

ANALYSE DU TRAGI-COMIQUE DANS LE THEATRE DE IONESCO*

Yrd. Doç. Dr.Şengül Kocaman

Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Fransız Dili ve Eğitimi Anabilim Dalı
skocaman4@hotmail.com

ÖZET

Absürd tiyatronun amacı dünyanın uyumsuzluğunu gösterip, insanın bu uyumsuzluğun bilincine varmasını sağlamaktır diyebiliriz. Bu tiyatro, evrende insanı mutlu edecek bir düzenin olmadığını, onun koca bir aldatmaca içinde yaşamını sürdürdüğünü savunur: Ölüm gerçeğinin var olduğu bir dünyada insanoğlu nasıl mutlu olabilir ki? Öleceğini bile bile yaşamak saçmanın ta kendisi değil mi?

Bu bağlamda tiyatronun bir rolü olmalıydı. İnsan içinde bulunduğu gerçekle yüz yüze gelmeliydi. Absürd tiyatro saçma olanı saçma yollarla, geleneksel kuralları yıkarak gösterme yolunu seçer ve insanın içinde bulunduğu bu umutsuz durum karşısında gösterebilecek iki tepkinin sözkonusu olduğunu belirtir: Birincisi, kaderine boyun eğip ağlamak ki, bu güçsüz insanın yapacağı bir başvuru olarak kabul edilir. İkincisi de, içinde bulunduğu duruma dayanmayı, ona uzak bir mesafeden bakmayı önerir. Diğer bir deyişle gülmeyi, onunla alay etmeyi ve de güçlü olmayı... İşte Absürd tiyatro ikinci yolu seçer ve insanlığın trajik durumunu, komik unsurları daha doğrusu trajik ile komiğin bileşimi olan kara güldürü türünü kullanarak gözler önüne serer. Bu bileşim öylesine iç içe geçirilmiştir ki nerde ne zaman güleceğimizi bazen bilemeyiz.

Absürd tiyatronun önemli yazarlarından olan Eugene Ionesco bu tiyatro türünün en güzel örneklerini sunmuştur. O, bize komik ile trajiğin birbiriyle ustaca birleştirildiği ve birini diğerinden ayırt etmenin zaman zaman imkansız olduğu bir labirent sunar. Ionesco tiyatrosunda yaşamdan büyük bir gösteri sunulur. Bu gösterinin ne tamamen trajik ne de tamamen komik olduğunu söyleyebiliriz. İkisi arasında gelgitlerin bulunduğu bazen komiğin bazen de trajiğin ön plana geçtiği bir gösteridir bu. Makalemizde bu bileşimi analiz etmeye, ve Ionesco tiyatrosunda her ne kadar zaman zaman trajik öğeler tehdit edici biçimde kendini hissettirse bile komiğin hep birinci planda yer aldığını göstermeye çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Ionesco, trajik, komik, absürd

RESUME

Dans le théâtre de Ionesco, il y a toujours un mélange subtil de comique et de tragique. Chacune des catégories est toujours rattrapée par l'autre. Ainsi, chez Ionesco, un régime d'opposition vive, de tension entre tragique et comique débouche sur un nouveau sens du comique signifiant l'absurde de notre condition.

Le comique de Ionesco n'a pas de valeur intrinsèque. Il n'écrit pas des farces dans le seul but de divertir les spectateurs. C'est que le comique permet, mieux que la tragédie ne le fait, de faire comprendre aux spectateurs une vision du monde désabusée et permet aussi de les faire réfléchir, de les surprendre.

Les mots clés: Ionesco, tragique, comique, absurde.

INTRODUCTION

Le tragi-comique est un genre qui participe à la fois de la tragédie et de la comédie. Il se base particulièrement sur trois principes importants: "les personnages appartiennent aux couches populaires et aristocratiques (...), l'action (...) ne débouche pas sur une catastrophe et le héros n'y périt pas. Le style connaît "des hauts et des bas": langage relevé et emphatique de la tragédie et niveaux de langue quotidienne ou vulgaire de la comédie."¹

* Bu makale, Paris 8 Üniversitesi'nde Sayın Judith Stora-Sandor'in denetiminde hazırlanan « *Les sorces du comique chez Ionesco* » adlı tezden alınmıştır.

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du theatre*, Dunod, 1996, p.389

Ionesco, comme les autres dramaturges de son époque, nie la distinction entre les notions “comique” et “tragique”; il rejete également la notion traditionnelle du genre “tragi-comique”. Pour lui, le comique et le tragique sont interchangeables.

1-L’entrelacement du comique et du tragique

On ne cesse de discuter pour savoir si telle ou telle pièce est comique ou tragique, ou encore on se demande laquelle de ces deux notions prédomine. A propos de *La Cantatrice chauve*, Ionesco raconte comment l’idée d’écrire cette pièce lui est venue, et qu’il avait d’abord l’intention de montrer “la tragédie du langage”. Il dit qu’il voulait apprendre tout simplement l’anglais. Mais l’absurdité des phrases proposées comme “le plafond est en haut, le plancher est en bas, il y a sept jours dans la semaine” surprend l’auteur. Il en fait un dialogue pour dénoncer les clichés, le caractère gratuit des mots qui renvoient à l’impossibilité de la communication. Ionesco renonce à apprendre l’anglais mais veut “communiquer à (ses) contemporains les vérités essentielles dont (lui) avait fait prendre conscience le manuel de conversation franco-anglaise.”²

“Le texte de *La Cantatrice chauve* ou du manuel pour apprendre l’anglais (ou le russe, ou le portugais), composé d’expressions toutes faites, des clichés les plus écoulés, me révélait, par cela même, les automatismes du langage, du comportement des gens, le “parler pour ne rien dire”, le parler parce qu’il n’y a rien à dire de personnel, l’absence de vie intérieure, la mécanique du quotidien, l’homme baignant dans son milieu social, ne s’en distinguant plus.”³

L’auteur a donc eu au départ une intention bien précise: écrire une pièce exprimant l’absurdité du monde par une dénonciation du langage composé de clichés. Il a voulu partager avec nous son étonnement face à ce monde où les gens parlent pour rien dire. Mais dès la première représentation il a vu que le public riait et s’amusait:

Lorsque j’eus terminé ce travail, j’en fus, tout de même, très fier. Je m’imaginai avoir écrit quelque chose comme la tragédie du langage!... Quand on la joua je fus presque étonné d’entendre rire les spectateurs qui prirent (et prennent toujours) cela gaiement, considérant que c’était bien une comédie, voir un canular.”⁴

Le décalage entre les intentions, le projet initial de l’auteur et l’effet que la représentation produit sur les spectateurs pousse alors Ionesco à s’expliquer à propos de *La Leçon*:

“Pour empêcher toute confusion possible, je fis une seconde pièce dans laquelle on voyait comment un professeur, atroce, sadique, s’y prenait pour tuer une à une toutes ses malheureuses élèves. Le public trouva que cela était franchement gai.”⁵

On ne doit pourtant pas sous-estimer le ton provocateur de l’auteur: le comique de ses pièces est évidemment maîtrisé; il s’agit pour lui d’insister sur l’ambiguïté de ses pièces, qui, si elles font rire, n’en sont pas moins profondément tragiques.

² Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1966, p. 245

³ Ibid., p. 249

⁴ E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 248

⁵ Ibid., p. 129

En ce qui concerne la question de la dissociation de ces deux tonalités, le problème reste complexe. A propos de *Rhinocéros*, par exemple, Ionesco énumère les différentes manières dont la pièce était perçue. Le tragique et le comique s'interpénètrent selon des modalités variables:

“Les Allemands en avaient fait une tragedie.
Des critiques américaines (s'accordaient) à dire que la pièce était drôle.
Jean-Louis Barrault en a fait une farce tragique farce bien sûr, mais oppressante.
Moretti, l'auteur italien (...) en avait fait un drame touchant et douloureux.
Stroux, le metteur en scène de Dusseldorf et son interprète Karl Maria Schley en avaient fait une tragédie nue, sans concession, à peine teintée d'une ironie mortelle.
Les Polonais en avaient fait une pièce grave.”⁶

La diversité de la réception empêche donc de réduire sa pièce à une seule tonalité. *Rhinocéros* se reçoit différemment selon les pays qui ont chacun leur sensibilité propre au comique et au tragique et selon les interprétations singulières de chacun des metteurs en scène. Ce texte montre au plus haut point que *Rhinocéros* est un mélange des genres. Ainsi, Claude Abastado en propose toute une série de définitions:

“Historique, transhistorique, existentielle, réflexion sur la création, tragédie farce, fable fantastique, pièce réaliste, théâtre de l'absurde et de la cruauté.”⁷

Pour les autres pièces Ionesco déclare:

“J'ai tenté, dans *Victimes du Devoir*, de noyer le comique dans le tragique; dans *les Chaises*, le tragique dans le comique ou, si l'on veut, d'opposer le comique au tragique pour les réunir dans une synthèse théâtrale nouvelle.”⁸

Selon Ionesco, la distinction entre ces modes ne peut pas se réduire à une simple opposition. Il en fait un constat explicite dans son entretien avec Edith Mora:

“Question: On pourrait ainsi arriver à une définition du comique qui vous serait propre?
Ionsco: Oui... Je crois que c'est une autre face du tragique.”⁹

Ainsi, après cette déclaration, nous pouvons dire que Ionesco bouleverse fondamentalement les genres “comique” et “tragique” et invente “un équilibre dynamique”¹⁰ propre à ses pièces. Les sous-titres de celles-ci suffisent à préciser ce bouleversement: “*La Cantatrice chauve*, anti-pièce”, “*La Leçon*, drame comique”, “*Jacques ou la Soumission*, comédie naturaliste”, “*Victimes du devoir*, pseudo-drame”, “*Les Chaises*, farce tragique”. L'humor permet à Ionesco de créer un style “tragi-comique” ou se mêlent habilement deux tonalités qui engendrent “un

⁶ Ibid., p. 284-286

⁷ Cité par Ahmad Kamyabi Mask, *Qui sont les rhinocéros de Monsieur Bérenger-Eugène Ionesco?*, Edité par l'auteur, 1990, p. 75

⁸ E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, op.cit., p. 61

⁹ Ibid., p. 173

¹⁰ Ibid., p. 61

certain état de tension”. Le style surprenant propre à Ionesco est fortement présent presque dans toutes ses pièces. Il explique comment ces deux genres se rejoignent:

“... ces deux éléments (le comique et le tragique) ne fondent pas l’un dans l’autre, ils coexistent, se repoussent l’un l’autre en permanence; se mettent en relief l’un par l’autre, se critiquent, se nient mutuellement, pouvant constituer ainsi, grâce à cette opposition un équilibre dynamique, une tension.”¹¹

Le tragique et le comique sont des moyens antithétiques pour dire la même réalité: “tous deux constituent le verso et le recto d’un même problème.”¹² Beckett le fait dire à Nell: “Rien n’est plus drôle que le malheur(...). Si, si c’est la chose la plus comique au monde. Et nous en rions, nous en rions, de bon coeur, les premiers temps.”¹³ Le comique et le tragique, malgré leur contradiction apparente, sont indissociables chez Ionesco: ils s’impliquent mutuellement et expliquent la même réalité. Le comique sert donc avant tout à exprimer le tragique et permet au tragique de ne pas tomber dans le pathétique. Le comique est toujours au premier degré dans le théâtre de Ionesco. Mais ce théâtre n’est pas pour autant un théâtre léger. Le fait de privilégier l’humour ne l’empêche pas d’être sérieux et d’offrir une nouvelle vision du monde semble être le comique.

Ionesco se différencie par un tel style des dramaturges de son époque, comme, par exemple, Samuel Beckett. Bien que leurs noms soient devenus indissociables aux yeux de la critique, “le dérision (chez Beckett) se teinte désormais d’agressivité, de cynisme et d’amertume.”¹⁴ Au contraire, avec Ionesco, il s’agit d’atteindre le paroxysme, de sorte que “dérision et tragique prennent beaucoup plus de relief. Tout y est plus tranche, plus guignolesque.”¹⁵ L’écart entre les deux tonalités est bien plus accentué chez Ionesco que chez Beckett. Ionesco s’efforce de creuser la distance qui les sépare en poussant chacune au maximum: le théâtre se trouve en effet chez lui dans le grossissement des effets. Le comique est ainsi “violemment comique” et le tragique “violemment dramatique”. C’est en poussant le comique à l’extrême que la situation tragique de l’homme apparaît dans toute sa nudité.

“Si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir davantage encore, les souligner, les accentuer au maximum. (...) Il fallait non pas cacher les ficelles, mais les rendre plus visible encore, délibérément évidentes, aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon.”¹⁶

Ionesco utilise abondamment les procédés comiques et comme le souligne Matthieu Galey parlant de Ionesco: “le théâtre d’avant-garde serait peut-être mort de sérieux, entre Brecht et Beckett. Son comique dans l’absurde ouvrirait une troisième voie nécessaire pour le sauver de l’asphyxie.”¹⁷

¹¹ Ibid., p. 61

¹² Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision*, Gallimard, 1974, p. 93

¹³ Samuel Beckett, *Fin de Partie*, Les Editions de Minuit, 1957, p. 33-34

¹⁴ Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision*, op.cit., p. 99

¹⁵ Ibid., p. 97

¹⁶ E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, op.cit., p. 59

¹⁷ M. Galey, “Ionesco romancier” in *Express*, 02.07.73

2-Fonction de l'humour

Profondément obsédé par l'idée de la mort, il n'est pas étonnant que celle-ci soit le thème majeur de toute l'oeuvre de Ionesco, la source de son pessimisme. Elle se matérialise dans *Amédée ou comment s'en débarrasser?* (le cadavre), personnifié dans *Tueur sans gages* (la présence d'un tueur à la cité radieuse), individuelle dans *Le roi se meurt* ou dans *Les Chaises*, et collective par le biais d'une épidémie dans *Jeux de massacre* ou dans *Rhinocéros*. Cette obsession que nous rencontrons presque dans chaque pièce, semble avoir été présente chez Ionesco:

“J'ai toujours été obsédé par la mort. Depuis l'âge de quatre ans, depuis que j'ai su que j'allais mourir, l'angoisse ne m'a plus quitté. C'est comme si j'avais compris tout d'un coup qu'il n'y avait rien à faire pour y échapper et qu'il n'y avait plus rien à faire dans la vie.”¹⁸

“Rien à faire”, dit Ionesco, même la philosophie, la science, toute tentative humaine ne sont pas capables de trouver une solution à ce mystère. S'il n'y a rien à faire, et pour échapper à cette angoisse existentielle, une seule solution apparaît pour Ionesco: Par son regard humoristique, cette tragédie commune se transforme en comédie dérisoire qui devient un moyen de la supporter:

“Le comique est seul en mesure de nous donner la force de supporter la tragédie de l'existence.”¹⁹

C'est pourquoi, Ionesco parle de la mort:

“C'est ridicule. Cela me fait presque rire.”²⁰

Le lecteur de Ionesco s'aperçoit à quel point l'auteur est sensible à la dureté de la condition humaine et à quel point, en dépit de sa vision pessimiste, son humour allège les situations pénibles sans pourtant escamoter la réalité. Devant la condition humaine, il préfère crier comme son personnage, Bérenger, “je ne capitule pas”.²¹

“Mais je n'abandonne pas tout à fait la partie dans ce grand malaise et si, comme je l'espère, je réussis dans l'angoisse et malgré l'angoisse, à introduire l'humour, -symptôme heureux de l'autre présence,- l'humour est ma décharge, ma libération, mon salut.”²²

Si les pièces de Ionesco veulent faire prendre conscience d'un malaise, du manque de sens de la vie, elles ne cèdent jamais au tragique. Même le plus dramatique des événements est traité avec humour, un événement aussi pénible que la mort peut être présenté de manière bouffonne ou grotesque et c'est ainsi qu'elle devient supportable:

¹⁸ E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 304

¹⁹ Ibid., p. 202

²⁰ Ibid., p. 164

²¹ Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, Gallimard, Paris, 1963, p. 117

²² Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 228

“(…) une des raisons d’être de l’humour est justement de se défendre contre une réalité trop insupportable, en la rendant acceptable ne serait-ce que momentanément.”²³

L’humour permet de théâtraliser la vision du monde profondément pessimiste de Ionesco, il y devient une arme pour lutter contre certaines réalités de la vie, telles la mort, la maladie, la guerre et pour refuser de se soumettre à ses règles aliénantes. Il devient ainsi un moyen de défense contre la douleur, et parvient à consoler et préserver de la souffrance. Il s’élève au-dessus des malheurs de la destinée et de l’absurdité de la condition humaine. Il s’agit d’un défi à la réalité:

“Le plus important de ces procédés est l’attitude fondamentale qu’emprunte l’humoriste qui a l’intention de minimiser au même de nier une situation douloureuse.”²⁴

Chaque fois que l’angoisse ou le désespoir risque de dominer ses pièces, Ionesco, se hâte de l’aplanir par l’humour; dans la scène la plus pathétique, il introduit habilement une incongruité, ainsi l’émotion du spectateur disparaît et la communication affective entre le spectateur et les personnages est détruite. L’intérêt du spectateur qui se porte sur l’histoire ou sur la situation pitoyable des personnages change, et, s’il suit l’événement, c’est pour assister à des péripéties burlesques. C’est ainsi que nous rions sans hésitation, dans *La Cantatrice chauve*, de la nouvelle de la mort de Bobby Watson, mort il y a “deux ou trois ans” dont l’enterrement a eu lieu il y a “dix huit mois” et son cadavre est encore “chaud”

L’assassinat est certainement une chose cruelle et horrible à voir. Mais si nous arrivons à être indifférents à celui de l’Elève dans *La Leçon*, c’est que nous savons que le Professeur tue son élève avec un couteau “inexistant” et que, de plus, il tue “quarante élèves” par jour, ce qui banalise l’événement de la mort. Ainsi, la mort perd-elle son côté exceptionnel et devient habituelle, elle n’est plus un sujet tabou mais un thème avec laquelle l’auteur joue subtilement. Rien n’échappe au rire, telle est l’affirmation de Ionesco.

“(…) le rire est seul à ne respecter aucun tabou, à ne pas permettre l’édification des nouveaux tabous anti-tabous; (...)”²⁵

Par ailleurs, dans *Les Chaises*, la situation tragique de la scène du suicide des Vieux est secondaire dès que Ionesco met en scène des invités imaginaires en rendant le couple aveugle à l’absurdité de la situation. Lors de la scène où les Vieux font leur discours d’adieu, Ionesco choisit le procédé d’exagération. Il abonde en termes hyperboliques:

“Majesté, ma femme et moi-même n’avons plus rien à demander à la vie. Notre existence peut s’achever dans cette apothéose... merci au ciel qui nous a accordé de si longues et si paisibles années... Ma vie a été bien remplie. Ma mission est accomplie. Je n’aurai pas vécu en vain, puisque mon message sera révélé au monde.”²⁶

²³ Judith Stora-Sandor, *L’humour juif dans la littérature de Job à Woody Allen*, Presses Universitaires de France, 1984, p. 39

²⁴ Ibid., p. 41

²⁵ E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 202

²⁶ E. Ionesco, *Les Chaises*, Gallimard, Paris, 1958, p. 53

Une telle accumulation d'expressions hyperboliques, une telle juxtaposition d'exagérations finit par détruire le côté pathétique des paroles des Vieux. Elle s'intensifie quand le Vieux annonce le suicide et crée une atmosphère de fête:

“Il jette sur l'Empereur invisible des confetti et des serpentins; on entend des fanfares; lumière vive, comme le feu d'artifice.

La Vieille: Vive l'Empereur!

Confetti et serpentins en direction de l'Empereur puis sur l'Orateur immobile et impassible, sur les chaises vides.”²⁷

Une telle accumulation d'expressions hyperboliques, une telle juxtaposition d'exagérations finit par détruire le côté tragique des paroles des Vieux. Le comique détruit alors toute atmosphère tragique, il mène le jeu, envahit la pièce, annihile tous les courants pathétiques en détournant l'attention du spectateur sur des éléments incongrus. Même si les personnages se trouvent dans une situation dangereuse comme celle de Madeleine et Amédée dans *Amédée ou comment s'en débarrasser?* devant la croissance incessante du cadavre, un effet inattendu se produit et interdit toute méprise sur la nature comique du sujet: c'est le cas de transformation du cadavre en parachute et de l'envol du protagoniste. Ionesco surprend son public, allège le sujet en dédramatisant ainsi les événements; le spectateur ne pense plus à se demander quelle sera la situation de Madeleine, abandonnée par son mari, son attention est détournée par le plaisir d'une situation fantastique qui se réalise devant ses yeux! Jean Sareil précise cette technique de dédramatisation en parlant aussi de l'objectif du romancier sérieux:

“Le premier objectif d'un romancier sérieux ou d'un dramaturge est de créer une ambiance qui rende l'histoire acceptable et provoque chez le lecteur ou le spectateur un sentiment de curiosité, d'espoir ou d'inquiétude. L'auteur comique, lui, ne veut pas de cette atmosphère; il s'arrange donc pour qu'à chaque pas surgisse un incongruité qui vient détruire la continuité harmonieuse du récit. A l'unité dramatique s'oppose la multiplicité comique.”²⁸

Dans “un texte sérieux” l'auteur veut que son public croie à son oeuvre comme si elle était réelle. Il éprouve facilement les regrets et les souffrances des personnages, ressent ce qu'ils ressentent, accepte leur fatalité, se laisse entraîner par l'intrigue. Ainsi le but de l'auteur se réalise-t-il: maintenir un contact direct entre le public et son oeuvre afin que rien ne soit perdu dans son impact dramatique. Dans une écriture comique, au contraire, l'auteur cherche les moyens les plus efficaces pour faire rire et surprendre en même temps son spectateur au lieu d'attirer l'attention sur les douleurs, les inquiétudes des personnages. Dans les moments les plus tragiques Ionesco joue subtilement sur le sens et le son des mots qui diminuent le pouvoir de la tension tragique. Par des manipulations hardies, il produit d'étranges associations de mots surprenants sur le plan sémantique et c'est ainsi que naissent “les jeux de l'humour”²⁹, selon l'expression de Paul Vernois. Rappelons ici, l'appartenance de l'auteur à deux cultures, à deux langues différentes qui lui donnent une singulière aptitude à jouer avec le langage. “Ce bilinguisme profond est certainement à l'origine de toute la réflexion que Ionesco poursuit, dans son oeuvre, sur le langage, comme deux autres dramaturges étrangers qui écrivent en même temps que lui en français, Beckett et Adamov.”³⁰

²⁷ Ibid., p. 55

²⁸ Jean Sareil, *L'écriture comique*, P.U.F., 1984, p. 44-45

²⁹ Paul Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Les Editions Klincksieck, Paris, 1972, p.250

³⁰ Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, Seuil, 1990, p. 35

Dans *Les Chaises*, la Vieille essaye de “partager” sa solitude avec ses invités invisibles en conversant pendant un certain moment. Dans une telle situation ce personnage suscite notre pitié, mais dès que Ionesco la fait parler des recettes de cuisine parmi lesquelles figure celle des “crêpes de Chine”, notre attention est détournée. Apparemment il s’agit d’un jeu de mots. Ionesco part d’un mot simple, le mot “crêpes” qui a un sens précis. Puis, par l’insertion de ce mot dans une expression composée, “crêpes de Chine”, il aboutit à un sens totalement différent, ce qui concourt à rendre la conversation de la Vieille incohérente.

Grâce aux procédés comiques Ionesco renouvelle les formes figées, bouscule les habitudes littéraires du spectateur, revivifie les règles préétablies, car pour lui, “renouveler le langage, c’est renouveler la conception, la vision du monde”³¹ Sur un ton léger, amusé et distancié, le tragique se voit tourné en dérision et réduit d’autant, l’angoisse qu’il engendre trouvant l’exutoire du rire, comme s’il était demandé au regard du spectateur de se détacher de ce qui se passe immédiatement sur scène pour nourrir et approfondir une lucidité critique réversible aux diverses situations de la vie. Il s’agit de “saisir” le sens symbolique des effets comiques par le biais de cette distance même qu’implique l’écriture comique.

3-La distance

Le théâtre de Ionesco présente la condition tragique de l’homme à laquelle le spectateur ne peut pas rester indifférent car ce théâtre représente sa propre angoisse; se reconnaissant dans la pièce jouée devant lui, il remet en question les fondements de sa propre existence. Dans une telle situation il lui serait difficile de s’amuser de ce qui le touche de si près. Mais ces mêmes situations, présentées sur le mode comique, il lui donneront un sentiment de supériorité grâce auquel il peut regarder en face sa propre tragédie en s’amusant. De la même façon, Robert Escarpit distingue le comique du tragique par l’idée du spectacle d’un aveuglement non partagé:

“Pour orienter le mécanisme vers le tragique, il suffit que l’auteur insiste sur ce qui peut provoquer dans le public un sentiment de solidarité envers l’aveugle. Pour l’orienter vers le comique, il suffit qu’il éveille un sentiment de supériorité.”³²

En effet, les personnages de Ionesco n’inspirent aucune espèce de sympathie ni de pitié. La distanciation est constante afin que le spectateur puisse rire de ces personnages. Car s’il s’identifie à l’un d’eux, il lui est difficile de le trouver comique. Henri Bergson fait remarquer qu’on ne peut pas rire d’une personne handicapée tout en éprouvant envers elle un sentiment de pitié. Il faut faire taire ce sentiment pour que le rire se produise. Rire aux dépens de quelqu’un exige une certaine indifférence, l’insensibilité et un recul face à l’événement. D’après Bergson:

“Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur.”³³

³¹ E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 154

³² Robert Escarpit, *L’humour*, P.U.F., 1960, p. 103

³³ Henri Bergson, *Le rire*, Presses Universitaires de France, 1940, p. 4

Toutesfois, le comique n'est inhumain qu'en apparence. S'il rompt avec l'identification solidaire du spectateur au personnage sur scène, c'est avant tout pour lui permettre de se défaire de ses engagements existentiels, de les comprendre et de les juger.

“Celui qui rit n'est plus l'esclave de ce qui le fait rire; il reste hors de l'action, il retient sa conscience, sa responsabilité; il ne subit pas d'influence, il juge intellectuellement et objectivement; il jouit d'une conscience lucide de ce qui est tragique ou risible dans la condition humaine.”³⁴

Le rire est une operation complexe: pour dévoiler au rieur sa propre image tragique, il l'oblige au dédoublement réflexif qui permet de regarder du dehors sa propre tragédie, d'échapper donc à sa contrainte immédiate et d'acquérir par là une marge précieuse de liberté qui revient à surmonter, en la maîtrisant spirituellement, l'absurdité de sa condition:

“Pour ce qui est de l'humour il n'est pas seulement la seule vision critique valable, il n'est pas seulement l'esprit critique même, mais (...) l'humour est l'unique possibilité que nous ayons de nous détacher – mais seulement après l'avoir surmontée, assimilée, connue – de notre condition humaine comico-tragique, du malaise de l'existence. Prendre conscience de ce qui est atroce et en rire, c'est devenir maître de ce qui est atroce.”³⁵

Aussi peut-on prêter à ce théâtre une réelle vertu educative: il enseigne par le rire, sinon à consentir stoïquement à son destin tragique, du moins à le vaincre, en quelque sorte, par le biais d'un comique, qui est une arme de liberté en ce qu'elle allège l'oppression de l'existence. Cependant le théâtre de Ionesco n'est pas un théâtre à messages:

“Mais attention! Le theatre ne peut être que theatre, c'est-a-dire qu'il ne faut le confondre ni avec le morale, ni avec l'enseignement, ni avec la politique ni avec la propagande. L'artiste n'est ni pedagogue ni demagogue. Qu'on n'attende pas de lui de “messages.”³⁶

Certes, nul message explicite n'apparaît. Mais nous voyons bien que Ionesco excelle à éduquer son public et que son message, en creux, est : soyez attaché à la vie: “l'homme heureux est celui qui aime vivre, sans arriere-pensée, qui n'est pas hanté par l'idée de la mort.(...)”³⁷ Faute de nous montrer un tel bonheur, le theatre de Ionesco est cathartique, il aide a se défaire des angoisses dues au tragique de notre condition et en une fuite idéaliste, lui tourner le dos.

CONCLUSION

Dans le théâtre de Ionesco, le spectateur rit; non d'un rire gai, franc, mais plutôt d'un rire déçu. Le rire exploité dans ses pièces est dur, excessif et diffère donc sensiblement du comique classique. Il dévoile l'absurdité fondamentale de la condition humaine, en mettant l'accent sur le désespoir de l'homme. Le comique ainsi côtoie le tragique de près et nous

³⁴ Richard N. Coe, “La farce tragique” in *Les Critiques de Notre temps et Ionesco*, Editions garnier Frères, 1973, p. 164

³⁵ E ; Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 201-202

³⁶ Cité par Etienne Frois, *Rhinocéros*, Hatier, 1970, p. 12.

³⁷ E. Ionesco, *Journal en miettes*, Mercure de France, 1967, p. 250

incite à réfléchir sur notre condition. Les pièces de Ionesco ont donc une valeur symbolique de sorte qu'elles doivent être interprétées par le spectateur dont le sens critique est mis à l'épreuve.

BIBLIOGRAPHIE

- ABASTADO, Claude. *Rhinocéros, extraits*, Bordas, Paris, 1970.
BONNEFOY, Claude. *Entretien avec Ionesco*, Belfond, Paris, 1966.
BERGSON, Henri. *Le rire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1940.
BENMUSSA, SIMONE. *Ionesco*, Seghers, Paris, 1966.
BRADESCO, Faust. *Le monde étrange d'Eugène Ionesco*, Promotion et Edition, Paris, 1967
CANOVA, Marie-Claude. *La Comédie*, Hachette Supérieur, 1993.
COUPRY, François, *Eugène Ionesco*, Julliard, Paris, 1994.
CORVIN, Michel, *Lire la comédie*, Dunod, Paris, 1994.
ESSLIN, Martin. *Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1977.
FAVRE, Yves-Alain. *Le théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe*, Jose Feijoe, 1991.
HUBERT, Marie-Claude. *Eugène Ionesco*, Seuil, Paris, 1991.
HUBERT, Marie-Claude. *Le théâtre*. Armand Colin, Paris, 1988.
HUBERT, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans les années cinquante*, José Corti, 1987.
IONESCO, Eugène. *La Cantatrice chauve*, Gallimard, 1954.
IONESCO, Eugène. *La Leçon*, Gallimard. 1954.
IONESCO, Eugène. *Amedée ou comment s'en débarrasser?*, Gallimard, 1954.
IONESCO, Eugène, *Les Chaises*, Gallimard, Paris, 1958
IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1966.
IONESCO, Eugène. *La Quette intermittente*, Gallimard, 1987.
JARDON, Denis, *Du comique dans le texte littéraire*, Duculot, 1955.
JACQUART, Emmanuel, *Le théâtre de dérision*, Gallimard, Paris, 1974.
TARRAB, Gilbert. *Ionesco à coeur ouvert*, Le Cercle du Livre de France, Ltee, 1970.
VERNOIS, Paul. *Le dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksieck, 1991