manipulation of French-specific body-part idioms that refer to diseases and defects and, at the same time, a challenge to the Romanian translator. The paper aims at reconsidering the translation of this well-known "exercise in style", providing an analysis and comments upon it, as well as alternative translation variants where the choices initially made seem rather inappropriate. The argumentation is essentially based on the ethical principles underpinning literary translation (faithfulness to the source text, re-creating the playfulness of the original in the target language), but it does not exclude a more tolerant approach to translation either.*
Keywords*: puns, idioms, translation strategies, playfulness.*

La condition humaine entre les miroirs symboliques de la féminité et l'auto-spécularité – Eugène Ionesco, *Le Roi se meurt*

Prof. univ. dr. Simona Antofi
Universitatea „Dunărea de Jos" din Galați

Abstract*: The human dimension of death, focused on as a radical form of rebellion from the absurd theatre perspective or an acute protest of man subjected to the macrocosmic laws, as both a weapon fighting against*

destiny and specific type of writing exorcising the anguish of immanent disappearance, turns into a fundamental theme of Eugen Ionescu's drama. Covertly doubled by the creator-creation theme, the death obsession is the key-word of Ionescu's writing, being enhanced especially by the texts coined around the character named Bérenger who displays obvious autobiographic features. In The King dies (Regele moare), Bérenger I together with other two important feminine characters – queen Marguerite and queen Marie - travels within the great life-death labyrinth, while the whole world is inexorably slipping down to death. Unable to adapt to death, Bérenger I's failure actually displays a tragic experience – in its tormenting agony, the frail human nature fights time down by the power of its own thoughts.
Key-words: *absurd, feminine character, death, agony, destiny*

Nom, objet et leur seuil poétique. (Peut-on les amener au théâtre ?)

Patricia Apostol
Université de Bucarest

Résumé*: A direct experience of Real, which reveals items and words in their mechanic, is to create simultaneously objects and a language folded around the liberty of its new objects; it is, at the same time, a denial of the existence of ordinary (what is considered ordinary is nothing than poetical concatenations out of the practical reality; any mechanic, on a closer look, looks hallucinatory.) and of absurd (as an historical dependence, a way of functioning according to institution and meaning), by means of poetic (solidarity in difference) and dramatic (solidarity in opposition). On the threshold between distinct or opposed objects/names is developed the speech in Eugen Ionescu's plays.*
Mots-clés: *absurde, poétique, dramatique, réel, nom, objet, Eugen Ionescu*

Eugen Ionescu - the theatre of human psychology and social identity

Asist. dr. Iuliana Barna
Universitatea „Dunărea de Jos", Galaţi, România

Résumé*: Eugène Ionesco est l'auteur d'une écriture authentique, qui occupe une place importante dans l'histoire de la littérature roumaine, parce qu'elle peint des personnages liés à leur époque, mais qui, en fait, sont l'expression d'une humanité insufissante, limitée. C'est pourquoi on peut affirmer qu'une oeuvre littéraire de certe valeur esthétique se situe au carrefour du temps et de l'éternité.*
Mots-clés : *imaginaire, métaphysique, théâtre de l'absurde*

Théâtre et contre-théâtre dans *L'Impromptu de l'Alma* d'Eugène Ionesco

Professeur habilité Mokhtar Belarbi
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Meknès

Abstract: L'Impromptu de l'Alma *of Eugene Ionesco is a work of protest. It obeys no a predetermined label, or any preconceived code. Eugene Ionesco, writing this piece, has gone against of the epistemological foundations of a culture deemed outdated and obsolete. He has abandoned all logic and did not bother to re-produce the reality. He put into practice new "codes" aesthetic, in this case the excess, unreason, the difference, openness, etc.*
Mots-clés : *immanence, déraison, dérision, parodie, contestation, ouverture.*

When The French Theater of the Absurd Meets Children's Theater: The Use of Farce as Theatrical Innovation in Eugène Ionesco's *Les Chaises* and Mary Melwood's *The Tingalary Bird*

Dr. Cirella-Urrutia Anne
Huston-Tillotson University, Austin, TX

Résumé*:* Les chaises *de Eugène Ionesco a été jouée pour la première fois le 22 avril 1952 au Théâtre Lancry à Paris. La pièce de jeunesse de la dramaturge britannique Mary Melwood intitulée The Tingalary Bird a été jouée par la compagnie Unicorn Theatre for Young People au Arts Theatre à Londres le 21 décembre 1964. Cet article montre comment la farce devient source d'avant-garde et crée un univers qui relève de l'esthétique propre au théâtre de l'absurde. La comparaison de ces deux pièces confirme que le théâtre de l'absurde trouve une sorte de "rallonge" dans le théâtre de jeunesse et parmi une nouvelle entité du public dans les années*

soixante. Néanmoins, l'utilisation de techniques ancrées dans la même tradition, celle de la farce, mène à une interprétation différente par le public. Cet article s'attache donc à l'analyse de ces deux univers absurdes et comment Ionesco et Melwood adaptent la farce en tant qu'innovation théâtrale d'une part mais aussi en tant que commentaire social d'autre part. L'étude des dialogues en particulier est l'objet de l'analyse détaillée de ces deux pièces qui font partie désormais intégrale du répertoire de cette école de l'absurde et de sa portée hors de la scène française.
Mots-clés: *théâtre absurde jeunesse farce langage expérimental*

La figure de l'anti-héros dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco

Professeure associée Anna Corral Fullà
Universitat Autònoma de Barcelona, España

Resumen *: El presente artículo pretende adentrarse en la figura del antihéroe en la literatura dramática. Si, de entrada, observamos una primera dicotomía entre lo que podríamos denominar "antihéroes positivos" y "antihéroes negativos", descubrimos rápidamente que cada uno de estos conjuntos contiene una gran diversidad de modelos que incorporan perspectivas diversas y finalidades muy divergentes. Nuestro estudio pretende indagar en la figura de un "antihéroe positivo" a través del análisis del personaje principal en la obra de Eugène Ionesco "Rhinocéros" a fin de desvelar las particularidades que lo definen y le confieren su especificidad. Si, en nombradas ocasiones, el antihéroe en las obras del llamado teatro nuevo francés se representaba como víctima y verdugo al mismo tiempo, en "Rhinocéros", no obstante, la idiosincrasia del protagonista no permite dicha dualidad. En efecto, Bérenger, protagonista principal en "Rhinocéros", es víctima pero en ningún caso verdugo. La humanidad del personaje representa un antídoto contra el mal y una vía a la salvación.*
Mots-clés **:** *Ionesco, Rhinocéros, anti-héros, humanité, salut.*

L'imaginaire de l'absurde dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*

Lect. dr. Alina Crihană
Universitatea „Dunărea de Jos" din Galaţi, România

Abstract*: Based on a nightmare scenario rooted in the Super-realistic and "cruelty" theatre,* Amédée ou Comment s'en débarrasser *points out a grotesque farce of the existential failure within the absurd world. Coping with the status of man's disintegration as the effect of the "blind" mechanism overwhelming and ever effecting him, even at a linguistic level (language disintegration as result of the existential vacuum), Ionesco's play is representative for the "new drama" which, as Martin Esslin notices, "gives up the absurd human condition theme", but still "points out its presence." The play can be equally read as a symbolical parable about guilt, anguish, solitude, and a solution of redemption through assuming the revolt against the absurd.*
Keywords: *The theatre of the absurd, parable, symbol, oniric scenario*

Les avatars perdant leurs archétypes

Conf. univ. dr. Carmen Dărăbuş
Universitatea de Nord din Baia Mare, România / Universitatea din Novi Sad, Serbia

Abstract: *The Eugen Ionesco's theater becomes a hermeneutics of the deep drama of the human being, especially in their social side, manifested by the language. The progressive destruction of the language, the dissolution in truisms, the dismantling in stereotypes and in empty sounds talk about the rupture between the words and the reality. The concrete images of the absurd fire a warning sign concerning the alienation, the danger of the modern world. The imaginary composed by the characters of E. Ionesco's theater depicts a time of cries in relation with the history (fascism and communism) and with themselves.*
Key-words*: language, identity, empty of meaning, hermeneutics, serialization, false communication*

Ionesco's First Reception in the French Press or A Love-Hate Story

Dr. Consuela Dobrescu*
University of Navarre, Spain

Résumé *: La Cantatrice chauve* est la première œuvre présentée par Eugène Ionesco à Paris, au début des années 50. Son insuccès a été total, au moins ceci est l'opinion générale, consignée dans plusieurs livres de critique littéraire et histoires de la littérature. Le thème qu'on propose pour cet article est la démythification de ce

retentissant insuccès, en démontrant qu'il n'y a pas eu seulement de critiques négatives. On analyse les articles de critique théâtrale spécialisée publiés dans la presse française durant trois mois après la date de la première, le 11 mai 1950. Les journaux et les revues examinées font partie de la liste des publications les plus importantes de l'époque. Cet article tient à une investigation de plus grande envergure, centrée sur l'examen de la totalité des premières d'Eugène Ionesco dans la presse française.
Mots-clés: *réception, première, presse française, La Cantatrice chauve*

L'art théâtral d'Eugène Ionesco, une expansion polyphonique de la farce médiévale

Lector dr. Mirela Drăgoi
Universitatea „Dunărea de Jos" Galați

Abstract*: By using genuine comic strategies, Eugen Ionescu's drama revives the XVth century spirit. This type of re-rewriting past literary patterns is enhanced by means of fundamental strategies such as "effects thickening" and the use of minor, basic medieval dramatic techniques (for instance pantomime, clowning strategies and improvisation). The key-element relating it to the masterpiece of the medieval comedy (**Farsa jupânului Pathelin)** is its own central theme: the lack of real human communication. It is the turning point gathering two major French dramatic discourses together, despite of the five centuries separating them.*
Keywords*: drama, literary patterns, medieval dramatic techniques*

Esthétique de l'informel dans *La Cantatrice Chauve* d'Eugène Ionesco

Dr. Mohamed El Bouazzaoui
Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès, Maroc

Abstract: *The Bald Soprano by Eugene Ionesco is a play that breaks with the tradition of dramatic art. Indeed, by its composition and internal organization, it represents a staging of the absurd. The latter is captured through the aesthetics of the chaos characterizing the play, aesthetics that disturbs the viewer-receiver's horizon of expectation given that it builds on the informal which manifests itself in the odd imparity of the scenes, the crisis of the character, and the tragedy of the language. These elements are a deliberate choice of the playwright. Through this play, Ionesco highlights the inability of man to communicate, understand himself, and understand the other. Incoherence and absurdity have a privileged expression in the language that takes the place of action. Instead of an accumulation of the anecdotal facts of the plot, the drama offers a whole play on language.*
Mots-clés : *langage, esthétique, chaos, imparité, personnage, communication*

Le jeune Eugène Ionesco et le canon littéraire de l'après-guerre: un parcours critique d'Eugen Simion

Prof. univ. dr. Nicolae Ioana
Universitatea „Dunărea de Jos" din Galați, România

Abstract*: In the post-totalitarian age, Eugen Ionescu, a writer which has not been included in the Communist textbooks due to the well-known ideological reasons, turns into the favorite subject of critical analysis in various literary studies of the period, focusing his work and dealing with the difficult issue of its aesthetic classification according to the traditional canonic criteria. Approaching "the young" Eugen Ionescu's spiritual biography, Eugen Simion's homonym essay uses remarkable hermeneutic techniques to point out the writer's obsessive themes encoded in his biographic and literary discourses as well as the intricacies of his negative attitude.*
Key-words*: Eugen Ionescu, literary canon, biographic genres, re-reading*

Ironie et mise en suspens de l'identité chez Eugène Ionesco

Prof. univ. dr. Simona Modreanu
Université « Al.I.Cuza » Iasi, Roumanie

Abstract *: The generation of the "theatre of the absurd", and especially Eugene Ionesco, used irony as an aesthetical instrument to mark the disjunction, the disparty, the difference between a human being and his discourse, between a person and the world. Ionesco chose the theatrical space because of its openeness and of the possibility to suspend monolithic identity in order to allow the dynamic logic of the contradictories express the complexity of a human soul and mind.*

***Mots-clés** : ironie, absurde, identité, différence, contradiction, paradoxe*

La hantise du double dans *Macbett* De Ionesco

Drd. Dana Monah
Universitatea « Al. I. Cuza », Iași, România
Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, France

***Abstract**: This article sets out to examine the use that Ionesco makes of the motif of the double in his rewriting of Shakespeare's Macbeth. The analysis of Ionesco's characters as degraded, grotesque doubles of their Shakespearean counterparts and of the text of Macbett as a false reduplication of Macbeth will highlight the way in which the Romanian-French playwright manipulates the Shakespearean intertext in order to express his own, bleak but clownish, vision on history.*
***Key-words:** double, rewriting, identity, Ionesco, Shakespeare*

Le spectacle de l'entropie et de la néguentropie dans le théâtre ionescien

Conf. dr. Emilia Munteanu
Universitatea "Vasile Alecsandri" din Bacău, România

***Abstract**: There is nothing surprising that the first performances of what was to be the theatrical revolution have been coolly received by the critics of the fifties. The New Play writers such as Eugène Ionesco, refuse the order imposed by the literary dogma, by the logical thought, or the laws of politeness. Sometimes innocently some other time cruelly, these authors seem to find a funny trouble in exhibiting the disorder in the fifties living, social, or in the whole universe. Inhabitant of the astonishing complexity of the XX-th century where, as Edgar Morin says, entropy / negentropy, disorganization / organization, degeneration / regeneration, life / death mingle, fit together, make war,Ionesco gives us vivid images of this show. We can not easily classify his dramatic work, being a contemporary complex phenomenon. However his proliferation of objects and words, bordering a kind of ridiculous baroque, crosses the nothing Beckett's absurd. Both of them show the existential absurd on the fifties stages, question or deny the theater itself (anti-theater).*
***Mots-clés :** entropie, néguentropie, esthétique de la laideur, suiréférentialité.*

Prolegomena to an Evolution of the Theatre of the Absurd from Eugène Ionesco to Matei Vișniec

PhD Student Catalina-Diana Popa
"Dunărea de Jos" University of Galați, Romania

***Résumé**: La dramaturgie de l'absurde a, dans la littérature roumaine, deux points de référénce: le théâtre d'Eugène Ionesco, celui qui a mis les bases de cette formule dramatique, et celui de Matei Vişniec, qui marque la disparition de ce language théâtral. Les pièces de Matei Vişniec, quoiqu'ils soient influencées par son prédécesseur roumain - français, se situent sous le signe du pseudo-absurde, parce qu'ils portent apparemment l'empreinte de l'absurde, en enfreignant les principales règles et en surdépassant ses limites. Malgré le fait que ses premiers textes peuvent être considérés du point de vue de la structure et de la thématique des farces tragiques, les pièces suivantes se détachent de cette règle. Nous sommes, donc, les témoins d'une évolution du non-sens á une logique intérieure du texte, de l'auto-distruction du langage à son résurrection, de clichés à des formules entièrement nouvelles, du personnage- stéréotype au personnage-archétype. Il s'agit donc d'une réinvention du théâtre moderne, de la découverte d'une nouvelle formule dramatique qui emprunte l'expresivité de la poésie et qui trouve les sujets dans le reportage social, dans l'histoire nationale et personnelle, dans litterature classique et absurde à la fois*
***Mots-clés:** absurde, pseudo-absurde, Ionesco, Vişniec, résurrection du langage*

Le langage dramatique chez Eugène Ionesco : entre classicisme et modernité

Professeur assistant, dr. Ali Rahali
Université Cadi Ayyad, Faculté polydisciplinaire de Safi, Maroc

***Abstract**: Shortly after the Second World War, in Paris the dramatic authors seem to revolutionize the European theatre: three of them are foreigners writing in French: Samuel Beckett is Irish, Eugene Ionesco Romanian and*

Arthur Adamov Russian-Armenian. These authors create, in the Fifties, a "new theatre" characterized by what became the common language of the contemporary theatre: different in its structure, in its design of the characters, the relation of the spectator to the spectacle, the dramatic and scenic language, whose main features are fragmentation, ellipse of the dialogue, final abandonment of a "literary" writing. Being related to a torn and unstable subjectivity, space and time are not only any longer complex, but discontinuous and merge in immobility of the moment. Reality and imaginary interpenetrates, overlap constantly, phenomenon which gives rise to the feeling of derision and nonsense of the world. Each one is locked up in its own world, incompetent to relate or to found the minimum sense of dialogue with others, which creates the feeling of distresses covering the one of loneliness.

Mots-clés: *Théâtre nouveau, dérision, langage dramaturgique, indications scéniques, ouverture.*

Théâtre et métathéâtre (Ionesco et Pirandello)

Chargée de cours, dr. Dumitru Tucan
Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie

Abstract*: This study aims to highlight an important issue concerning the onset of Ionesco's career as a playwright, more precisely his theoretical views on the subject of theatre and also his metatheatrical preoccupations that can be observed in the analysis of English Without Teacher (Englezeşte fără professor), the Romanian variant of The Bald Soprano. Ionesco's early theatrical attempts are explicit metatheatrical constructions, very similar to those built by L. Pirandello in Six Characters in Search of an Author. For the history of the early 20th century's theatre, Pirandello's radical metatheatrical message represents an act of theatrical pedagogy that can be analyzed on three related dimensions: an analysis of complex theatrical machinery, a denial of the then popular Boulevard Theatre, and an act of criticism against the cultural and aesthetical practices of the epoch. In effect, Pirandello's metatheatrical experiments represent explicit and promising manifestations for the renewal of the European theatre; and here one should also notice the implicit criticism against the ideological structures that were populating the cultural imaginary of the time. Ionesco's early play follows the aesthetical and cultural principles generated by Pirandello's iconoclast views. The play English Without Teacher is built as an act of dispute with the theatrical space and with the spectator's cultural expectations, and finally it becomes an attempt to critically reevaluate the theatre and its potential. In short, this is an act of theatrical self-pedagogy that will later lay the foundations for the theatrical experiments that were to come.*

Mots-clés: *Ionesco, Pirandello, Anglais sans peine, Six personnages en quête d'auteur, métathéâtre, autoréflexivité en littérature*

Regards d'écrivains français contemporains sur la possession de Marie de Magdala

Dr. Katherine Rondou
Université Libre de Bruxelles, Belgique, HELB – Ilya Prigogine, HEPH – Condorcet

Abstract*: Within the contemporary French literature, Saint Magdalena's literary character is the central figure of many writings. From this point of view, our paper will present and analyse some representative literary texts through their staging strategies of the religious themes. Rooted into the same texts – Gospel of Lucas and Mathew – and their exegesis, the contemporary literary writings follow them according to both the authors' adherence to the Catholic doctrine and the chosen literary genre.*

Mots-clés: *religious themes, literary character, Catholic doctrine, literary genre*