

JUDIT LUKOVSKI

**Nouveau théâtre de Ionesco dans son rapport avec l'ancien
L'exemple des *Victimes du devoir***

« On sait que le théâtre est un art de convention. Mais les conventions mécanisent, tuent la vie esthétique » – écrit le jeune Ionesco dans un article en langue roumaine¹, ne sachant pas encore qu'il consacrerait une partie considérable de sa vie, de son énergie à travailler pour ce théâtre. Cette adversité avec laquelle Ionesco-critique regarde l'activité théâtrale des années 30 déterminera les « gestes et opinions » révolutionnaires du futur Ionesco-auteur de théâtre. Dans son abondante œuvre dramatique il reviendra à plusieurs reprises à la question du renouvellement du théâtre. Les quelques minutes dont nous disposons ne nous permettront pas d'envisager tous ses aspects, et le sujet imposé par les organisateurs de ce colloque détermine aussi nos propos. Ainsi nous nous sentons obligée de choisir un exemple où l'héritage classique est mis en relief et également mis en question.

Nous nous bornerons alors à l'étude de *Victimes du devoir*, pièce insolite du début des années 50². Dans l'optique de la problématique donnée c'est une pièce particulièrement intéressante, puisque le nom adjectivé d'Aristote apparaît dans le texte.

Ionesco ne nous a laissé aucun ouvrage théorique systématique concernant le théâtre. Mais il nous fait connaître ses idées de dramaturge dans des essais et dans certains de ses textes dramatiques. C'est à ce prix que l'autoréflexivité deviendra l'un des traits de caractère les plus pertinents de son œuvre. Dans

¹ « Contre le théâtre », *Nationalul*, n°37, 24 juin 1934. La traduction française de cet article est reproduite dans *Théâtre complet* de Ionesco, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Gallimard, 1991. pp. 1399-1400.

² Après la nouvelle du même titre, la version théâtrale date de 1952. Cette courte pièce de 45 minutes a été créée au théâtre du Quartier latin en 1953, dans la mise en scène de Jacques Mauclair.

*Victimes du devoir*³ il se réfère à différentes formes, dont l'exemple le plus amusant est peut-être le cas où il se fait nommer par son personnage comme un auteur important (« Nicolas : Nous avons Ionesco et Ionesco, cela suffit ! » p. 246). Plus nuancées sont les autres formules autoréflexives sur lesquelles nous reviendrons.

Victimes du devoir est un texte expérimental, un pseudo-drame selon le sous-titre donné par l'auteur, dont l'unité se crée tout en englobant plusieurs sous-unités. Raconter la fable de la pièce est une entreprise vaine, mais dont on ne peut pas se passer à ce point de notre communication. Le commencement est une série d'allusions à la *Cantatrice chauve*, grande réussite des années précédentes. Même intérieur bourgeois, mêmes bourgeois stupides, mari et femme, absorbés dans les mêmes activités que monsieur et madame Smith. Les Choubert échangent des clichés connus de la *Cantatrice chauve*, et font entendre les mêmes silences. Leur conversation intermittente, à propos de ce qui est écrit dans le journal de Choubert, change subitement d'allure, pour nous introduire dans le sujet autoréflexif du théâtre (« Choubert : Toi qui vas souvent au cinéma, tu aimes beaucoup le théâtre » p. 206). Comme nous apprenons des notes de Jacquart « Ionesco expose ici – pour la première fois dans une pièce – son point de vue sur l'art dramatique. Il y reviendra, avec humour et dérision, dans *L'Impromptu de l'Alma* qui traite des rapports difficiles entre le théâtre et la critique. Enfin, *Le Piéton de l'air* élargit le cadre de la discussion [...] » (p. 1563). La quantité du texte concernant le sujet est relativement grande et mérite une attention particulière. Nous y reviendrons. L'entretien des époux dure jusqu'au moment où apparaît (non pas un pompier, mais) un policier qui, dans l'absence de la concierge, frappe (et ne sonne pas cette fois-ci) à la porte des Choubert. Il est en train de faire une enquête et voudrait bien savoir si les locataires d'avant les Choubert était des Mallot avec un t ou avec un d. Pour sa perte, Choubert affirme les avoir connus. Le Policier, jusqu'alors aimable et poli, change de comportement et, avec une agressivité immotivée, force Choubert à retrouver par des épreuves physiques et mentales dans sa mémoire la réponse à sa question. Sa femme, Madeleine, passe dans le camp du Policier et contribue efficacement à la torture de son mari. L'essentiel est de lui faire

³ Nous utilisons l'édition mentionnée en note 1.

faire une sorte de voyage initiatique, d'une part dans l'espace, au long d'un axe vertical (montée et descente), d'autre part dans le temps (retour au passé). Le Policier et Madeleine changent de rôles (d'identités) selon les stations où Choubert se trouve. Ils sont, à tour de rôle, spectateurs, sources de motivation (force contraignante et séductrice) et partenaires dans le jeu (père, mère). À force d'obéir, Choubert devient tellement fatigué que le Policier ordonne à Madeleine de le nourrir. Le pauvre Choubert a des difficultés à avaler le pain dont sa bouche est pleine, quand son ami, Nicolas d'Eux, le poète, arrive. L'entrée en jeu de Nicolas rend encore plus compliquée la scène, parce qu'à partir de ce moment on est doublement témoin de la torture de Choubert et d'une discussion théorique entre Nicolas et le Policier autour de la problématique du renouvellement du théâtre. La fin de l'histoire est sinistre : Nicolas, ayant compris que leurs positions sur le théâtre restaient pour toujours incompatibles, et pour venger son ami torturé, prend un énorme couteau et frappe deux fois le Policier. Pris par le remords, dans les dernières répliques Nicolas promet au Policier moribond de trouver Mallot et il prend sa place à côté de la table.

Évidemment il y a certains aspects de la pièce qui sont omis dans ce récit. Mais puisque nous ne pouvons pas faire une analyse complète de la pièce, nous sommes bien obligée d'ignorer certains éléments dramatiques caractéristiques (prolifération de mots et d'objets, jeux avec les noms, la structure du théâtre dans le théâtre, etc.), pour ne parler que des passages où Ionesco se questionne par l'intermédiaire de ses personnages sur le théâtre.

Dans ce qui suit – implicitement encouragé par Ionesco – nous essayerons de confronter les « thèses » théâtrales développées dans cette pièce à la théorie presque éternelle d'Aristote. La démarche nous semble légitime, puisque les personnages y font référence et reprennent les notions clés du philosophe. Précisons pourtant que ce que les personnages décrivent comme théâtre aristotélicien est plutôt ce théâtre classique nourri de la théorie d'Aristote au XVII^e siècle.

Action et causalité

Depuis Propp nous savons que dans l'étude du conte, la question de savoir ce que font les personnages est la seule importante ; qui fait ceci ou cela et comment il le fait sont des questions qui ne se posent qu'accessoirement. Cette constatation est valable pour toutes sortes de récits, dramatiques y compris. Et tout cela rime parfaitement avec ce qui a été écrit à propos de l'action de la tragédie dans la *Poétique* d'Aristote : « Bien loin d'imiter des caractères grâce à des personnages en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions⁴. » Le texte de théâtre nous expose une quête, dont la nature définit l'action de la pièce. Choubert, dans le passage suivant, nous explique en termes « modernes » ce qui caractérise pour lui le drame. Selon lui, depuis toujours, un spectacle n'est autre qu'un effort à rendre claire l'énigme d'un crime.

Choubert : Penses-tu vraiment que l'on puisse faire du nouveau au théâtre ?

Madeleine : Je te répète que rien n'est nouveau sous le soleil. Même quand il n'y a pas de soleil !
Silence.

Choubert : Tu as raison. Oui, tu as raison. Toutes les pièces qui ont été écrites, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, n'ont jamais été que policières. Le théâtre n'a jamais été que réaliste et policier. Toute pièce est une enquête menée à bonne fin. Il y a une énigme, qui nous est révélée à la dernière scène. Quelquefois, avant. On cherche, on trouve. Autant tout révéler dès le début.

[...]

Choubert : Le théâtre n'a jamais évolué dans le fond. [...] Tu vois, c'est du théâtre énigmatique, l'énigme est policière. Ça a toujours été comme ça.

Madeleine : Mais le classicisme ?

Choubert : C'est du théâtre policier distingué. Comme tout naturalisme.
(207)

⁴ Aristote, *Poétique*, [trad. et annoté par Michel Magnien], Paris, Le Livre de Poche Classique, 1990, chapitre VI, p. 112 (1450 a20-22).

Nicolas occupe une position opposée à celle de Choubert, qui croit à la possibilité de découvrir l'énigme par un travail d'inspection. En effet, dans la discussion avec le Policier il nous fait comprendre que :

Nicolas : [...] Quant à l'action et à la causalité, n'en parlons plus. Nous devons les ignorer totalement, du moins sous leur forme ancienne trop grossière, trop évidente, fausse, comme tout ce qui est évident. (243)

Selon Bray, « il faudra la révolution romantique pour rendre leurs droits à l'imagination et à la fantaisie, pour abattre l'orgueil d'une raison au joug de laquelle deux siècles s'étaient asservis⁵ ». Comme le texte de Ionesco nous le montre, avec le romantisme le problème ne se résout pas, et pour les auteurs du Nouveau Théâtre le dilemme de créer des œuvres rationnelles ou pas existe toujours. Dans le court passage qui suit nous voyons, en plus, se confondre rationalisme et aristotélisme. C'est chose connue qu'au XVII^e siècle la plus grande autorité d'Aristote en matière de poétique coïncide avec la réforme anti-aristotélicienne de Ramus, continuée par Gassendi et Descartes.

On abandonne les recherches hardies des humanistes et des savants. On est fatigué de quêter les nouveautés et les curiosités dans le trésor retrouvé de l'Antiquité. On veut voir clair et juger avec certitude. On préfère une pensée nette aux plus téméraires spéculations. C'est dans ce terrain que nous allons voir se développer le rationalisme littéraire de nos classiques, c'est dans ce même terrain que, voisin, mais non identique, se développe en même temps le rationalisme cartésien⁶.

Les plus fanatiques d'Aristote doivent concilier leur adoration pour le philosophe avec le culte de la raison. Un Chapelain comme un Boileau subordonne les instructions d'Aristote à la ratification de la raison. Au XVII^e siècle, selon le bon mot de l'époque, la raison règne, mais Aristote gouverne. Alors dans le langage du Policier le terme « théâtre aristotélicien » désigne plutôt la dramaturgie classique du XVII^e que la forme antique.

⁵ René Bray, *La formation de la doctrine classique*, Lausanne, Payot, 1931, p. 114.

⁶ René Bray, *op. cit.* En note 5, p. 116.

Nicolas : Je rêve d'un théâtre irrationaliste.

Le Policier,
à Nicolas, tout en surveillant Choubert :
Un théâtre non aristotélicien ?

Nicolas : Exactement. (242)

Voyons quels sont les synonymes de l'irrationalisme dans le langage des personnages porte-paroles de Ionesco.

Le Policier : Un théâtre surréalisant ?

Nicolas : Dans la mesure où le surréalisme est onirique...

Le Policier : Onirique ? (242)

Vraisemblance

Cela nous mène à un autre terme clé de la dramaturgie classique : la vraisemblance. La source en est la *Poétique* d'Aristote qui au chapitre IX écrit que « [...] le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité⁷ ». Pour le XVII^e siècle, vraisemblable est ce que le public croit possible. Ainsi, la règle de la vraisemblance devient l'interdiction de représenter tout ce qui ne se passe pas habituellement. Dans certains ouvrages théoriques on fait une distinction nuancée entre vraisemblable et vrai. Pour prouver combien le siècle classique était soucieux d'observer rigoureusement le principe de la vraisemblance, nous n'avons qu'à prendre l'exemple de l'abbé d'Aubignac, qui dans sa *Pratique du théâtre* détaille de cette façon le problème :

⁷ Aristote, *op. cit.* en note 4, p. 117 (1451 a36-38).

Le vrai n'est pas le sujet du théâtre, parce qu'il y a bien des choses véritables qui n'y doivent pas être vues [...]. Le possible n'en sera pas aussi le sujet, car il y a bien des choses qui se peuvent faire [...], qui pourtant seraient ridicules et peu croyables, si elles étaient représentées [...]. Il n'y a donc que le vraisemblable qui puisse raisonnablement fonder, soutenir et terminer un poème dramatique : ce n'est pas que les choses véritables et possibles soient bannies du théâtre, mais elles n'y sont reçues qu'autant qu'elles ont de la vraisemblance⁸.

Avec le Nouveau Théâtre, qui ne peut et ne veut pas ignorer les découvertes de la logique et de la psychologie modernes, le terme de la vraisemblance perd tout son poids pour céder la place à l'onirisme.

Personnage – héros classique

De tout ce qui vient d'être dit découlent des conséquences concernant aussi les personnages.

Nicolas : [...] Nous abandonnerons le principe de l'identité et de l'unité des caractères, au profit du mouvement, d'une psychologie dynamique. [...] Nous ne sommes pas nous-mêmes [...]. La personnalité n'existe pas. Il n'y a en nous que des forces contradictoires ou non contradictoires [...].

[...]

Nicolas : Les caractères perdent leur forme dans l'informe du devenir. Chaque personnage est moins lui-même que l'autre.

Si la notion idéaliste de la personne se trouve démantelée, comment attendre des dramaturges qu'ils continuent à nous présenter des personnages qui résistent à la décomposition ? Avec la perte du moi autonome (« substance » et « âme », notions bien fatiguées après tant d'années de travail et de renouvellement de la psychologie) nous voyons apparaître sur la scène des bribes d'êtres humains en continuel changement (même si grâce au corps du comédien le théâtre assure une relative permanence). On ne peut pas attendre de la création littéraire ce qui ne se réalise plus dans l'existence humaine. La notion de personnage, comme nous l'explique Nicolas dans la pièce de Ionesco,

⁸ François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, [1657]Amsterdam, Bernard, 1715, p. 66

désigne non pas une substance (personne, âme, caractère, individu unique) mais plutôt un lieu avec une fonction dialectique de médiation⁹. S'il y a unité, cela ne peut être que provisoire.

Notons, pour terminer, que la pièce en question est une source inépuisable de confrontation du Nouveau Théâtre et le théâtre aristotélicien, non seulement parce que certains personnages (Choubert, Nicolas, le Policier), dans les courts moments de stabilité de leurs continuelles métamorphoses, exposent leurs idées pour et contre dans cette discussion, mais également parce que la pièce elle-même est la réalisation de ce qu'on entend par ce Nouveau Théâtre *non aristotélicien*.

JUDIT LUKOVSZKI

Université de Debrecen
Courriel : lukovszki@tigris.klte.hu

⁹ Voir Anne Ubersfeld, *Critique de la notion du personnage*, in *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1978.