

FIN DU MONDE /FIN D'UN MONDE DANS LE THEATRE DE IONESCO ET VISNIEC

Emilia Munteanu, Assoc. Prof., PhD, "Vasile Alecsandri" University of Bacău

Abstract: The End of the World, The End of Humanity, The End of All Time, The End of spirituality, millenarian cataclysm, nuclear cataclysm, Aocalypse, Armageddon, and the list might go on, globalisation has also been considered as such for years, that is the end of the world or of a world. In fact, the fragmentation of modern society, the identity flexibility, the lack of continuity, the heterogenous nature, metatextuality, the dissolution of any reference to reason as a unifying concept, these all appear to be symptoms of the end of the modern world and the beginning of postmodernism. Literature in general and particularly theatre could never ignore it but rather transform it into a theme or a literary motive. Suffice it to question the textual and theatrical signs of Rhinocéros or of Le roi se meurt by Ionesco, or those of Paparazzi by Matěj Visniec in order to convince oneself of it. With Bérenger (Le roi se meurt) there is a swift from self fulfillment, from recklessness to self-obsession, from narcissism to the anxiety of one's own passing, coinciding with the cosmic eschatology. There are signs foretelling the end of the world to this dying king who thus sees the end of himself.

In Paparazzi, the solar implosion is first mentioned like any other piece of news, but takes over the scene bit by bit, under the form of a sign of the end of the world. Nevertheless, under its own self-referentiality, this theatre fears not staging its own termination.

Keywords : end of the world/ of a world, postmodernism, bursting of identity, self-referentiality.

1. Les précurseurs

Celui qui se proposerait de repérer les sujets ayant trait à l'universalité n'en trouverait pas de plus incitant que celui de la fin du monde qui enjambe toutes les frontières géographiques et traverse toutes les époques. Les chercheurs, dont l'historien Luc Mary, qui en ont tracé le tableau depuis la chute de l'Empire Romain jusqu'à présent, ont inventorié quelque 183 événements prophétisés : fin du monde, fin de l'humanité, fin des temps, fin spirituelle, cataclysme millénariste, cataclysme nucléaire, Apocalypse, Armageddon, et la liste peut continuer. La mondialisation se décline aussi depuis des lustres comme fin du monde ou bien d'un monde.

Grâce à la profusion des ressources de la langue et à sa fonction esthétique visant à toucher le récepteur, la littérature en général et le théâtre en particulier, en raison de sa dualité foncière (texte/représentation), se penchent sur ce sujet sous la forme du thème ou du motif.

Quant à la scène du théâtre des années cinquante, elle nous incite à proclamer avec Michel Corvin : « C'en est fini du monde – et du théâtre – où tout s'explique, où tout se définit. [...] Les divers plans de conscience s'interpénètrent, se chevauchent sans se laisser reconnaître ; le principe d'identité est aboli ; le même est l'autre, le rire est larme ; le temps n'est plus senti comme homogène, uniforme, mais la durée étant liée à la subjectivité d'une conscience déchirée, présent et passé se confondent dans l'immobilité de l'instant ».¹

Mais la fin du théâtre se manifestant comme crise immanente ne cesse de hanter l'esprit des chercheurs, des auteurs dramatiques et des praticiens de la scène. Dès le dernier

¹ Michel Corvin, *Le théâtre nouveau en France*, P.U.F. 1980, p.9.

quart du 19^e siècle elle donne lieu à un débat qui s'attaque aux principes esthétiques, aux modes d'exercice et aux finalités de la dramaturgie traditionnelle. Sous les coups mortels de la voix de Nietzsche, les fondements mêmes de l'édifice théâtral tels qu'ils avaient été statuifiés par la *Poétique* d'Aristote se voient ainsi anéantis : la mimésis aristotélicienne, la primauté de la fable et la domination du dialogue, le lien avec le réel, l'orgueil de la raison omnisciente, la tendance du spectateur à s'identifier avec son double scénique et la catharsis.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le spectateur de 1896 soit choqué devant le spectacle d'un *Ubu Roi* où le prosaïsme, le délire de la vanité et la scatologie ébranlent son confort de consommateur d'un « théâtre digestif ». En effet, avec Alfred Jarry et son célèbre personnage, nous pénétrons dans un monde labyrinthique dont les dimensions historiques sont anéanties, une sorte de jungle où la hiérarchie des valeurs est bouleversée et les personnages, mus par des pulsions élémentaires, ramenées à leur expression la plus abstraite et la plus crue, signent la fin de la mimésis et sonnent le glas du théâtre classique, de son style sentencieux, de ses héros exemplaires et de leurs exploits. Loin de se proposer de conférer un ordre au monde, ce théâtre en exacerbe l'anarchie et la déraison se servant des opérations transvalorisantes de la praxis parodique auxquelles il soumet l'hypotexte classique.

Durant le 20^e siècle, quelque impressionnant que soit le progrès de la technique et des sciences auquel la modernité fait entièrement confiance, les prophéties ne cessent de semer la panique par l'annonce de la destruction complète des gouvernements et des religions en 1914, de l'Armageddon en 1942 et 1975, de la fin du monde en 1979, de l'Apocalypse biblique en 1980, du cataclysme nucléaire en 2003 et 2006, de la fin spirituelle du monde en 2013, etc.

Il est naturel que le vécu d'une expérience frustratoire de l'existence humaine telle que celle des deux guerres mondiales soulève chez les survivants des questions qui inspirent aux modernistes un discours et aux auteurs dramatiques des années cinquante l'exhibition de l'absurde. Dans l'essai *Le mythe de Sisyphe*, publié en 1942, Camus « tente de faire le diagnostic de l'homme dans un monde où les croyances sont détruites »², et définit « le sentiment de l'absurdité » comme le « divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor ».³

Quoique les spectateurs aient du mal à le reconnaître et désertent les salles accueillant des pièces indigestes, le lendemain de la seconde guerre mondiale se présente comme une époque de « dégénérescence, de névrose et de sensualité basse »⁴, aussi n'y a-t-il d'autre moyen de le lui faire saisir que « par la peau ». C'est ce qu'Antonin Artaud (se) propose dès 1932 lorsqu'il publie le manifeste du « théâtre de la cruauté » qui capte pour s'y identifier les forces essentielles présidant à la destruction et à l'édification du monde selon les deux mouvements de la dialectique platonicienne: *diairesis* et *sunagoge*. Dans le théâtre de la cruauté le spectateur n'a d'autre alternative que de s'affranchir de la dépendance (tissée durant plus de 400 ans) d'un théâtre descriptif, d'un théâtre qui « raconte de la psychologie ».⁵

Par ailleurs, bien que l'absurde trouve dans les œuvres de Camus et de Sartre un terrain de choix, il s'y limite à une pléthore discursive, en revanche, dans le théâtre des années cinquante il exhibe son néant, se fait voir dans toute sa nudité. Martin Esslin résume

² Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet /Chastel, 1992, p.19.

³ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1967, p.18.

⁴ Artaud, *Le théâtre et son double*, 1964, Gallimard, p.126.

⁵ Ibidem, p. 119.

pertinemment : « Pendant que Sartre ou Camus apportent un contenu neuf à une convention ancienne, le *Théâtre de l'absurde* fait un pas de plus en tentant de créer une unité entre ses postulats fondamentaux et la forme dans laquelle ils sont exprimés ».⁶

2. La révolution théâtrale des années cinquante

Sans que les grands auteurs dramatiques ayant signé l'acte de naissance du Théâtre de l'absurde : Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet et Arthur Adamov constituent une école, nous retrouvons cependant chez eux le même refus du jeu psychologisant, traditionnel.⁷ Malgré la diversité thématique et les différences de style et de technique abordés par ces auteurs, on décèle dans leurs créations dramatiques la tendance à remettre en question toutes les certitudes. C'est justement cette antipathie qui les rapproche des romanciers qui s'interrogent eux aussi sur le processus de création et s'insurgent contre les contraintes formelles abolissant ainsi les frontières qui séparent les différentes formes d'expression. Pareillement aux Nouveaux Romanciers qui dans les années cinquante faisaient fi des vieux concepts de personnage et d'intrigue, les nouveaux dramaturges, dans le sillage de Pirandello et de ses *Six personnages en quête d'auteur*, s'ingénient à montrer la mort de l'intrigue, la mise en miettes du personnage tel qu'il avait été minutieusement affublé, depuis le 18^e siècle, d'une identité, d'un état civil, d'une biographie et d'une psychologie. D'ailleurs, comment représenter une humanité qui a été secouée par deux guerres au cours desquelles l'être humain s'est vu réduit à néant ? Rien d'étonnant alors à ce que l'art devienne l'espace de manifestation du « degré zéro d'écriture », fût-il romanesque, dramatique ou spectaculaire, qui atteindra plus tard sur la scène de Matěj Visniec, par exemple, des formes saisissantes.

Les auteurs dramatiques renoncent donc au discours sur l'absurde pour le montrer à travers la seule présence des personnages. Mais si ces personnages s'avèrent incapables de grands discours philosophiques, leur évolution scénique ne vise pas non plus à divertir le public, à le transporter dans un univers fictionnel ou à satisfaire son appétit de récit, d'histoire, de fantaisie. Le spectateur n'a pas même le droit de se reposer dans la mimésis naturaliste puisque ce théâtre récuse l'effet de réel et s'installe dans la pure « littéralité » sans avoir l'intention de conférer à la scène quelque fonction symbolique que ce soit. Ce que le théâtre nous donne à voir à travers la fusion du métaphysique et du physique, du contenant et du contenu, de la représentation et du représenté c'est le théâtre lui-même. La scène n'est plus l'icône, la représentation du non sens, du vide, puisqu'elle l'exhibe, le montre en assumant le risque de choquer le spectateur qui, saisi de panique, dérouté, déserte les « pissotières » de la rive gauche de la Seine. Mais si ce théâtre récuse « les structures traditionnelles sécurisantes » (intrigue, personnages),⁸ à quoi le spectateur s'accrocherait-il ? Ce qui lui reste à faire, c'est de s'interroger sur lui-même, sur le théâtre, sur le jeu du comédien qui à son tour se regarde jouer, faisant de l'autoréférentialité le sujet de prédilection de la scène des années cinquante : « Rien à faire », sonne la réplique liminaire d'Estragon dans *En attendant Godot* de Beckett.

En effet, non seulement, le Nouveau Théâtre ne fait pas de concessions censées assurer l'hédonisme du spectateur mais le prend même pour cible de son agression. C'est d'ailleurs

⁶ Martin Esslin, *Théâtreop. cit.*, p.20.

⁷ Geneviève Serreau, *Histoire du "nouveau théâtre"*, Gallimard, 1981, p.6..

⁸ David Bradby, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, Presses Universitaires de Lille, 1984, p.96.

l'un des traits communs de tous les arts du 20^e siècle : les fauves font crier leurs couleurs, les cubistes défigurent les portraits, les surréalistes exposent des objets sur ou hyper-réalistes, des ready-made qu'ils qualifient de « pièces d'art », les compositeurs assourdissent les oreilles délicates des auditeurs par leurs cacophonies musicales, autant d'*Offense(s)* destinées au récepteur moderne (Peter Handke).

La fin du monde n'est plus figurée par les stéréotypes classiques, comme cataclysme mais comme stagnation, comme mécanismes répétitifs. Condamnés à un cycle sans fin, à une immobilité sisyphique, les personnages beckettien sont pris dans des structures répétitives (telle le chant fredonné par Vladimir au début de l'acte deuxième).⁹ L'explication de Lipovetsky nous permet de comprendre que chez les postmodernistes « la tradition n'appelle plus la répétition, la fidélité et la reviviscence de ce qui s'est toujours fait : elle est devenue produit de consommation nostalgique ou folklorique, clin d'œil au passé, *objet-mode*. Elle régula institutionnellement le tout collectif, sa valeur n'est plus qu'esthétique, émotionnelle et ludique ». ¹⁰ Il n'y a rien d'étonnant à ce que la scène abrite des paradoxes tels que celui prononcé au tout début de la pièce par Clov : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir »¹¹. Comme au jeu d'échecs, le plus difficile c'est de finir, aussi les tentatives de trouver une fin à « quelque chose qui » ne fait que « suivre son cours »¹², de conclure en échouent-elles.

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 ». ¹³

Dans le sillage d'Artaud, les attaques des auteurs des années cinquante visent la textocratie, un théâtre fondé uniquement sur le langage verbal, aussi s'ingénient-ils à en démonter les mécanismes rationnels, logiques pour nous signaler l'existence d'autres moyens de communication et mettre en doute la supériorité de l'humain. Ainsi dans *Rhinocéros*, l'animalité envahissante convertit-elle les humains au zoomorphisme. Par ailleurs, libérée des lois discursives, la parole retrouve sa force primordiale, sa kratophanie et permet au Professeur de *La leçon* d'accomplir le rituel sacrificiel en faisant simplement répéter à l'Elève le vocable *couteau*. De la sorte, la scène ionescienne donne réalité au rêve artaudien d'un « théâtre de la cruauté ». Ionesco trouvait donc la solution de la polémologie spectaculaire de l'artificiel et du concret : « Pousser tout au paroxysme là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique ». ¹⁴

Pareillement à Beckett, Ionesco s'ingénie à rendre visible l'absence, à faire voir le vide en les rehaussant, paradoxalement, par l'accumulation des objets, par la prolifération de la matière, du concret. De cette manière, à mesure que la scène se couvre de chaises, fonctionnant comme métonymie du public, nous avançons inexorablement vers la fin de la pièce, du théâtre, vers la mort, le néant ontologique et sémantique s'incarnant dans les ratés

⁹ Beckett, *En attendant Godot*, Les Editions de Minuit, 1990, p.80.

¹⁰ Lipovetsky, *Les temps....op.cit* , 130.

¹¹ Beckett, *Fin de partie*, Les Editions de Minuit, Paris, 2004, p.13.

¹² Idem, p. 26.

¹³ Geneviève Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Gallimard, 1981, p. 41.

¹⁴ Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1995, Paris, p. 60.

discursifs de l'Orateur dans *Les Chaises*. Dans un paratexte autographe, Ionesco déclare que « le thème de la pièce 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 ».¹⁵

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*), les champignons et le cadavre à progression géométrique (*Amédée ou Comment s'en débarrasser*) jusqu'à celle des rhinocéros nous sommes envahis par un univers multipliant le néant.

Dans *Le Roi se meurt* nous assistons à la progression de la dégradation, à l'installation de l'entropie régnant aussi bien sur l'humain que sur le milieu et bouleversant les structures physiques depuis le microcosme jusqu'au macrocosme. Vivre pour un roi est synonyme de l'exercice de son Pouvoir, de la manifestation de son autorité de Maître du Temps et de l'univers, de principe souverain mais au moment où le déclin biologique s'installe, l'entropie atteint des proportions eschatologiques : « Mars et Saturne sont entrés en collision... Le soleil a perdu entre cinquante et soixante-quinze pour cent de sa force... La comète est épuisée de fatigue, elle a vieilli, elle s'entoure de sa queue comme un chien moribond. »¹⁶ Le temps cyclique n'échappe pas non plus à cette catastrophe cosmique : « 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. »¹⁷ Le récepteur en est complètement bouleversé mais il lui suffit d'interroger les travaux scientifiques des années 30 et les enquêtes menées par Hubble pour apprendre que l'ordre cosmologique tellement confortable et rassurant n'est qu'une illusion. En réalité, l'univers doit son existence aux « spasmes de la genèse » si proches des « convulsions de l'agonie » et non à un ordre impeccable tel qu'il a été prôné par Copernic. Ionesco semble mettre en scène, à travers le personnage du roi moribond, le partisan de la science classique qui a du mal à accepter la mort de l'Ordre-Roi tandis que la reine Marguerite entrevoit dans le désordre et le scandale de la mort un agent organisateur du cosmos. Elle semble incarner cette sagesse moderne qui s'avère en fin de compte être nourrie de pensée antique qu'Edgar Morin nous invite à revisiter : « Cette formidable complexité où entropie/néguentropie, 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 »¹⁸

A partir du théâtre des années cinquante nous participons à une révolution de l'esthétique puisque la scène démolit les principes thomistes de l'esthétique classique en faisant de la laideur un critère de séduction (Jacques refuse d'épouser Roberte II en lui reprochant : « Mais que voulez-vous que j'y fasse, elle n'est pas assez laide ». *Jacques ou la soumission*). Ailleurs, on fait même l'apologie de la beauté animale faisant ressortir la laideur humaine (*Rhinocéros*). Nous sommes à mille lieues de l'anthropocentrisme et assistons à la

¹⁵ Ionesco, « Lettre à Sylvain Dhomme », in *Spectacles*, Paris, 1956.

¹⁶ Ionesco, *Le roi se meurt in Théâtre IV*, Gallimard, 1966, p.17.

¹⁷ *ibidem*

¹⁸ Edgar Morin, *La méthode, I, La nature de la nature*, Le Seuil, 1981, pp.297-298.

mort de 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. »¹⁹

3. Du postmodernisme à l'hypermodernisme

Lorsque le théâtre des années cinquante se donne du mal pour démolir les concepts de la Grande Culture il aplanit ainsi le chemin du postmodernisme.

Finis le temps des chefs-d'œuvre, du beau absolu car « à l'encontre des dogmes de cohérence, d'équilibre et de pureté sur lesquels le modernisme s'était fondé, le postmodernisme réévalue l'ambiguïté, la pluralité et la coexistence des styles »²⁰ Si dans *Le roi se meurt*, par exemple, dans un décor médiéval on entend une musique rappelant le 17^e siècle ou un lexique appartenant à la modernité, la scène des *Paparazzi* accueille un rap faisant le réquisitoire de la société mais aussi un trio pour violoncelle, flûte et saxophone, un langage scatologique et un discours philosophique, etc.

De même, tandis que le personnage moderniste était par excellence tragique, écrasé, comme les personnages existentialistes, par exemple, lors de leur confrontation avec le néant, véhiculant une mystique de la souffrance et une paranoïa intellectualiste centrée sur l'omniprésence du sens, le postmoderniste, en revanche, semble avoir trouvé son plus confortable abri au cœur même du néant.²¹ Dans la scène 5 des *Paparazzi*, L'Homme qui veut partir en train, La femme qui veut partir en train et Le caissier engagent une conversation que des structures répétitives et un vocabulaire pauvre déréalisent. Le Caissier distribue dans une gare déserte des billets pour des trains inexistants et des destinations imprécises : « Aussi loin que possible. » Le vide s'empare des lieux rendant la présence du Caissier inutile et qui, exaspéré par l'insistance des voyageurs, éclate : « Il n'y a plus de trains, il n'y a plus de guichets, il n'y a plus de destinations... »²² dédramatisant la désagrégation du couple.

Passé l'époque des héros classiques, des porte-parole des grands idéaux de l'humanité, bienvenue à l'âge des anonymes, des êtres obscurs et faibles, des clowns²³, des estropiés, des mort-vivants. La scène peuplée de comparses n'a plus de place pour la Grande Culture remplacée par des séquences prolongées de pantomime, des numéros de cirque. Ce à quoi on assiste ne peut être nommé un acte de culture ; il est vain de chercher un dialogue savant dans ce spectacle dérisoire signé par des condamnés à vivre, à proroger leur parodie d'existence humaine. La nouvelle de l'imminence de l'apocalypse provoquée par l'implosion du Soleil, devenu personnage médiatique, dans *Paparazzi* et l'annonce de la mort du roi dans *Le roi se meurt* ne sont nullement perçues comme une chance de retour à la cosmogonie en vue d'une renaissance. Certains l'ignorent, absorbés par la soif d'instantané (Paparazzo 2, Le chef), de scandale, d'autres paniquent (la star et ses invités dans la pièce de Visniec, Bérenger au début de l'annonce de sa mort), certains autres se lamentent puis se résignent (le Roi, le Clochard, la Voix de l'aveugle), tandis que la Patronne de café tombe dans l'apathie. Mais cette démarche

¹⁹ Edgar Morin, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Seuil, 1979, p.79.

²⁰ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, 2010, p.151.

²¹ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, Bucarest, 1999, p.65

²² Matěj Visniec, *Paparazzi*, p.22.

²³ Serreau, op.cit., p. 88.

titubante et ces discours syncopés semblent avoir depuis longtemps gagné ces figurants apparentés à des mannequins.

Le ver de la fin imminente devenue immanente ronge en l'effilochant l'espoir de l'avenir, la vision globale, la continuité. Non plus le fluide, l'écoulement mais la syncope. Non plus la valse des amoureux mais le hip-hop, le rap avec leur répétition mécanique, leur mouvement fracturé et le hoquet scatologique en guise de discours prêté à un Clochard.

En crise d'identité, puisque dépourvus de biographie, les semblants de personnage de Visniec errent, pareils à des éphémères nocturnes, porteurs d'une onomastique posturale ou conjoncturelle (L'Homme qui veut partir en train, L'Homme à l'étui à violoncelle, La Femme aux pieds nus). Dans le royaume de la mort ionescien, le Médecin est aussi bourreau, bactériologue et astrologue, Juliette est femme de ménage et infirmière. Accrochés aux paroles comme unique preuve d'existence, ces pantins singent les personnages traditionnels sans avoir la chance de se constituer en actants. Par ailleurs, la flèche du désir amoureux, fondatrice du modèle actantiel, passe presque inaperçue dans *Paparazzi* et ne fonctionne plus chez Bérenger 1^{er} et Marie. Enfermé dans un sac, un messenger moderne de l'apocalypse renvoie évidemment à Géronte des *Fourberies de Scapin*, mais, bien plus, il est ramené à des gémissements encodés de façon à faire passer un message minimal et à provoquer le rire suite à l'intrusion du mécanique dans le vivant. Si Visniec emprunte à Molière ce procédé, c'est dans le but de créer un contrepoint comique aux propos graves de L'Homme pour lequel la naissance a été une chute: « Vous savez, je me suis très souvent posé la question, c'est quoi une naissance? Eh bien, une naissance c'est d'abord un cri. Un cri qui te pousse brutalement d'un monde à l'autre. Et ensuite? Ensuite est l'angoisse. Le stress. L'impuissance. Le temps. L'attente. La répétition de certains gestes. De certains mots. »²⁴ Les quatre interventions du Garçon de café, demandant à celui-là de régler l'addition, interrompent le fil du logos déplorant l'ontos.

Notre connaissance du monde est perturbée en raison de la perception altérée des cadres subjectifs de l'espace et du temps par l'entremise desquels nous accédons à la cognition. Mais dans ce théâtre, il arrive que l'espace se dérobe (comme ce croisement de rues à la place duquel se trouve un chien: L'homme à l'étui à violoncelle « Je ne comprends plus rien! » L'homme à l'étui à saxophone « Quoi? » L'homme à l'étui à violoncelle « Là, il y avait un croisement... »), que le chronotope de la gare soit désert ou bien qu'il crée des perceptions antinomiques.

Dans *Paparazzi* les scènes ont lieu dans un café ou bien dans la rue, sans que cet espace public acquière la fonction de l'agora grecque, favorable à l'extraversion publique. Nous sommes invités à pénétrer dans un monde transitoire fréquenté par des gens de passage: un Homme et une Femme qui veulent partir en train, un Clochard, une Femme aux pieds nus. Inaptes à s'adonner à des causes grandioses, à s'émouvoir et à saisir la gravité des catastrophes universelles (telle l'implosion solaire), ils s'apitoient sur leurs propres drames (le départ du chien du Clochard, la solitude de l'aveugle, etc.) et se contentent de désirs mineurs (partir en train, surprendre le sensationnel).

²⁴ Visniec, op.cit., pp.37-38.

Chez Ionesco c'est Marguerite qui annonce la fin de la postmodernité insouciant, de l'hédonisme : « Fini de folâtrer, finis les loisirs, finis les beaux jours, finis les gueuletons »²⁵ tandis que Marie est peut-être une préfiguration de l'hypermodernité.

Visniec, contemporain de la société de consommation et de l'inflation communicationnelle, nous en donne la radiographie à travers un personnage insensible au drame, à la tragédie, rejetés comme « truc publicitaire »,²⁶ aux valeurs : le fait divers, les signes de la mondanité ont la priorité devant des événements majeurs. L'annonce : « c'est la fin du monde »²⁷ faite par Paparazzo 2 passe inaperçue car les seuls récepteurs sont un improbable anglophone dont le discours se résume à un obsédant vocable scatologique et une Patronne aboulique, renfermée dans son cercle. L'échange bilingue finit dans un accord parfait scato-eschatologique sur fond de musique country signant ainsi une sorte de pacte à parfum de mondialisation : Paparazzo « On est dans le shit, yes. »²⁸

Lipovetsky nous annonce que « c'est sous les traits d'un composé paradoxal de frivolité et d'anxiété, d'euphorie et de vulnérabilité, de ludique et d'effroi que se dessine la modernité de deuxième genre ».²⁹ Et les personnages de Visniec traînent ou pataugent dans cet univers où « la fièvre consumériste des satisfactions immédiates, les aspirations ludico-hédonistes n'ont certes nullement disparu, elles se déchaînent plus que jamais, mais enveloppées d'un halo de peurs et d'inquiétudes ».³⁰ La star qui attire le téléobjectif des paparazzi en est un exemplaire qui après un festin pantagruélique avorté traîne une vague angoisse eschatologique dans les rues désertes.

Par conséquent, il n'y a rien de surprenant à ce que les interrogations angoissées et angoissantes soient prêtées à un Aveugle, à un Distributeur, à un Malade. L'unique discours réconfortant des *Paparazzi*, expression d'une satisfaction esthétique, sera prononcé par le Distributeur. Mais cet épilogue optimiste et valorisant contraste avec la situation communicationnelle (dans le noir éclairé par une bougie, trois personnes jouent mal en luttant contre le sommeil). On décèle chez ce dramaturge un goût particulier pour les finales inattendus, disjoignant parole et contexte énonciatif : « Oh, mon Dieu... Comme c'est beau ça ! »³¹, s'exclame le Distributeur.

4. En guise de conclusion ou pour aller plus loin

L'histoire de l'humanité est une toile que les limites de l'être humain et de son monde ne cessent de tisser. Au moment où les limites sont ressenties comme une menace, en temps de crise planétaire, elles acquièrent valeur de fin du monde, de fin de l'humanité, etc.

En effet, « lorsque le fait qu'on ait décidé à notre égard (qu'on nous ait donné des limites) peut être ressenti comme une immense humiliation, cela engendre l'orgueil »³² ce qui mène à la révolte contre nos limites. De plus, « seule la démocratie devant la mort et Dieu (ce point suprême de la suppression des différences) rappelle la limite de la finitude et celle du

²⁵ Ionesco, « Le roi se meurt » in *Théâtre IV*, p.14.

²⁶ Visniec, op.cit., p.23.

²⁷ Ibidem, p.24.

²⁸ Ibidem, p.26.

²⁹ Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, Nouveau collège de philosophie, Grasset, 2004, p.91.

³⁰ Idem, p.102.

³¹ Gilles Lipovetsky, op.cit., p.55.

³² Liiceanu, *Despre Limita*, Humanitas, 1994, p. 16.

fait d'être homme ».³³ Bérenger avait oublié qu'il était homme et son orgueil de détenteur du Pouvoir, de décideur, donc de poseur de limites, l'obnubile au point de lui faire oublier que lui aussi était homme donc pareil à tous les hommes. L'orgueil du Roi l'aveugle au point de l'empêcher d'accepter sa propre finitude comme limite imminente. Par ailleurs, l'absence de la conscience d'être (chez la Patronne des *Paparazzi*) met en doute l'être sans qu'on ait pourtant la certitude du non être.

On sait que l'exercice du pouvoir, la gouvernance s'accomplissent par la capacité de donner des ordres et de se faire obéir, par le fonctionnement de la force illocutoire du langage. Au niveau lexical cela s'énonce dans les formes flexionnelles du verbe d'autorité « pouvoir » à la forme négative. Mais l'inflation des énoncés injonctifs et du déictique personnel de la première personne du singulier dans le discours du roi ionescien, au lieu d'affirmer, de renforcer le pouvoir le déconstruisent.

Par ailleurs, l'impossibilité des catégories du tragique et du sérieux, du grave semble être une caractéristique du Roumain qui même sous la dictature parvient à faire contre mauvaise fortune bon cœur. Lucian Boia affirme que durant l'époque communiste, « la seule manifestation de liberté se concrétisa dans une collection impressionnante de blagues politiques. Il s'agissait d'une soupape psychologique, une forme de folklore toléré finalement. ».³⁴

Ainsi, il n'y a rien d'étonnant à ce que le roi ionescien s'ingénie à contourner le tragique, le grave par la plaisanterie, par des arguments dérisoires, par la banalisation du dysfonctionnement du pouvoir, par des énoncés puérils : « on verra bien... », « je me suis relevé ». Après deux conflagrations mondiales, les mécanismes de la tragédie deviennent douteux, faibles voire impossibles. D'ailleurs, Ionesco refuse de céder au tragique. Il ne faut pas « s'attendrir sur soi ni sur ses personnages »³⁵, affirme l'auteur. Ce qui nous reste alors c'est le comique en vertu de sa capacité à « s'intercaler entre les deux pôles [les essences absolues et leur contraire] comme pour assurer la transition ou pour créer la confusion: LE BEAU>le grotesque< LE LAID ; LE BIEN> l'humour (noir) < LE MAL ; LE VRAI >l'ironie <LE FAUX »³⁶ Si les lamentations rapprochent le Roi de la plus humble des créatures, Juliette, l'humour a l'air de lui permettre « de triompher du malheur et de la malveillance, en les réduisant à des inconvénients dérisoires ».³⁷ Dans sa tentative d'éluder le mal et la vérité par l'humour, au lieu de l'affronter, de l'assumer, il s'éloigne de l'héroïcité classique et comme le terme « éluder », emprunté au latin classique, « eludere », (de « ludere », « jouer ») renvoie à « jouer, se jouer, esquiver, se jouer de », nous sommes dans le ludique avec cet athymique qui rejoint la famille de ceux qui peuplent les écrits postmodernistes et contournent la fin de soi et la fin du monde.

Mais cette tendance ionescienne trouve l'une de ses origines dans la littérature roumaine qui a donné un poète tel Urmuz, un Caragiale, « probablement le plus grand des auteurs dramatiques inconnus »,³⁸ puis un Tristan Tzara, fondateur du mouvement Dada. La

³³ Idem, p.29.

³⁴ Lucian Boia, *La Roumanie. Un pays à la frontière de l'Europe*, Les Belles Lettres, 2007, p.182.

³⁵ Ionesco, *Notes...*, op.cit. p., 180.

³⁶ Jean-Marc Defays, *Le comique*, Seuil, 1996, p.10.

³⁷ Idem, p.11.

³⁸ Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, Gallimard, 1962, p.162.

sphère de prédilection de la verve comique de Caragiale est celle du politique qui lui inspire la figure d'un Farfouridi qu'on entend proclamer avec emphase : « De deux choses l'une....ou qu'on la révisé (la loi électorale) , j'accepte ! mais qu'on n'y change rien ; ou qu'on ne la révisé pas, j'accepte ! mais alors qu'on la change par-ci par-là, et notamment dans les points essentiels ». (*Une lettre perdue*). Lorsqu'on entend le Roi prononcer : « Il n'y a rien d'anormal puisque l'anormal est devenu habituel. Ainsi tout s'arrange »³⁹ notre mémoire culturelle y reconnaît spontanément des échos caragialéens. Chez Visniec les brisures humaines, les éclats de logique, les haillons de discours flottent dans le chaos diurne titubant sans but et inaptés à s'inquiéter, à saisir la gravité de l'évènement apocalyptique surpassée par celle du non règlement d'une addition. Nous nous y reconnaissons en tant qu'êtres errant à la recherche de je ne sais quoi ratant toujours l'essentiel.

Sans pouvoir conclure, nous dirions que la meilleure preuve de vivacité du théâtre des deux auteurs d'origine roumaine, malgré la crise mondiale du genre dramatique, demeure sa capacité à transgresser les limites spatio-temporelles, à conquérir les scènes en donnant vie à des thèmes universels tels ceux liés à la fin de l'être humain et du monde.

Bibliographie

- Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Bernard Grasset, 1978
 Artaud, *Le théâtre et son double*, 1964, Gallimard
 Boia, Lucian, *La Roumanie. Un pays à la frontière de l'Europe*, Les Belles Lettres, Paris, 2007
 Bradby, David, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, Presses Universitaires de Lille, 1984
 Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1967
 Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, Bucarest, 1999
 Compagnon, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, 2010
 Michel Corvin, *Le théâtre nouveau en France*, P.U.F. 1980
 Esslin, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1992
 Ionesco, Eugene, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1995
 Ionesco, « Le roi se meurt », in *Théâtre d'Eugène Ionesco*, Gallimard, 1963
 Liiceanu, *Despre Limita*, Humanitas, Bucarest, 1994
 Lipovetsky, Gilles et Charles, Sébastien, *Les temps hypermodernes*, Nouveau collège de philosophie, Grasset, 2004
 Edgar Morin, *La méthode, I, La nature de la nature*, Editions du Seuil, 1981.
 Edgar Morin, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Editions du Seuil, 1979,
 Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Editions sociales, 1980
 Serreau, Geneviève, *Histoire du "nouveau théâtre"*, Gallimard, 1981
 Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*, Belin, 2001
 Visniec, Matéi, *Paparazzi ou la chronique d'un lever de soleil avorté*, Actes Sud-Papiers, Paris, 1997

³⁹ Ionesco, « Le roi se meurt », in *Théâtre d'Eugène Ionesco*, Gallimard, 1963, p.20.