

Les avatars perdant leurs archétypes

Conf. univ. dr. Carmen Dărăbuș*

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 cliché 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-crétant-Le Toi et Le Toi-crétant-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, évidemment, 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 besoin 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 perte 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 l'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 autour 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 pas, 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 și tu*, Ed. Humanitas, București, 1992, p. 48.
- [3] Ibidem, p. 71.
- [4] Ionesco, E., *Teatru, vol. I*, Ed. Humanitas, București, 2003, p. 60.
- [5] Idem, vol. II, p. 58.
- [6] Buber, Martin, op. cit., p. 148.
- [7] Ionesco, E., *Note și contranote*, Ed. Humanitas, București, 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 Mouton, Paris, 1930, p. 48.
- [13] Buber, Martin, op. cit., p. 70.

Bibliographie

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