

Dramaturgie de l'insolite dans l'œuvre théâtrale d'Eugène Ionesco

Béchir Chkirbene

Département d'Economie Rurale, Université Carthage, ESA

Mograne, Zaghouan, Tunisie

bechir.chkirbene@yahoo.fr

Résumé

Le théâtre de l'avant-garde représenté essentiellement par Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute et Jean-Luc Lagarce a ébranlé les préceptes de l'écriture dramaturgique classique fondée sur l'univocité et la transparence et véhiculant un sens compositionnel interprétable en usant des normes langagières conventionnellement admises. Le nouveau théâtre ou théâtre de l'absurde a créé un univers étrange où évoluent des personnages dont les échanges interactionnels s'apparentent au radotage et au verbiage des névrosés. En effet, l'architecture scénique chaotique, le langage désarticulé et l'incohérence généralisée ont façonné une phraséologie sui generis qui rompt avec la dramaturgie coutumière en donnant à l'œuvre théâtrale un aspect insolite. Le lecteur-spectateur se trouve alors dans l'incapacité de mettre en œuvre des processus inferentiels et interprétatifs afin de construire un sens pour des répliques dépourvues de sens. La nouvelle théâtralité qui cultive constamment les bizarreries rime avec le constat de l'absurdité et de la vulnérabilité de la condition humaine suite à l'expérience amère et destructrice de la guerre.

Mots clés : Insolite-dramaturgie-absurdité-ambiguïté-incohérence

الملخص

لقد هز المسرح الطبيعي الذي يمثله بشكل أساسي يوجين إيونسكو، وصامويل بيكيت، وناتالي ساروت، وجان لوك لاغارس، مبادئ الكتابة المسرحية الكلاسيكية القائمة على الوحدة والشفافية ونقل معنى تركيبية قابل للتفسير باستخدام معايير اللغة المقبولة تقليدياً. لقد خلق المسرح الجديد أو مسرح اللامعقول كوناً غريباً حيث تتطور الشخصيات التي تتشابه تبادلاتها التفاعلية مع هراء وإسهاب العصائيين. في الواقع، شكلت

الهندسة المسرحية الفوضوية واللغة المفككة وعدم الاتساق المعمم صياغة عبارات فريدة من نوعها تنفصل عن الدراما التقليدية من خلال إعطاء العمل المسرحي جانباً غير عادي. ثم يجد القارئ-المتفرج نفسه غير قادر على تنفيذ العمليات الاستنتاجية والتفسيرية من أجل بناء معنى للخطوط لا معنى لها. المسرحية الجديدة تزرع باستمرار قوافي الشذوذ مع ملاحظة عبثية وضعف الحالة الإنسانية بعد التجربة المريرة والمدمرة للحرب.

Introduction

La nouvelle dramaturgie trouve ses origines dans la remise en cause de la conviction selon laquelle le monde a un sens. Elle constitue le reflet d'un état d'esprit propre à la période de l'après-guerre et représentatif de l'expérience douloureuse des camps de concentration et d'Hiroshima. La prise de conscience de l'écart entre les actions humaines et les principes nobles s'est manifestée dans l'écriture dramaturgique d'Eugène Ionesco. En effet, on a désormais affaire à des pièces qui obéissent à une logique interne, fondée sur le caractère et le statut des personnages et sur les objets qui prolifèrent souvent d'une façon surprenante au point d'effacer les caractères ou de les réduire au minimum. Cette vision désespérée du monde a préparé l'émergence du théâtre de l'absurde. La pression exercée par la société sur l'individu a profondément affecté sa vie spirituelle en réduisant ainsi son activité à un absurde jeu mécanique. L'individu perd de consistance au profit des choses et des objets qui semblent à elles uniquement douées d'une existence solide et authentique. Dans le projet dramaturgique d'Eugène Ionesco, les frontières séparant le comique et le tragique sont presque inexistantes, on parle d'une comédie tragique ou d'une tragédie comique. Dépourvu de repères, l'individu a l'impression

que le monde échappe à son esprit. Eugène Ionesco se livre à une exploration profonde de la condition existentielle de l'homme tout en dénonçant la pression sociale qui le paralyse.

Le monde absurde

Les personnages des pièces modernes sont taxés d'aliénation et d'absurdité. Ils évoluent dans un monde étrange qui les a réduits à des marionnettes accomplissant des jeux mécaniques sans sens. Le mécanisme est de plus en plus plaqué sur le vivant. Le constat de l'angoisse de l'homme dans un univers étouffant et nihiliste trouve ses échos dans l'œuvre théâtrale d'Eugène Ionesco, qui nous fait part de ses inquiétudes quant au sort de l'homme dans *Notes et Contrenotes* : « Regardez les gens courir affairés dans les rues. Ils ne regardent ni droite, ni gauche, l'air préoccupé, les yeux fixés à terre, comme des chiens. Ils foncent tout droit, mais toujours sans regarder devant eux, car ils font le trajet, connu à l'avance machinalement. Dans toutes les grandes villes du monde c'est pareil. L'homme moderne, universel, c'est l'homme pressé, il n'a pas le temps, il est le prisonnier de la nécessité, il ne comprend pas qu'une chose puisse ne pas être utile ; il ne comprend pas non plus que, dans le fond, c'est l'utile qui peut être un poids inutile, accablant. Si l'on ne comprend pas l'utilité de l'inutile, l'inutilité de l'utile, on ne comprend pas l'art ; et un pays où on ne comprend pas l'art est un pays d'esclaves ou de robots, un pays de gens malheureux, de gens qui ne rient pas ni ne sourient, un pays sans esprit ; où il n'y a pas l'humour, où il n'y a pas le rire il y a la colère et la haine. Car

ces gens affairés, anxieux, courant vers un but qui n'est pas un but humain ou qui n'est qu'un mirage, peuvent tout d'un coup, à l'appel de n'importe quel fou ou démon se laisser gagner par un fanatisme délirant, une rage collective, une hystérie populaire »

L'expression de l'absurde

Afin d'exprimer l'absurde, Ionesco invente un langage tétalogique présentant des écarts aberrants et des anomalies langagières situés aux antipodes du discours rationnel. Le dialogues entres les personnages dans *Victimes du devoir* révèle le type de théâtre voulu par Ionesco. Le poète dit :

« - Je rêve d'un théâtre irrationaliste »

« - Un théâtre non aristotélien ? demande le policier.

«- Exactement. »

Le théâtre dont rêve Ionesco veut opérer une révolution radicale en créant une nouvelle logique fondée sur les contradictions. En effet, la logique du tiers exclu est substituée par une logique à 'n' dimensions. Par ailleurs, Ionesco ne veut pas faire seulement de son théâtre un alibi pour attaquer les idoles du rationalisme et le progrès vers le bonheur illusoire créé par la science moderne. Il veut plutôt concevoir un théâtre destiné à exprimer essentiellement et véritablement l'irrationnel. De ce fait, la dynamique de la dramaturgie ionescienne s'articule autour de la dénonciation du langage conventionnel composé de mots leurrants pour l'individu et l'empêchant de penser librement. Le langage, au lieu d'être un moyen de communication, se

transforme dans l'œuvre de Ionesco en une aliénation du moment où les personnages renonce définitivement à communiquer et ne parlent que pour se donner l'illusion d'exister. Dans un entretien accordé à la revue Express (1970), Ionesco expose ses intentions :

« J'ai voulu exprimer le malaise de l'existence, la séparation de l'homme de ses racines transcendantes, j'ai voulu dire également que, tout en parlant, les hommes ne savaient pas ce qu'ils voulaient dire et qu'ils parlaient pour ne rien dire, que le langage, au lieu de les rapprocher les uns des autres, ne faisait que les séparer davantage, j'ai voulu exprimer le caractère insolite de notre existence, j'ai voulu parodier le théâtre, c'est-à-dire le monde, et que ce que j'ai écrit a été évidemment, en partie, une parodie, peut-être même la parodie de la parodie. »

Pour Ionesco, la parole qui se matérialise dans le dialogue ne doit pas se limiter à l'état de discussion comme c'est le cas pour plusieurs écrivains. Il choisit une parole de combat et de conflit qui est portée à son paroxysme et qui peut donner au théâtre son essence et sa vraie mesure qui est évidemment dans la démesure. Notre dramaturge exploite toutes les potentialités du verbe et le pousse jusqu'à ses limites ultimes. Le langage est tendu et finit presque exploser et se détruire faute de pouvoir contenir les significations. Ionesco revisite le mot et l'entraîne au-delà des limites connues pour qu'il devienne par la suite inconnu, insolite et provocateur. Les mots rompent tous les liens avec le monde réel pour instaurer des liens très étroits avec la réalité subjective de l'individu, une réalité conçue comme un tissu de contradictions et très éloignée de la réalité objective normative régit par les principes préétablis. L'acteur de théâtre et le metteur en scène Jean-Louis Barrault (1910-1994) a parfaitement justifié la démarche ionescienne originale et

déconcertante lors de la présentation de sa création de *Rhinocéros* à la télévision française :

« Il se peut que certains d'entre les téléspectateurs soient d'abord surpris, puis déconcertés par la cassure du langage, par un découpage apparemment incohérent des conversations. Il se peut même que quelques-uns disent : on se moque de nous. Mais pas un seul instant. Il s'agit, au contraire, d'un montage savamment orchestré et basé sur l'observation de tous les jours. Ainsi donc, nous vous prions, ne soyez pas submergés par une irritation ou une allergie passagères, car demain, sur la plateforme d'un autobus, au guichet d'un bureau de poste, parmi les commères, au marché, ou à la terrasse de votre café habituel, vous vous écrierez peut-être, en écoutant la conversation : on dirait Ionesco ! Ce sera alors, pour notre auteur, sa récompense et pour ceux qui l'auront servi, en espérant vous plaire, notre encouragement. »

La dramaturgie ancrée dans le banal et le quotidien

Le discours téatologique et transgressif vis-à-vis de la logique traditionnelle dans *La Cantatrice chauve* semble entièrement ancré dans le quotidien et le banal. L'interview accordée au journaliste italien Roberto Leydi donne une version des circonstances qui ont amené Eugène Ionesco à écrire cette pièce : Ionesco avait l'habitude de travailler tous les jours dans son bureau situé près de la fenêtre de son rez-de-chaussée de la rue Claude Terrasse. Un jour d'été, la voix de la concierge qui bavardait sur le trottoir l'avait agacé et saisis en même temps :

« Mais, peu à peu, ce bruit me saisit et m'emporta avec lui. Je me glissai dans la syntaxe déglinguée de la concierge, dans la logique banale de son discours, dans le jeu incroyable des lieux communs de sa pensée... Enthousiasmé, je me mis aussitôt à transcrire ce qu'elle disait. Ensuite, en me relisant, je sentis toute la force surréelle qui animait ce discours sans logique... »

Se réclamant d'Alfred Jarry, Ionesco a pu approfondir sa connaissance du théâtre d'avant-garde occidental. Mais le défi qu'il espère relever est de concevoir un antithéâtre plaqué sur le quotidien et le banal et de définir de nouvelles techniques pour frapper et déranger un public attaché à la monotonie et à la grisaille du quotidien ennuyeux et stagnant. D'ailleurs, le quotidien ressasse souvent le déjà vu et le conventionnel et exclut tout ce qui a un caractère insolite :

« Ionesco a proclamé qu'il voulait faire du théâtre avec l'antithéâtre et il en a soutenu la gageure. Certes Jarry et Apollinaire, à l'aise dans l'énormité, lui avait ouvert la voie. Mais Ionesco a cherché l'antithéâtre dans le quotidien et le banal autant que dans la difformité guignolesque et bouffonne. Le mannequin gigantesque, rare chez lui n'est, après tout, que le symbole d'une théâtralité hypertrophiée. Ionesco a fondé une dramaturgie de l'insolite sur le quotidien qui, par définition, exclut l'insolite. »

A l'instar de Beckett, Ionesco a créé une langue qui s'écarte aussi bien de la langue parlée que de la langue littéraire. L'écriture pour lui est une arme de combat nihiliste dont la fonction est de détruire les fondements épistémologiques d'une culture tombée en désuétude a force de servir le conventionnel et l'habitude. En effet, la nouvelle dramaturgie refuse les taxinomies et détruit les frontières des genres littéraires. La pièce théâtrale devient par conséquent l'espace où cohabitent le cirque, le music-hall, le ballet et les guignolades et met à l'épreuve les ultimes ressources de l'écriture dramaturgique. Les sensations usées, les schèmes discursifs repris sans cesse et de façon fastidieuse, la contrainte spatio-temporelle et tout ce qui communément adopté sont balayés au profit des structures originales préposées à surprendre et non à apprendre.

De sa part, Emmanuel Jacquart constate que même si Ionesco est parvenu au fil des années à écrire des pièces globalement étoffés telles que *Rhinocéros* et *Le Roi se meurt* dont la structure et l'intrigue se rapprochent un tant soit peu des œuvres classiques, ce dramaturge reste intimement attachée à une esthétique moderne rêvant de renouveler le genre dramatique ayant pour principe essentiels :

- Culte de la nouveauté, de la surprise, du jeu et de la discontinuité.
- Goût de l'expérimentation à travers la recherche et l'emploi des formes et des structures vierges.
- Vision tragicomique des choses.
- Perception simultanée de la réalité sous deux angles et selon deux tonalités différentes.
- Prédilection marquée pour la négation et la provocation.
- Mise en relief de l'aliénation de l'artiste ou de son porte-parole (le protagoniste) qui se perçoit volontiers comme victime.

Le refus du théâtre classique

Eugène Ionesco développe dans son œuvre un esprit iconoclaste qui rompt avec le théâtre traditionnel. En effet, il se révolte contre le théâtre classique en tant que genre et en tant que spectacle esthétique en adoptant les structures originales d'une dramaturgie non conventionnelle qui cultive constamment l'insolite. En délivrant son théâtre des impératifs esthétiques, Ionesco fonde son spectacle sur le choc et la révélation brusque et présente des personnages

qui oscillent entre la rétroaction et l'expansion. Comme succédané du verbe, c'est-à-dire de la parole, il s'oriente vers l'image et ne se lasse pas de répéter que le théâtre n'est pas seulement réduit à la parole mais doit réserver une place de choix à l'image et au geste. Ce faisant, l'art ionescien se complait dans les apparences insolites et la fantaisie du spectacle. L'écriture théâtrale renonce à être représentative d'un genre bien déterminé et se réclame d'une nouvelle dramaturgie qui *« s'accommode du cirque, du music-hall, du ballet, de la guignolade en mettant à l'épreuve les ultimes ressources du machinisme théâtral »*. Ionesco est convaincu que *« tout est permis au théâtre : incarner des personnages mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis mais recommandé, de faire jouer des accessoires, faire vivre des objets, animer les décors, concrétiser les symboles. »*. Concevoir une pièce théâtrale ne signifie pas uniquement proposer un dialogue ou des dialogues mais plutôt faire surgir dans le moindre détail les recoins de la mise en scène. C'est la raison pour laquelle Ionesco valorise le rôle des indications scéniques dans la représentation théâtrale :

« Je veux dire que mon texte n'est seulement un dialogue mais il est aussi 'indications scéniques'. Ces indications scéniques sont à respecter, aussi bien que le texte, elles sont nécessaires, elles sont suffisantes. »

Le projet dramaturgique d'Eugène Ionesco s'assigne comme objectif de faire valoir un esprit de rupture et d'opposition, un esprit rebelle à tout forme d'expression préétablie. L'instauration d'un théâtre libre et vivant passe par le déni de toutes les contraintes esthétiques susceptibles de contrecarrer le

projet de la refonte de l'écriture théâtrale. En fait, le combat de Ionesco s'est déroulé essentiellement sur le plan stratégique au niveau des principes : il condamne d'emblée et le théâtre de boulevard, théâtre conventionnel, et le théâtre engagé. Son rêve est d'instaurer « *un théâtre abstrait. Drame pur. Anti-thématique, anti-idéologique, anti-réaliste socialiste, anti-philosophique, anti-psychologique de boulevard, anti-bourgeois.* ». Bref, un théâtre libre qui ne se présente pas comme copie du réel comme c'est le cas dans le théâtre traditionnel et ne se contente pas non plus de suggérer un message idéologique à l'instar du théâtre engagé.

Le caractère tautologique des spectacles dans le théâtre conventionnel a été beaucoup critiqué dans l'œuvre d'Eugène Ionesco. Le vrai théâtre pour ce dramaturge est celui qui s'écarte de la peinture des mœurs et des conventions politiques ou morales. C'est un théâtre qui joue du temps, de l'espace, de la vie, de la mort, du cosmos et qui a le sens du quotidien, contrairement au théâtre traditionnel qui « *n'a eu ni le sens du quotidien ni la vertu d'être populaire parce qu'il n'a jamais rejoint l'expérience unique et archétypale de l'existence commune à tous les hommes* ». La dynamique théâtrale de l'insolite se trouve imprimée dans la progression scénique et dans le cadre des pièces qui s'éloignent des sentiers battus. Ainsi, l'absence d'une intrigue bien ficelée et le caractère bizarroïde des dialogues qui font fi de toutes les normes langagières constituent l'essence du théâtre pour Ionesco qui voit que l'histoire que l'on raconte dans un spectacle « *ne peut être réduite qu'à une histoire-type, non éphémère, une situation primordiale d'où découlent les*

autres ». D'ailleurs, en parlant d'une « histoire-type » créée au fur et à mesure de la représentation théâtrale, Ionesco s'insurge contre l'itération qui a fait de l'écriture dramatique un support pour la répétition des banalités et des structures artificielles qui accumulent les procédés rhétoriques devenus des clichés. Le théâtre dont rêve Ionesco invente son expression et bannit les stéréotypes.

Il s'évade hors des sentiers dramaturgiques battus et s'avère en perpétuel mouvement. Ionesco a aussi fait un procès au théâtre engagé qu'il accuse d'avoir recouru à l'itération par l'intermédiaire de l'idéologie. La dramaturgie de type brechtien est dévalorisée aux yeux d'Ionesco. Il lui reproche son didactisme contraignant qui s'impose par la représentation d'une scène de rue et de tableaux dépourvus de valeur dramatique. Brecht choisit et impose un fragment de l'histoire politique et social de l'Homme et le transforme en intrigue structurée pour être plus signifiant. Malgré sa distanciation vis-à-vis du théâtre bourgeois, le théâtre de Brecht n'a pas pu retrouver les situations archétypales chères à Ionesco. La nouvelle théâtralité rompt avec le déjà-vu et les pièces dont la finalité est connue d'avance. L'attente et la surprise sont les deux facteurs essentiels dans le théâtre : « *Le théâtre traditionnel conduit à la surprise finale plus ou moins inattendue. Le théâtre didactique est un théâtre d'attente sans surprise quand la dramaturgie de Ionesco est la surprise sans attente* ». Ceci étant, l'esthétique d'Ionesco désarçonne le lecteur-spectateur avec sa singularité et sa vocation provocatrice.

Le théâtre provocateur

La dramaturgie ionescienne se veut ouvertement provocatrice. Son théâtre cherche à surprendre et non pas à apprendre en méprisant la fonction évolutive du temps, partie intégrante de la scénographie conventionnelle. Selon Emmanuel Jacquart, Ionesco s'inscrit dans la lignée du théâtre de l'avant-garde, une étiquette qu'il considère comme « *métaphore qui compare l'art à l'armée, souligne la distance qui sépare les avant-postes du gros de la troupe, ainsi que la combativité d'œuvres résolument modernistes. En d'autres termes, elle se définit d'une part, par sa volonté d'opposition et de rupture totale- donc par une attitude rebelle envers les traditions et l'académisme- et d'autre part, par sa révolte contre le bon goût, les bienséances et le public dit « bourgeois » qu'elle prend plaisir à provoquer.* ».

Dans son processus de démythification-démystification des pratiques dramaturgiques traditionnelles, l'esthétique d'Ionesco a hérité des tirades de Jarry et des jeux surréalistes. Avec ses dialogues décousus, elle s'apparente aux jeux pathétiques et parfois clownesques des films muets. La provocation dans les scènes d'Eugène Ionesco n'est pas gratuite et semble être le prolongement de tout un état d'esprit. Elle est le reflet « *des traits les plus marquants de notre culture : l'insolence radicale de Dada, l'humour noir et l'exploration de l'inconscient du surréalisme, le burlesque provocateur de Jarry, l'opacité de l'être et le vide de la conscience investis par*

l'existentialisme, la logique dérisoire mise en branle par Urmuz et Witkiewicz, l'attente et l'angoisse de l'homme Kafkaïen. ».

En détruisant les schèmes discursifs, Ionesco parvient à déstabiliser le lecteur-spectateur. Il balaie le déjà-vu qu'il perçoit comme « cholestérol des artères de l'esprit », il cherche à obtenir un théâtre d'éveil et de la vigilance d'où le recours aux révélations brusques et le jeu constant du paradoxe et de l'inédit. L'irréalisme qui caractérise l'œuvre théâtrale d'Eugène Ionesco dérange et provoque. En effet, le dramaturge a voulu situer ses pièces dans un monde qui s'écarte de l'habituel et des pratiques coutumières. Par le truchement de ses spectacles, il ne vise pas à mettre le spectateur à l'aise dans ses habitudes de vivre et de penser. Il tente de le plonger dans une réflexion métaphasique et grâce à ce style d'écriture théâtrale, il oriente sa dramaturgie vers le non-figuratif en renonçant définitivement à recopier le monde réel. Ionesco déclare qu'il ambitionne de présenter à son public « *un théâtre à l'image du monde mais non image du monde* ». Là-dessus, il ajoute foi à la réflexion d'Apollinaire, lui aussi défenseur du renouveau de l'écriture théâtrale :

« Pour tenter, sinon une rénovation du théâtre, du moins un effort personnel, j'ai pensé qu'il fallait revenir à la nature même, mais sans l'imiter à la manière des photographes. Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. »

L'univers créé par Ionesco se situe en dehors toute spatialité. C'est un monde intemporel qui ne se réclame d'aucun contexte historique ou sociologique : « *En se révélant comme inactuel, (il) rejoint ce fond commun universel (...)*

et étant universel il peut être considéré comme classique, il doit être retrouvé au-delà du nouveau, à travers le nouveau dont il doit être imprégner.». Il serait injuste de partir du constat que le théâtre d'Eugène Ionesco se déconnecte du monde réel et échappe à toute étude diachronique pour lui coller l'étiquette du théâtre d'aliénation sociologique ou de séparation. Au contraire, les scènes provocatrices ne visent pas la diversion mais la conversion dans la mesure où elles mettent l'accent sur les réactions profondes de tous les hommes. Le théâtre d'Ionesco est un théâtre de la communion :

« Lorsque, je suis le plus profondément moi-même je rejoins une communauté oubliée. Le théâtre est peut-être insoutenable mais simplement parce que le fait d'exister est insoutenable. »

Le théâtre ionescien s'écarte nettement du conformisme et ne vise nullement à plaire aux autres. Il ne se plie pas aux schémas déjà conçues et critique violemment la majorité conformiste qui prétend détenir les lois de vérité. Selon notre dramaturge, le conformisme a généré une attitude passive et la société qui juge immuables et authentiques ses principes est condamnée à être enfermée dans la singularité de sa réflexion. De ce fait, la société enlisée dans la convention désapprouve toute originalité et bannit la volonté individuelle et la spontanéité. Ce constat a conduit Ionesco à transgresser ces lois et à les grossir au point de les faire éclater. Le déjà-vu et le su sont dérisoires et inutiles puisqu'ils sont stériles et ne font que ressasser la même vision sans aboutir à une vraie communication. Par conséquent, l'un des

impératifs esthétiques de la nouvelle écriture théâtrale est la remise en cause de la convention perçue désormais comme « un mensonge impersonnel » :

« Ce qui ressemble à tout ce qui se fait est mensonger, car la convention est mensonge impersonnel. »

Le discours désintégré et incertain échoue dans sa recherche du vrai sens et devient mensonge. Les personnages ionesciens et beckettien parlent un langage faux et débitent des propos déformés et dénaturés. Dans *Jacques ou la soumission*, Jacques s'exclame « Ah, ils m'ont menti », Estragon, dans *En attendant Godot*, autorise Vladimir à mentir « Dis-le, même si ce n'est pas vrai ». Le mensonge se confond avec la vérité, les personnages usent d'un faux discours, d'un discours pervers et mensonger. Aucune garantie, ni fiabilité ne sont offertes par la parole. La communication falsifie et dénature ce qu'elle devrait communiquer réellement et en même temps qu'elle se fausse, elle s'effondre. La dramaturgie d'Eugène Ionesco nous appelle à oser ne pas penser comme les autres, à faire preuve d'un certain courage et à adopter un esprit critique habitué à penser contre les autres, à aller à contrecourant et « à ne pas avoir les idées des autres ». L'homme est « né désobéissant » et se définit donc « contre la mode » et « contre l'histoire ». En définitive, Ionesco s'acharne contre le langage, se moque de la pensée conventionnelle figée et fustige les normes bourgeoises. Le langage désarticulé des personnages et l'impossibilité à se faire comprendre témoignent de la séparation entre l'être et sa pensée. L'individu succombe à l'automatisme et semble parler sans penser et profère des mots qui ne reflètent plus son entité individuelle. Ionesco, par le truchement de son style

insolite et provocateur lutte contre l'impersonnel et cherche à réhabiliter la pensée individuelle avec tout ce qu'elle a de spontané et d'émotionnel. Il a souvent montré dans ses entretiens le poids destructeur de l'habitude qui démasque, défigure, déforme et falsifie la réalité. Elle est :

« La couverture grise sous laquelle on cache la virginité du monde », elle est « l'ombre qui assombrit les couleurs », elle est « le péché original » qui a chassé l'homme de son paradis.

L'entrelacement du comique et du tragique

Déterminer le ton d'une pièce théâtrale est l'une des entrées possibles permettent de pénétrer dans l'univers dramatique des personnages et d'en extraire les contenus thématiques et la visée morale du dramaturge. En effet, l'écriture théâtrale insolite à laquelle recourt Eugène Ionesco a engendré un brouillage de tonalités. Le tragique s'entremêle avec le comique. Ionesco affirme que l'écriture de *La Cantatrice Chauve* avait pour intention de montrer la tragédie du langage. Les phrases absurdes prononcées par les personnages surprennent l'auteur même. Le dialogue est fait pour dénoncer les clichés et le caractère gratuit des mots qui ne sont plus porteurs de sens et garants de la communication. En voulant apprendre l'anglais, Ionesco s'est rendu compte des automatismes et des clichés du langage desservis par les manuels d'apprentissage :

« 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 écoulés, 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.»

La Cantatrice Chauve est, à l'origine, une pièce écrite dans le dessein d'exprimer l'absurdité du monde en disqualifiant un langage fait de stéréotypes infertiles et en dénonçant un monde où les gens parlent pour ne rien dire. De ce fait, la pièce est loin de s'orienter vers le ton comique. Toutefois, le premier spectacle a suscité le rire des spectateurs :

« Lorsque j'eus terminé ce travail, j'en fus, tout de même, très fier. Je m'imaginai avoir écrit quelque chose comme la tragédie du langage!... Quand on la joua je fus presque étonné d'entendre rire les spectateurs qui prirent (et prennent toujours) cela gaiement, considérant que c'était bien une comédie, voir un canular.»

La confusion entre le comique et le tragique dans *La Cantatrice Chauve* conduit Ionesco à préciser sa véritable intention en produisant sa pièce *La Leçon*. Cette dernière s'oriente franchement vers une finalité comique :

« Pour empêcher toute confusion possible, je fis une seconde pièce dans laquelle on voyait comment un professeur, atroce, sadique, s'y prenait pour tuer une à une toutes ses malheureuses élèves. Le public trouva que cela était franchement gai. »

L'œuvre d'Eugène Ionesco s'attaque prioritairement aux ambiguïtés qui touchent les différents niveaux de l'expression. Si ses pièces font rire, elles soutiennent une intention profondément tragique. Cependant, dissocier les deux tonalités comique et tragique s'avère une tâche difficile. Chacune de ses pièces est reçue différemment par le public. *Rhinocéros*, par exemple,

est perçu de différentes manières. Le versant comique et le versant tragique s'interprètent via des modalités distinctes :

« Les Allemands en avaient fait une tragédie.

Des critiques américaines (s'accordaient) à dire que la pièce était drôle. Jean-Louis Barrault en a fait une farce tragique farce bien sûr, mais oppressante. Moretti, l'auteur italien (...) en avait fait un drame touchant et douloureux. Stroux, le metteur en scène de Düsseldorf et son interprète Karl Maria Schley en avaient fait une tragédie nue, sans concession, à peine teintée d'une ironie mortelle.

Les Polonais en avaient fait une pièce grave.

Ainsi, les réceptions différentes de *Rhinocéros* la rendent irréductible à un ton bien déterminé. Chaque critique et chaque pays d'une façon générale la reçoit à sa manière et en fonction de leurs sensibilités propres au comique et au tragique. Le mélange de genres dans cette pièce a conduit à une série de définitions et d'étiquettes traduisant alors la difficulté d'indexer un ton à part entière aux pièces ionesciennes :

« Historique, transhistorique, existentielle, réflexion sur la création, tragédie farce, fable fantastique, pièce réaliste, théâtre de l'absurde et de la cruauté. »

Ionesco conclut que la distinction entre le tragique et le comique ne peut se faire dans une démarche oppositive qui met le lecteur/spectateur dans l'alternative de choisir entre ces deux tonalités. Dans son entretien avec Edith Mora, il le constate d'une façon explicite :

« *Question : On pourrait ainsi arriver à une définition du comique qui vous serait propre?*

Ionesco : Oui... Je crois que c'est une autre face du tragique.»

Les genres dramatiques et les tons sont bouleversés par Eugène Ionesco. Ce dramaturge a créé un équilibre dynamique propre à ses pièces. La dynamique théâtrale ionescienne fait du tragique et du comique deux composantes entrelacées.

Ionesco a créé un style tragi-comique qui oscille subtilement entre les deux tonalités. Ce style sui generis de toute l'œuvre théâtrale d'Eugène Ionesco l'éloigne de lieux communs de l'esthétique artistique pliée à la convention et à la doxa énonciatrice. Ionesco explique comment les deux genres dramatiques coexistent dans ses pièces :

« Ces deux éléments (le comique et le tragique) ne fondent pas l'un dans l'autre, ils coexistent, se repoussent l'un l'autre en permanence ; se mettent en relief l'un par l'autre, se critiquent, se nient mutuellement, pouvant constituer ainsi, grâce à cette opposition un équilibre dynamique, une tension.»

Le comique et le tragique sont deux moyens pour dire la même réalité. Emmanuel Jacquart estime que « *tous deux constituent le verso et le recto d'un même problème.* » Dans *Fin de partie* de Beckett, Nell souligne dans son intervention ce va-et-vient constant entre le comique et le tragique :

« Nell : - Rien n'est plus drôle que le malheur (...) C'est la chose la plus comique au monde. Et nous en rions, nous en rions, de bon cœur, les premiers temps. »

En apparence, le comique et le tragique sont contradictoires. Chez Ionesco, ils deviennent indissociables, s'impliquent mutuellement et la présence de l'un en appelle nécessairement celle de l'autre. Ils véhiculent la même réalité. Le comique est un tremplin pour exprimer le tragique et empêcher l'univers de la pièce de sombrer dans le pathétique. Bien que le comique soit placé au premier rang dans les pièces de Ionesco, son théâtre ne peut nullement être qualifié de léger. L'humour qui traverse l'ensemble de sa dramaturgie ne l'empêche pas de transmettre à son public une nouvelle vision du monde.

En définitive, nous pourrions relever les ressemblances stylistiques du théâtre d'Eugène Ionesco avec d'autres dramaturges de son époque et particulièrement avec Samuel Beckett. Ces analogies n'ôtent pas au style ionescien son caractère singulier et distinctif :

« La dérision (chez Beckett), se teinte désormais d'agressivité, de cynisme et d'amertume. »

Avec Ionesco, les genres sont portés à leur paroxysme et sont poussés à l'extrême :

« Dérision et tragique prennent beaucoup plus de relief. Tout y est plus tranche, plus guignolesque. »

Eugène Ionesco accentue l'écart de ces deux tonalités dans son théâtre, contrairement à Samuel Beckett. Les effets sont grossis au maximum ; le comique devient par conséquent « violemment comique » et le tragique « violemment dramatique ». Ionesco exploite le comique dans ses ultimes ressources afin de peindre, dans sa nudité et dans son dépouillement, la situation tragique de l'homme : « *Si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir davantage encore, les souligner, les accentuer au maximum. (...) Il fallait non pas cacher les ficelles, mais les rendre plus visible encore, délibérément évidentes, aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon.* » Le théâtre d'Ionesco, par l'emploi abondant des procédés comiques, a permis d'ouvrir une autre voie dans le théâtre de l'absurde. Le drame et le rire ne s'excluent pas mais ils se complètent et relèvent de l'essence même de l'existence humaine.

Références bibliographiques :

- Esslin M., 1977 *Le théâtre de l'absurde*, Paris,.
- Hubert, M., C., 1990 *Eugène Ionesco*, Seuil, Paris,.
- Helberi M., 2009 *Aliénation et absurde dans le « nouveau théâtre » : Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov*, Thèse de doctorat soutenue le 14 décembre.
- Ionesco E., 1977 *Antidotes*, N.R.F., Gallimard, Paris,.
- Ionesco, E., 1962 *Notes et Contrenotes*, Editions Gallimard,.

- Jacquart E., 1995 *Rhinocéros d'Eugène Ionesco*, Editions Gallimard, Paris,.
- Jacquart, E., 1990 *Notice*, in Eugène Ionesco, Théâtre complet, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris,.
- Jacquart E., 1974 *Le théâtre de dérision*, Editions Gallimard,.
- Jean-Blain, M., 2005 *Eugène Ionesco, Mystique ou mal-croyant*, Lessius, Bruxelles,.
- Vernois P., 1972 *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Editions Klincksieck, Paris,.