

Le spectacle de l'entropie et de la négentropie 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, négentropie, 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'émission cosmique de Hubble, les relations d'incertitude de Heisenberg, la découverte de Brillouin (qui considère qu'il est possible, en fonction de la négentropie, 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-signifiante 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 calmier. 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'insistent 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 négentropie (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 négentropie 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 négentropique 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 Dalí. 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 Méganégentrope 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 négentropique 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 négentropique 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 négentropique. Le soleil, notre

méganégentropie, 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 / négentropie, 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 (négentropie) 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 monstre ». « 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 (puisque 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 Méganégentrope, 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 cristique, 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