

AVANT-GARDE, ARRIÈRE-GARDE ET ESTHÉTIQUE APOCALYPTIQUE CHEZ IONESCO

Laura PAVEL

ABSTRACT • *Avant-garde, Rearguard and Apocalyptic Aesthetics in Ionesco.* The study centers upon what I call the apocalyptic or rather *post-apocalyptic aesthetics* of Ionesco's theatre, focused on an experience of weariness, of obsolescence, and of the reiterated dramatic (and existential) end. The theatre-making techniques, the various (anti)aesthetics of the avant-garde, the different artistic fashions and ideologies that impregnate the literary and the dramatic writing follow, in Eugène Ionesco's vision, a kind of spectacular-agonistic, catastrophic route. The tragicomic, dramatic, or even melodramatic tension emerges, in Ionesco's work, from an avalanche of post-conflictual moments, in which every intrigue contradicts or even deconstructs the previous one. The catastrophic vision of the cavalcade of miraculous and inexplicable ends (or beginnings) is a symptom of an exacerbated type of "pure", self-reflexive theatricality. The theatrical machinery therefore functions under the sign of an eternal aesthetic epilogue: it is emphatically post-linguistic, post-psychological, post-ideological, non- or rather post-figurative. A symptomatic aesthetic paradox is that the rearguard makes the avant-garde experiments visible and archivable.

KEYWORDS • Apocalyptic Aesthetics, Experience of Obsolescence, Theatrical Machinery, Post-figurative, The Avant-garde/Rearguard Paradox.

Le paradoxe du futur antérieur

Dans *l'Expérience du théâtre*, un essai publié dans *Notes et contre-notes*, Eugène Ionesco marque sa préférence pour un théâtre qui resterait invulnérable devant les avatars des modes esthétiques et des diverses idéologies. Le mécanisme théâtral atemporel ou transhistorique laisserait s'entrevoir, au-delà de l'intrigue contingente et des caractères individuels, un canevas universellement valable et une structure dramatique archétypale. Les réflexions théoriques de Ionesco réunies dans son essai sont loin de toute tonalité (néo)avant-gardiste épataante :

Certains reprochent aujourd'hui au théâtre de ne pas être de son temps. À mon avis, il l'est trop. C'est ce qui fait sa faiblesse et son caractère éphémère. Je veux dire que le théâtre est de son temps tout en ne l'étant pas assez. Chaque temps demande l'introduction d'un « hors temps » incommunicable, dans le temps, dans le communicable. Tout est moment circonscrit dans l'histoire, bien sûr. Mais dans chaque moment est toute l'histoire : toute histoire est valable lorsqu'elle est transhistorique ; dans l'individuel on lit l'universel (Ionesco 1966 : 54).

C'est à partir de cet angle privilégié projeté dans un « hors temps », sorte de présent atemporel, qu'on pourrait contempler et interpréter le théâtre dans toute sa périssabilité et son historicité. Le paradoxe de l'historicité des modes (fussent-elles théâtrales, littéraires, ou plus généralement esthétiques) est d'apparaître à la manière d'un Sisyphe – elles se « dé-modent » pour se retrouver ensuite dans le cadre du même schéma ou canevas permanent ou transhistorique.

Dans son *Discours sur l'avant-garde*, Ionesco soutient que, issue de l'intériorité la plus profondément non-conformiste et de ses auto-projections narcissiques, la soi-disant dramaturgie avant-gardiste et exploratoire puiserait ses ressources de représentativité, voire d'une certaine objectivité, précisément dans une subjectivité exacerbée :

Un auteur d'avant-garde peut avoir le sentiment – en tout cas il en a le désir – de mieux faire du théâtre qu'on ne le fait autour de lui. Sa démarche est donc une véritable tentative de retour aux sources. Quelles sources ? Celles du théâtre. Un retour à un modèle intérieur de théâtre ; c'est en soi-même que l'on retrouve les figures et les schèmes permanents, profonds, de la théâtralité (Ionesco 1966 : 86).

Or ce sont les mécanismes de la théâtralité, adaptés à des schèmes dramatiques anhistoriques qui se révèlent à la fois dans l'*avant* et l'*après* du (pseudo)drame ou de la farce tragique absurde. Ce cadre métathéâtral, à la fois pré- et postdramatique, circonscrit tout en minant (par la parodie) la série théoriquement infinie d'événements potentiellement dramatiques, de conflits éphémères ou d'intrigues aléatoires. Dans son discours déjà cité, Ionesco résume ainsi l'aporie temporelle et esthétique de l'affirmation d'une communauté artistique (un « groupe ») avant-gardiste : « [o]n ne peut s'apercevoir qu'il y a eu avant-garde que lorsque l'avant-garde n'existe plus en tant que telle, lorsqu'elle est devenue arrière-garde ; lorsqu'elle aura été rejointe et même dépassée par le reste de la troupe » (Ionesco 1966 : 77).

Les arguments du dramaturge-théoricien concernant la reconnaissance officielle de l'avant-garde qui ne vient qu'*après* que celle-ci devient arrière-garde semblent confirmés, une vingtaine d'années plus tard¹, par les réflexions du philosophe Jean-François Lyotard. L'auteur du *Postmoderne expliqué aux enfants* envisage la manière artistique postmoderne à la lumière du paradoxe du *futur antérieur* :

L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui *aura été fait*. De là que l'œuvre et le texte aient les propriétés de l'événement, de là aussi qu'ils arrivent trop tard pour leur auteur, ou, ce qui revient au même, que leur mise en œuvre commence toujours trop tôt. *Postmoderne* serait à comprendre selon le paradoxe du futur (*post*) antérieur (*modo*) (Lyotard 1988 : 31).

Dans ce contexte, il convient de mentionner une parabole surréaliste écrite par Ionesco pendant sa jeunesse, datant d'environ 1946 et intitulée *Dupălog* [Après-log]. Nous pourrions y puiser les phrases les plus symptomatiques (et les plus prophétiques à l'égard de son œuvre future) concernant ce contretemps ou cet extra-temps à tel point propre au théâtre de Ionesco, marqué par le futur antérieur (de ce qui *aura* (déjà) *été fait*). En fin de compte, toute la série de pseudo-fables réunies sous le titre générique de *Sclipiri* [Éclats], qu'Eugen Ionescu (comme il signe son recueil) dédie à son ami, l'écrivain Oscar Lemnaru, contient des textes postdramatiques. Typologiquement parlant, on pourrait les inscrire soit dans le sillage de l'anti-art dadaïste par leur déconstruction parodique des mécanismes de la pensée logique et de tout message didactique ou moralisateur, soit dans la lignée du programme surréaliste lorsqu'à la dictée automatique on ajoute un riche imaginaire onirique et un scénario invraisemblable greffé sur le miraculeux et le macabre comme

¹ Le texte en question, « Discours sur l'avant-garde », date de 1959 et reproduit le discours d'inauguration prononcé par Ionesco à l'occasion de l'ouverture des *Entretiens de Helsinki sur le Théâtre d'Avant-Garde*, organisés par l'Institut international du Théâtre. Il sera par la suite publié en 1962 chez Gallimard dans le cadre de l'ouvrage *Notes et contre-notes*.

dans l'art gothique préromantique. Regardons de plus près les phrases métatextuelles, ironiquement autoréférentielles, d'*Après-log* :

Au lieu d'un après coup, préférons l'après log.

Réflexion morale

Pour dire vrai, il n'y a pas de véritable après-log. N'importe quel après-log peut à tout instant être suivi par un après Après-log et un Après-après-log, qui à son tour...²

Traduisible jusqu'à un certain point par la formule *Après le Logos*, la fable à rebours du jeune Ionesco correspond en fait à une méta-fable exemplaire, annonçant des modèles artistiques et théoriques qui ne font que se succéder l'un à l'autre depuis plusieurs décennies, confortablement placés sous l'ombrelle d'une sarabande ahurissante de préfixes *post-*. Le *post-* envahit tout, depuis les perspectives interprétatives post-linguistiques ou poststructuralistes jusqu'au discours philosophique et anthropologique du post-humanisme, l'herméneutique postcritique (de certains philosophes et théoriciens comme Paul Ricœur, Bruno Latour, Hal Foster ou Rita Felski, qui se placent au-delà du discours criticiste du « soupçon ») ou bien l'art post-médial (c'est le critique d'art Rosalind Krauss qui s'interroge ainsi sur un régime artistique « post-médium » où cohabiteraient divers médias ou langages artistiques). La liste pourrait se prolonger indéfiniment.

Pour revenir à la pseudo-fable ionescienne et à son caractère métatextuel, nous pourrions bien affirmer que c'est un hasard objectif (au sens surréaliste) qui fait que celle-ci anticipe, une fois de plus, une remarque de Lyotard datant des années 80 et par laquelle celui-ci tentait de définir le contretemps sémantique désigné par le préfixe *post* : « Tu comprends qu'ainsi compris, le "post-" de "postmoderne" ne signifie pas un mouvement de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en "ana-", un procès d'analyse, d'anamnèse, d'anagogie, et d'anamorphose, qui élabore un "oubli initial" » (Lyotard 1988 : 119). D'ailleurs, les dialogues qu'on peut recenser dans les pièces de Ionesco ne sont souvent que des exercices de maïeutique (néo-)surréaliste, des procès d'anamnèse à travers lesquels le passé des personnages, leurs souvenirs et leur enjeu dramatique sont placés dans un futur antérieur effectivement miraculeux, se présentant sous la forme de « ce qui aura été fait ». Le futur dans le passé des Martin dans *La cantatrice chauve*, des Vieillards dans *Les Chaises* ou de Bérenger dans *Le Roi se meurt*, de même que les souvenirs toujours incomplets, ambigus et quasi-oniriques des protagonistes de *L'homme aux valises* et de *Voyages chez les morts* se composent à partir d'*anciens* conflits dramatiques ou d'*anciennes* intrigues où un « après-log » est suivi à l'infini par un « Après-après-log ». Dans cette succession temporelle fantasmatique, le passé se trouve disloqué et rejeté en dehors de la chronologie, étant projeté dans une sorte de futur continu tandis que, dans le cadre de l'épilogue dramatique, de l'*après-log*, le futur redevient un futur reconstitué, placé dans le régime de ce qui *aura été fait*.

² « Decât după deget, mai bine după log. Reflecțiune morală. De fapt, un după log adevărat nu există, orice dupălog putând fi oricând urmat de un după Dupălog și de un Dupădupălog, și acesta... » Eugène Ionesco, *Destellos y teatro/Scipiri si teatru*, édition bilingue, Mariano Martín Rodríguez (éd.), Madrid, Espiral/Fundamentos, 2008, p. 286. Il s'agit d'un texte de jeunesse de Ionesco que le dramaturge a écrit directement en roumain et qu'il n'a d'ailleurs plus repris en français après son émigration. Dans le fragment cité, Ionesco pratique un jeu de mots créé par la reprise en roumain de la même préposition (*după*) à l'aide de laquelle se construisent à la fois l'expression idiomatique roumaine évoquée par « după deget » (*a te ascunde după deget* dont l'équivalent français serait « se cacher derrière son petit doigt » ; on emploie en français une préposition différente) et l'invention verbale ionescienne « după log » (« après log »).

L'esthétique apocalyptique et le théâtre non figuratif

Nous nous trouvons ainsi devant un mécanisme théâtral qui fonctionnerait par et dans lui-même à l'infini. D'ailleurs, Ionesco déclarait lui-même, dans ses *Entretiens avec Claude Bonnefoy*, que « toute fin est factice ». Le théâtre sans fin où l'avant-garde côtoierait de près l'arrière-garde alors que l'historicité de toute mode s'y serait retrouvée dissolue dans une sorte de trahistoire serait donc la conséquence esthétique de ce scénario apocalyptique, ou plutôt d'un scénario mettant en scène une marche apocalyptique de l'Histoire. La pièce deviendrait par la suite une chevauchée de catastrophes, un « jeu de massacre » dans lequel la victime serait la temporalité, dissolue, elle, dans un présent éternel :

En réalité, il n'y a pas de raison pour qu'une pièce finisse. On devrait s'arrêter n'importe où, tout comme l'on coupe un ruban. [...] La fin ne sera plus factice lorsque nous serons morts. C'est la mort qui clôture une vie, une pièce de théâtre, une œuvre. Autrement, il n'y a pas de fin. C'est simplifier l'art théâtral que de trouver une fin et je comprends pourquoi Molière ne savait pas toujours comment finir. S'il faut une fin, c'est parce que les spectateurs doivent aller se coucher (Ionesco 1996 : 85-86).

Ainsi, la fin d'une pièce pourra en principe survenir à tout moment. On peut l'interrompre et la couper comme un ruban n'importe où. Concevoir une pièce sans fin équivaldrait paradoxalement à écrire et à mettre en scène un texte dramatique composé d'une succession de fins ou de catastrophes. Or la finalité de cet enchaînement insolite de catastrophes est précisément le déclenchement de la catharsis, la délivrance du fardeau de la longue et ininterrompue série de catastrophes réelles de l'Histoire. Le théâtre aurait comme but de permettre « la canalisation d'une tension dramatique, son appui, ses paliers, ses étapes », de déployer une énergie que se réglerait elle-même « sans le secours d'aucune véritable intrigue, d'aucun objet particulier » (Ionesco, 1966 : 254). Pour le dramaturge devenu théoricien, provoquer un enchaînement d'effets cathartiques constituerait le symptôme d'une esthétique apocalyptique ou plutôt post-apocalyptique, centrée sur une expérience de la péremption et de l'obsolescence, d'une fin perpétuellement reprise. La tension tragi-comique, dramatique ou même mélodramatique est le résultat d'une avalanche de moments post-confliktuels où chaque nouvelle intrigue contredit ou même déconstruit l'intrigue antérieure. La vision *catastrophique* de la chevauchée de fins (ou de commencements) à la fin miraculeuses et inexplicables serait donc le symptôme d'une *théâtralité* en excès, toujours plus accrue, mais dont l'extension se ferait aux dépens de l'évolution logique et vraisemblable d'un conflit *dramatique* consistant (au sens traditionnel du mot). Dans *Notes et contre-notes*, Ionesco avoue que *La Cantatrice chauve* tout comme *La Leçon* ne représentent que des « tentatives d'un fonctionnement à vide du mécanisme du théâtre. Essai d'un théâtre abstrait ou non figuratif. Ou concret au contraire, si on veut, puisqu'il n'est que ce qui se voit sur scène, puisqu'il naît sur le plateau [...] » (Ionesco 1966 : 254).

Les diverses manières de faire du théâtre, les différents *-ismes* des avant-gardes, les intrigues particulières et le langage contaminé par le psychologisme ou les idéologies obéissent, selon la vision de Ionesco, à une formule de déroulement spectaculaire et agonal, ou, pour le dire autrement, catastrophique. Ce qui sous-tend la sarabande de pseudo-actions aléatoires, de figurations et de styles scéniques périssables, c'est un mécanisme théâtral autoréflexif, un schéma archétypal, une matrice d'où jaillit la tension dramatique pure. Somme toute, la marche du mécanisme vidé de consistance et de drame psychologique ou social rend évidente la péremption de diverses manières et modes esthétiques ou théâtrales. Le fonctionnement de la mécanique théâtrale sera donc placé sous le signe du *post* : du post-théâtre, de l'épilogue perpétuel, d'un régime du type « après-log » ou, pour mieux dire, d'un « post-Logos » – un régime post-linguistique, post-psychologique, post-idéologique, non ou plutôt post-figuratif.

La pure tension post-figurative et postdramatique est mise en évidence par la reprise parodique de diverses formules théâtrales, fussent-elles traditionnelles ou modernes. Le théâtre d'Eugène Ionesco dénonce l'historicité propre à la modernité. Autrement dit, l'esthétique théâtrale que nous venons de qualifier d'« apocalyptique » parodie la temporalité moderne centrée sur l'idée de progrès. Comme Bruno Latour le soutient, « [p]uisque tout ce qui passe est éliminé à jamais, les modernes ont en effet le sentiment d'une flèche irréversible du temps, d'une capitalisation, d'un progrès » (Latour 1991 : 93). La parodie surgit pourtant chez Ionesco à partir d'une nostalgie pour les fondements, plus précisément pour la re-fondation métaphysique de la littérature qui « devrait être un passage vers autre chose » comme s'en plaint, déconcerté, Bérenger, le personnage-dramaturge du *Piéton de l'air*. Dès sa jeunesse avant-gardiste jusqu'à sa maturité où l'on célèbre le « dramaturge de l'absurde », Ionesco semble animé par la tentation de déconstruire avec une ferveur nihiliste la notion même de *littérature*. Dans un article de jeunesse d'Eugène Ionesco, dont le titre est particulièrement révélateur (« Décès de la critique »), la métaphore du *cadavre* (qui anticipe par ailleurs l'imaginaire gothique d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser*) renvoie à la fois à la littérature et à la critique qui y est attachée :

Avec la mort de la littérature, on constate aussi celle de la critique. Pourtant, à la façon de la barbe qui ne cesse de pousser pour un temps sur le visage d'un cadavre, la critique littéraire subsiste encore, quoique son existence dépende entièrement du fait qu'elle se fait sur du vivant.³

Le scepticisme que le jeune Ionesco affiche ici vis-à-vis d'une littérature considérée uniquement comme *langage* sera repris plus tard dans la fable parodique et pédagogique de *La Leçon*. La morale illusoire à accents dadaïstes de la leçon comiquement macabre pourra ainsi se résumer à cette simple phrase : « La philologie mène au crime ». En dernier lieu, pour Ionesco, *l'apocalypse* annoncée de la littérature devrait être suivie par la naissance d'une création littéraire nouvelle, une création *naïve*, qui prendrait en compte la « stridence nécessaire », basique et organique des états d'âme. Dans ses *Entretiens* avec Claude Bonnefoy, Ionesco fera appel une fois de plus à son ancien ton rempli d'intransigeance avant-gardiste de ses négations critiques d'autrefois, tout en affirmant qu'« une démarche importante pour la littérature serait d'aboutir à la non-littérature, à l'anti-littérature, parce que la littérature doit se nier en tant que littérature ». Ionesco poursuivra ses idées dans le même sens, s'appuyant sur l'exemple d'une peinture qui avait frayé son chemin parmi diverses écoles non figuratives pour déboucher enfin sur une nouvelle peinture réaliste, de facture pop : « ce qu'il faudrait peut-être, c'est faire une littérature toute neuve, recommencer de zéro et franchir les différentes étapes, recommencer peut-être par une littérature naïve » (Ionesco 1996 : 190-191).

La flagellation de soi-même par le langage, de même que cette manière parodique dont Ionesco fait preuve dans la reprise de diverses formules théâtrales traditionnelles représentent pour le dramaturge ses solutions personnelles pour faire de la littérature après la « mort » de la littérature. Au bout de celle-ci, épuisée du point de vue des canons techniques, périmée dans ses propres clichés ou tout à fait *morte*, il y aurait un *être vivant*, miraculeux et autonome par rapport à l'auteur. C'est de lui que parle l'essayiste des *Notes et contre-notes*. Or cet être, c'est *la fiction*. On pourrait donc parler de l'existence chez Ionesco non seulement d'une dualité vie/littérature ou journal/littérature mais aussi d'une dichotomie conceptuelle paradoxale qui distinguerait entre *la littérature* (fausse du point de vue de son statut ontologique, basée comme elle l'est sur la parole

³ « O dată cu moartea literaturii, înregistrăm și pe aceea a criticei. Totuși – ca barba care crește încă pe fața cadavrului – critica literară există încă, deși existența ei nu este valabilă decât întrucât se aplică pe viu. » *Război cu toată lumea*, t. I, ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, București, Editura Humanitas, 1992, p. 56.

dévitalisée, sur des *suppléments* ou des *renvois différentiels* comme le dirait Derrida) et la *fiction* (vraie, car fondée sur la « vie » de l'imaginaire de type onirique à accents archétypaux). La fiction, cet Autre de l'œuvre, tout à fait indépendante de la subjectivité du créateur qui lui a donné vie, recèle en soi une vérité transsubjective et universelle; comme Ionesco le soutient dans *Présent passé, passé présent* : « C'est dans cet universel, dans cette extra-conscience que je me trouve moi, dans ce que j'ai d'essentiel : c'est là mon essence ultime ».

Ainsi, selon Ionesco, l'artiste devrait être suffisamment objectif ou, en tout cas, vrai dans sa subjectivité. À son tour, l'œuvre devrait s'imposer comme un organisme vivant, un « être » paradoxal, d'autant plus vrai qu'il se place au-delà des dualismes, à la fois imaginaire et réel. Évoquant un esprit aristotélicien, Ionesco revient sans cesse à l'idée de la valeur de vérité de la représentation littéraire et dramatique, qui mettrait les assises d'une ontologie propre, parallèle à celle du monde réel :

... L'œuvre est comme un organisme vivant, comme un être, c'est en cela qu'elle est en même temps invention et découverte, imaginaire et réelle, utile et inutile, nécessaire et superflue, objective et subjective, littérature et vérité. Elle procède d'un jeu qui n'est pas un mensonge. Bien sûr, on peut rejeter cette œuvre, on peut la juger malfaisante, comme on peut condamner et tuer quelqu'un (Ionesco 1966 : 30-31).

En même temps, Ionesco rejette toute contamination entre celle-ci et le caractère accidentel ou arbitraire du discours historique ou des idéologies de toutes sortes.

Parodie et anti-historisme

Envisagée dans le contexte des éclaircissements conceptuels et des positionnements théoriques polémiques de sa propre dramaturgie, tels qu'on les retrouve exposés surtout dans *Notes et contre-notes*, la parodie est pour Ionesco la modalité de poétique théâtrale la plus souple et la plus flexible. Ionesco lui prête une double fonctionnalité. Dans un premier temps, il y voit un moyen de dénoncer la caducité du langage stéréotypé, idéologisé ou falsifié du point de vue esthétique, de tout un pan de la littérature dramatique « canonique » du passé ou du présent (de ce point, il est significatif de voir la manière dont il rejette le théâtre politisé de Brecht). Dans un deuxième temps, c'est que la parodie réhabilite par la déconstruction et, ensuite, par la reconstruction intertextuelle qu'elle opère, la vérité universelle proposée par l'Anti-Monde de la fiction. Pour Ionesco, la fiction devrait rester autonome par rapport à la marche apocalyptique de l'Histoire et de la politique; la seule chose à laquelle elle est censée obéir, c'est la loi de sa nature exemplaire et atemporelle.

Dans la postmodernité, la parodie est une forme de reconnaissance de l'histoire des représentations, comme le soutient Linda Hutcheon, l'auteur de la *Politique du postmodernisme* (« a [...] form of acknowledging the history (and through irony, the politics) of representations »). La parodie spécifiquement postmoderne se définit, selon la chercheuse, par une révision contestataire du passé, qui « confirme et subvertit » en même temps « le pouvoir des représentations de l'histoire » (« Postmodern parody is a kind of contesting revision or rereading of the past that both confirms and subverts the power of the representations of history. »⁴). La

⁴ Voir, dans ce sens, Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, 2^{ème} édition, London & New York, Routledge, 2001, pp. 94, 95 et, plus généralement, tout le chapitre consacré à la politique de la parodie. Pour les acceptions revêtues au XX^e siècle par le très ancien procédé parodique chez des artistes tant modernes que postmodernes, voir aussi Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York and London, Methuen, 1985.

reprise ironique de la littérature canonique du passé se fait par des allusions ou de véritables citations puisées dans le texte de départ devenu le support de la parodie; à la limite, on pourrait même arriver au détournement de l'enjeu de ce texte et à son remplacement par un enjeu différent, souvent polémique et récrit à rebours. Selon Linda Hutcheon, la stratégie parodique serait doublement codifiée puisqu'elle thématise, en fin de compte, la question même de la *représentation*, et ce, au-delà de l'importance, toujours relative, du fait *re-représenté* à travers la parodie. En abandonnant de manière polémique le mythe de la représentation mimétique et transparente, de type réaliste, la reprise intertextuelle parodique de certains textes phares du passé littéraire légitime tout comme déconstruit ce même passé, laissant s'entrevoir la manière dont son interprétation rétrospective devient « politisée ».

Une telle vision postmoderne de la parodie comme *représentation* historicisée de la littérature antérieure semble présenter toutefois des limites dans un débat sur la dramaturgie de Ionesco. Car celui-ci affiche ouvertement, à plus d'une occasion, son hostilité envers l'Histoire, tout en refusant aussi l'idée selon laquelle l'œuvre devrait subir quelque déterminisme idéologique ou social. L'anti-historisme marqué de Ionescu et sa préférence complémentaire pour des représentations littéraires archétypales envisagées, comme chez Jung, à travers des expériences oniriques révélatrices sont perceptibles depuis les écrits roumains de jeunesse jusqu'aux pièces et aux essais mémorialistiques tardifs. Même dans ses premiers journaux datant des années 30-40, le futur dramaturge entend l'Histoire comme une sorte de chute perpétuelle, un scénario apocalyptique ou un « lieu » des conformismes politiques décourageant tout comme abaissant le travail artistique. Il s'ensuit logiquement que celui-ci ne devrait en aucun lieu subir son influence.

Plus tard, Ionesco profite de chaque occasion pour adopter la même attitude polémique et critique envers les empreintes que le discours historique de même que politique pourrait laisser sur l'œuvre d'un écrivain. Selon le dramaturge, qui reprend ainsi la conception de souche aristotélicienne sur la dichotomie « poésie » vs Histoire, tout artiste devrait avoir en vue seulement le général, ce qui est paradigmatique et archétypal, et non l'arbitraire et la fausseté de l'Histoire et des représentations politisées qui lui sont propres :

Dans *Le Solitaire* je donne la parole à un personnage qui est en conflit avec l'histoire, ou plutôt qui vit parallèlement à l'histoire. L'histoire et la politique essaient vainement de résoudre ou de masquer le problème fondamental de notre condition, car elles ne peuvent pas répondre à ces questions : Qu'est-ce que je fais ici ? Pourquoi je suis ici ? Qu'est-ce que ce monde qui est autour de moi ? Ce sont là des questions élémentaires, que l'histoire fait oublier, mais qu'on ne peut pas ne pas poser : on ne doit pas perdre conscience de soi-même (Ionesco 1996 : 174).

Une telle esthétique anachronique, celle d'une parabole à visée plus généralement humaine, est à retrouver dans la pièce ionescienne *Macbett*, une réécriture en clé parodique de deux textes dramatiques célèbres, la fameuse tragédie de Shakespeare et la farce *Ubu* de Jarry. Pareille à la *métamorphose* kafkaïenne, la rhinocérisation ou, dans une perspective ludique, l'ubuisation transcrit allégoriquement non tant la montée d'une pensée fascisante ou les agressions totalitaires qu'un phénomène déshistoricisé, atemporel ou tout simplement archétypal. Ainsi se fait-il que l'omniprésente parodie ionescienne de nature intertextuelle s'accorde plutôt avec la signification autoréflexive et non transgressive de la modalité parodique : il s'agit d'un travail de pasticher de manière apolitique et anhistorique un passé littéraire.

La parodie acquiert chez Ionesco une fonction de légitimation et de renforcement de la condition textuelle (voire textualiste) de l'œuvre. Dans une pièce néo-gothique comme *Tueur sans gages*, les manuscrits du terrible assassin de la Cité radieuse rendent Édouard sensible à la nature fortement livresque de ses crimes. Le tueur serait donc un Don Quichotte enfermé dans son

bovarysme, qu'une pathologie de la lecture aurait rendu maléfique, ou bien un criminel intellectuel dans la directe filiation de Rodion Raskolnikov; c'est par l'écrit qu'il programme et théorise ses futurs actes criminels :

Édouard : [...] Le criminel m'avait envoyé son journal intime, ses notes, ses fiches, il y a bien longtemps, me priant de les publier dans une revue littéraire. C'était avant l'accomplissement des meurtres.

Bérenger : Pourtant, il note ce qu'il vient de faire. Avec des détails. C'est comme un journal de bord.

Édouard : Non, non. À ce moment, c'était simplement des prévisions... des prévisions imaginaires. J'avais complètement perdu tout cela de vue. Je crois que lui-même ne pensait pas perpétrer tous ces crimes. Son imagination l'a entraîné. Il n'a dû songer que par la suite à mettre ses projets en acte. Moi, pour ma part, j'avais pris cela pour des rêveries ne portant pas à conséquence...

Bérenger (levant les bras au ciel) : Vous êtes d'une naïveté !

Édouard (continuant) : ... Quelque chose comme de l'assassinat-fiction, de la poésie, de la littérature...

Bérenger : La littérature mène à tout. Ne le saviez-vous pas ?

Bien que « monstrueuse » et parfois non éthique par cela même qu'elle « mène à tout », la littérature trouve dans le double geste de se dénoncer et se parodier elle-même les ressources de sa régénération. La chute dans l'intertextualité n'est pas uniquement le signe du vieillissement et de l'épuisement esthétique. C'est aussi l'indice d'un chargement de sens (ontologique) de l'espace fictionnel. Grâce à la reconnaissance parodique de son caractère inévitablement répétitif et au choix délibéré de se situer dans une filiation par rapport aux grands textes de l'humanité, cet espace regagne sa valeur de représentation archétypique et exemplaire. Récrivant en clé parodique le mythe d'Œdipe, la parabole intertextuelle de *L'homme aux valises* devient ainsi tout à fait significative. Lorsque le Sphinx demande de la part du nouvel Œdipe moderne (appelé, de manière archétypale, le Premier Homme) de deviner le nom d'un « romancier connu, en trois lettres », celui-là lui répond : « Sue, Eugène Sue ». La correction du Sphinx vient aussitôt : « Non, c'est Poe, Edgar Poe ». En fin de compte, le théâtre de Ionesco, que le critique Jacques Lemarchand qualifiait à juste titre de théâtre « d'aventures » (Lemarchand 1954 : 12), semble souvent une parodie non seulement des exigences esthétiques aristotéliennes concernant la tragédie, mais aussi du roman « de seconde main », celui d'aventures ou de mystères « à la Sue », ou des proses noires, terrifiantes et fantastiques, d'Edgar Allan Poe.

L'exemplarité atemporelle des canons de la littérature tragique sera donc parodiée dans le double but de la mettre en question et de la restituer. À travers le détournement parodique, les éléments majeurs de la réflexion aristotélienne sur la tragédie (le concept de *reconnaissance* et celui de *catharsis*) sont présents de manière explicite, ostentatoire même, dans les anti-pièces sous-titrées soit farces tragiques, soit pseudo-drames ou comédies naturalistes. Dans *Victimes du devoir*, le poète Nicolas d'Eu avance même une théorie du théâtre « irrationaliste » ou non aristotélien qui renoncera au « principe de l'identité et de l'unité des caractères », gardant toutefois « la contradiction dans la non-contradiction, de la non-contradiction dans ce que le sens commun juge contradictoire ». J'y ajouterais enfin un autre élément structurel de la tragédie antique et que Ionesco réintroduit avec une fréquence symptomatique : il s'agit du *chœur*. On le rencontre revêtant diverses formes, allant des familles des époux Smith et Martin dans *Englezește fără profesor* ou la famille de Jacques l'insoumis, jusqu'aux « oies » de la mère Pipe dans *Tueur sans gages*, aux « rhinocéros » de la pièce homonyme, aux Anglais du *Piéton de l'air* ou aux bourgeois devenus des marionnettes dans *Jeux de massacre*, pour ne plus mentionner les revenants ou les apparitions oniriques dans *L'homme aux valises* ou *Voyages chez les morts*.

Dans *Le piéton de l'air*, la masse anonyme des Anglais dont le grotesque ballet mécanique est orchestré par John Bull représente à son tour un chœur qui, à la manière du chœur antique,

énonce des réflexions et des sentences ambivalentes : si des fois elle fustige, au nom des coutumes communautaires, le comportement excentrique et le vol du « héros » Bérenger dans l'Anti-Monde, elle encourage aussitôt le parti-pris de la révolte, version dérisoire et ironique de l'*hybris* tragique.

Fussent-elles (pseudo)mélodramatiques ou gothiques⁵, les farces tragiques « anglaises » retranscrivent en régime parodique des chapitres majeurs de l'histoire littéraire ou théâtrale, tout en renversant leur ordre chronologique ; ainsi, le topos du mélodrame (apparu suite à la dramatisation des romans gothiques du XVIII^e siècle) arrive à précéder, dans les étapes de la dramaturgie ionescienne, les textes gothiques mêmes. Ceux-ci vont remplir le vide laissé par l'abandon de la tonalité mélodramatique parodiée dans les premières pièces pour prendre une place toujours plus grande à partir de *La Soif et la Faim* (1964), un *mystère* d'inspiration occulte, évoquant parfois la symbolique rosicrucienne ; viennent ensuite la farce métaphysique *Jeux de massacre* (1969), la pseudo-tragédie ubuesque *Macbett* (1972), la farce de souche gnostique, *Ce formidable bordel !* (1973) et, enfin, les pièces oniriques et psychanalytiques des années 70, *L'homme aux valises* et *Voyages chez les morts*. L'apparent « absurdisme » trop souvent mentionné par les exégètes pour qualifier le théâtre de Ionesco (et qui correspond après tout à une étiquette critique facile et commode, attachée à cette œuvre à tort ou à raison) se dévoile, à un examen plus approfondi, comme un hybride composé de plusieurs paradigmes littéraires et des catégories esthétiques sous-jacentes. Ionesco grossit les « ficelles » théâtrales, rend visibles et dénonce les conventions esthétiques, exposant ainsi leur usure tout comme celle des différentes modes théâtrales ; les formules artistiques d'avant-garde ne cessent de se transformer en clichés d'arrière-garde. Le phénomène de l'usure, mis en évidence par une parodie qui déconstruit pour reconstruire par la suite, ne concerne pourtant pas tant une expérience esthétique ou sociale, mais une expérience de facture anthropologique renvoyant à une condition ontologique :

C'est donc non pas l'écroulement ou la désarticulation ou l'usure d'une société qui est le thème principal, la *vérité* de ces œuvres : mais l'usure de l'homme dans le temps, sa perdition à travers une histoire, mais vraie pour toute l'histoire : nous sommes tous tués par le temps (Ionesco 1966 : 97).

Ainsi, pour Ionesco, la vérité atemporelle et l'usure historique ou l'éphémère pulsatile ne sont pas des valeurs opposées comme dans un dualisme philosophique rigide. Elles cohabitent à l'intérieur d'un dispositif autorégulateur et autoréflexif de poétique théâtrale. La réalité de la « perdition », de la dégradation de l'humain dans l'Histoire confirme, par ricochet, la valeur de vérité de la création dramatique suspendue dans le hors temps, dans la transhistoire. C'est l'arrière-garde qui rend visibles et, en fin de compte, archivables les expériences de l'avant-garde. Le titre d'un volet de *Notes et contre-notes* est dans ce sens emblématique : « Vouloir être de son temps, c'est déjà être dépassé ». L'avalanche de fins et de morts successives du théâtre, de la littérature ou des modèles esthétiques nouveaux devenus aussitôt obsolètes ou de véritables pièces de musée a donc pour Ionesco la finalité de mettre en évidence le mécanisme de la théâtralité (ou de la littéarité) pure. Or les valeurs contingentes qui entrent dans la formule de cette théâtralité tout comme de cette littéarité ne font que les dater ; en même temps, leur inflation apparente les purifie. En prêtant attention avec Ionesco au mécanisme de la dégradation permanente et de l'usure parodique de soi, on se découvre, disons-le une fois de plus avec Bruno Latour (1991 : 123), « simplement ce que nous n'avons jamais cessé d'être, des non-modernes ».

⁵ Voir l'argumentation critique du chapitre sur *le théâtre néogothique (Il teatro neogotico e i suoi « fantasmî »)*, dans mon livre sur l'œuvre de Ionesco : Laura Pavel, *Ionesco. L'antimondo di uno scettico*, traduction de Maria Luisa Lombardo, prefazione di Irina Petraş, Roma, Aracne Editrice, 2016, pp. 221-256.

REFERENCES

- Hutcheon, L. (2001), *The Politics of Postmodernism*, 2^{ème} édition, London & New York, Routledge.
- Ionesco, E. (2008), *Destellos y teatro / Sclipiri și teatru*, édition bilingue, Mariano Martín Rodríguez (éd.), Madrid, Espiral/Fundamentos.
- Ionesco, E. (1996), *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Gallimard.
- Ionesco, E. (1966), *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard.
- Ionescu, E. (1992), *Război cu toată lumea. Publicistică românească*, t. I, ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, București, Editura Humanitas.
- Latour, B. (1991), *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte.
- Lemarchand, J. (1954), *Préface*, in Eugène Ionesco, *Théâtre*, Paris, Gallimard.
- Lytard, J. F. (1988), *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Éditions Galilée.
- Pavel, L. (2016), *Ionesco. L'antimondo di uno scettico*, traduzione di Maria Luisa Lombardo, prefazione di Irina Petraș, Roma, Aracne Editrice.

LAURA PAVEL • is Professor at the Faculty of Theatre and Media Studies, Babeș-Bolyai University, where she teaches theatre theory, aesthetics and anthropology of performance, cultural studies. She is the author of, among other publications, *Dumitru Tsepeneag and the Canon of Alternative Literature*, transl. by Alistair Ian Blyth, Dalkey Archive Press (2011), *Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage* (2012) and *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic/Ionesco. L'antimondo di uno scettico*, transl. by Maria Luisa Lombardo, Aracne Editrice (2016).

E-MAIL • laura.pav12@yahoo.com; laura.pavel@ubbcluj.ro