

GRENVILLE R. ROBINSON
St. John's, Newfoundland, Canada

ANTONIN ARTAUD ET EUGÈNE IONESCO

Le problème Artaud-Ionesco est souvent posé et pourtant personne ne l'a jamais affronté de façon directe. Il y a presque douze ans, lors de la publication d'un article qui consistait d'une entrevue avec Ionesco et une traduction de plusieurs extraits en anglais de *Passé Présent Présent Passé*, je proposai le problème à un groupe d'étudiants et en même temps je préparai une communication à ce même sujet. Douze ans se sont écoulés et malgré la suite interrompue de mémoires publiées par Ionesco, je m'étonne de constater que rien n'a changé en réalité, si ce n'est que *Passé Présent Présent Passé* parut en langue française en 1968, à temps pour que je lise avant de donner ma communication. Je propose mes idées au lecteur telles qu'elles étaient en 1969.

Le *Théâtre et son Double* d'Antonin Artaud renferme une théorie dramatique qui a influencé de façon considérable le théâtre français à partir de la Deuxième Guerre Mondiale et pendant que des animateurs, tels Barrault ou Blin, ont subi l'influence évidente d'Artaud, son influence est bien moins évidente en ce qui concerne les dramaturges. Ionesco, par contre, n'a jamais écrit un manifeste du théâtre: ses pièces ne renferment aucune théorie mais ses idées sur le théâtre se basent directement sur ses expériences comme dramaturge. Si Artaud avait influencé Ionesco, ce ne serait point surprenant, mais il serait d'une difficulté énorme que de prouver l'existence de cette influence, Plutôt que de tenter l'impossible, n'est-il pas infiniment plus raisonnable de concentrer notre attention sur le théoriste et le dramaturge, surtout en ce qui concerne la fonction et le langage du théâtre?

La fonction qu'attribuent au théâtre les deux écrivains n'a aucun rapport avec le boulevard, le théâtre «d'après-dîner». Ils se servent du drame afin de passer au delà des réalités banales de l'existence de tous les jours pour en arriver aux vérités fondamentales de la condition humaine. Artaud, convaincu que les dieux sont morts et que l'homme s'en va à la dérive, ayant perdu tout contact avec les sources de l'existence, cherchait à atteindre quelque chose au théâtre qui restituerait à l'homme

ses racines transcendentales. Ses références à des rites religieux, son insistance sur le magique et le mythique, révèlent sa préoccupation avec tout ce qui se rattache au spirituel:

L'art n'est pas l'imitation de la vie, mais la vie est l'imitation d'un principe transcendant avec lequel l'art nous remet en communication¹.

Le théâtre contemporain, qui s'occupait de psychologie et de réalisme était le contraire du théâtre qu'il proposait. Il critiqua la tendance «qui s'acharne à réduire l'inconnu au connu»². Il cherchait à dépasser le niveau de la conscience afin d'atteindre l'irrationnel caché dans l'homme. Son intuition de la position précaire de l'homme miroite son propre état d'âme. Tourmenté d'un «effondrement central de l'âme»³, il se sentait menacé par «L'inexistence absolue»⁴.

Ionesco souffre d'une angoisse provoquée par ses idées sur la condition humaine, qui s'approchait de très près de l'aliénation brechtienne. Il constate que dans le passé, le monde était chargé de significations. Pour l'homme contemporain le monde a perdu sa substance, l'homme a perdu ses racines. Cette aliénation se sent surtout chez celui qui fait face à sa propre mort:

La condition essentielle de l'homme n'est pas sa condition de citoyen mais sa condition de mortel⁵.

L'inquiétude d'Artaud à propos de la condition humaine le força à chercher une solution dans le mystique. Le théâtre avait perdu son association avec les rites religieux afin de reconquérir son véritable rôle, il fallait retrouver sa nature essentielle:

Le théâtre est d'abord rituel et magique, c'est-à-dire lié à des forces, basé sur une religion, des croyances effectives, et dont l'efficacité se traduit en gestes, est liée directement aux rites qui sont l'exercice même, et l'expression d'un besoin magique spirituel⁶.

Le Surréalisme souligna son désir de pénétrer au plus profond de la conscience humaine. Pour lui, le théâtre devait être un miroir qui ne refléterait pas des apparences banales mais les vérités cachées dans l'homme, vérités qui seraient troublantes et pénibles, voire dangereuses. Son point de vue ressemble de près à celui de Rimbaud, exprimé dans la fameuse lettre dite «du Voyant» du 15 mai 1871:

¹ N. Chiromonte, *Antonin Artaud et sa double idée du théâtre*. „Preuves”, no. 205, (Mrch 1968), p. 11.

² A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, [en:] *Oeuvres Complètes*, IV, Paris 1964, p. 92.

³ Dans une lettre à Jacques Rivière à la N.R.F. citée par Chiromonte, *op. cit.*, p. 8.

⁴ *Ibid.*

⁵ E. Ionesco, *Notes et Contre-notes*, Paris 1962, p. 205.

⁶ Chiromonte, *op. cit.*, p. 13.

[Le poète] épulse en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences ⁷.

Ionesco cherche, comme Artaud, à aller au delà de toute superficialité afin de parvenir au cœur même de l'homme. Il veut enlever l'homme à son contexte social et disloquer sa façon normale de penser:

Je crois que l'épaisseur sociale, le pensée discursive cache l'homme à lui-même, le sépare de ses désirs les plus refoulés, de ses besoins les plus essentiels, de ses mythes, de son angoisse authentique, de son rêve ⁸.

Il essaie avant tout de provoquer dans l'esprit de son public une conscience de la condition humaine:

J'ai essayé, par exemple, d'extérioriser l'angoisse [...] de mes personnages dans les objets, de faire parler les décors, de visualiser l'action scénique, de donner des images concrètes de la frayeur, ou du regret, du remords, de l'aliénation ⁹.

Tandis qu'Artaud cherchait à recréer le mystérieux par l'intermédiaire de rites magiques, Ionesco dépeint le bizarre et l'inexplicable à partir de l'ordinaire, voire du banal:

C'est en m'enfonçant dans le banal, en poussant à fond, jusque dans leurs dernières limites, les clichés les plus éculés du langage de tous les jours que j'ai essayé d'atteindre à l'expression de l'étrange où me semble baigner toute l'existence ¹⁰.

Il ne propose aucune solution à la condition douloureuse et cauchemardesque de l'homme; il préfère poser des questions:

Un des grands critiques de New York se plaint que, après avoir détruit un conformisme, n'ayant rien mis à sa place, je laisse ce critique et les spectateurs dans le vide. C'est bien ce que j'ai voulu faire. C'est de ce vide que l'homme doit se tirer tout seul... ¹¹.

Bien qu'Artaud subit l'influence du Surréalisme, Ionesco jouit de plus de succès dans ce domaine. André Breton reconnu comme fait qu'Ionesco avait atteint au théâtre ce que les Surréalistes n'avaient jamais réussi à faire ¹². Artaud s'opposa nettement à un théâtre d'idées. Il n'avait aucun système cohérent d'idées à prêcher, car il se concernait de choses intangibles. L'idéologie dans le théâtre revêtit une signification nouvelle après la mort d'Artaud. A la fin de la Deuxième Guerre Mondiale bien des écrivains ressentirent le besoin de se déclarer sur le plan politique. Ionesco a toujours refusé tout engagement qui risquait d'exiger de

⁷ J. A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Paris 1951, (Bibliothèque de la Pléiade), p. 269.

⁸ Ionesco, *op. cit.*, p. 86.

⁹ *Ibid.*, p. 200.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹ *Ibid.*, p. 188.

¹² F. Towarnicki, *An Interview with Eugène Ionesco*, „Evergreen”, January 1971, p. 70.

sa part le développement d'un système idéologique. Ce ne sont pas seulement des raisons politiques qui l'ont induit à refuser de formuler une quelconque idéologie: ses expériences en Roumanie, pays inondé par la propagande nazie, le convainquirent. Certains critiques considèrent *Rhinocéros* comme une pièce anti-nazie, mais Ionesco s'attaque à quelque chose de plus fondamental, de plus universel que le Nazisme:

Rhinocéros est sans doute une pièce anti-nazie mais elle est aussi surtout une pièce contre les hystéries collectives et les épidémies qui se cachent sous le courant de la raison et des idées mais qui n'en sont pas moins de graves maladies collectives dont les idéologies ne sont que des alibis¹³.

La politique a eu une influence profonde sur Ionesco, au point de le rendre anti-politique. Rien ne justifie pour lui une idéologie qui entraîne la souffrance. Il soupçonne apparemment que toute action politique est nocive. Il flétrit le mythe de la révolution, le mythe que la révolution amènera un nouvel et meilleur ordre politique, et attribue à la jeunesse de l'Europe orientale une sagesse supérieure à cet égard. Elle s'est rendue compte de la futilité de toute révolution et a essayé de démystifier les partis politiques de la droite et de la gauche¹⁴. Dans le passage suivant cette opposition est claire:

J'ai considéré que je n'avais pas à présenter un système idéologique personnel, pour l'opposer aux autres systèmes idéologiques et passionnels. J'ai pensé avoir tout simplement à montrer l'inanité de ces terribles systèmes, ce à quoi ils mènent comme ils enflamment les gens, les abrutissent, puis les réduisent en esclavage¹⁵.

Pour opposé qu'il soit aux pièces à thèse, Ionesco reconnaît que toute pièce s'oriente autour de l'histoire contemporaine que ce soit à dessein ou non. Tout comme Artaud, il refuse l'idée qu'une pièce doit être le miroir d'événements contemporains. Tous les deux recherchaient l'universalité au théâtre, universalité qui s'exprimerait par l'intermédiaire de certains archétypes. Les idées d'Ionesco sont nettes:

J'espère avoir retrouvé, intuitivement, en moi-même, des schèmes mentaux permanents du théâtre. Finalement, je suis pour le classicisme; c'est cela l'avant-garde. Découverte d'archétypes oubliés, renouvelés dans l'expression: tout vrai créateur est classique¹⁶.

Artaud découvre dans l'art exotique du théâtre balinaï une correspondance avec les forces cachées au plus profond de l'homme qui manquait dans le théâtre français et il découvre également une universalité qui avait sa source dans l'emploi d'archétypes:

[...]une des raisons de l'efficacité physique sur l'esprit de la force d'action directe et imagée de certaines réalisations du théâtre oriental comme celles

¹³ Ionesco, *op. cit.*, p. 177.

¹⁴ Towarnicki, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵ Ionesco, *op. cit.*, p. 177.

¹⁶ *Ibid.*, p. 110.

du théâtre balinais, est que ce théâtre s'appuie sur des traditions millénaires, qu'il a conservé intacts les secrets d'utilisation des gestes, des intonations, de l'harmonie, par rapport aux sens et sur tous les plans possibles¹⁷.

Artaud déplora la décadence du théâtre qu'il attribua en partie au moins au public bourgeois. Le vrai théâtre devrait faire appel aux masses, devrait employer l'idiome populaire. Il imputa aux masses une sagesse et une humanité qui manquaient chez les bourgeois: il fallait chercher la vérité au niveau populaire:

Le public qui prend le faux pour du vrai, a le sens du vrai et il réagit toujours devant lui quand il se manifeste. Pourtant, ce n'est pas sur la scène qu'il faut le chercher aujourd'hui, mais dans la rue¹⁸.

Ionesco est anti-bourgeois mais il ne partage pas la foi d'Artaud en ce qui concerne les masses. Employer le langage de la rue, comme Artaud l'avait suggéré, aurait comme résultat la création d'un théâtre populaire, et Ionesco souligne clairement son opposition à un tel théâtre:

Je suis pour un anti-théâtre, dans la mesure où l'anti-théâtre serait un théâtre anti-bourgeois et anti-populaire... Vouloir délibérément rendre le théâtre populaire c'est, en somme le trivialisier, le simplifier, le rendre rudimentaire¹⁹.

La tyrannie au théâtre des chefs-d'oeuvres classiques fut attribuée aux goûts de la bourgeoisie par Artaud qui avait en horreur «cette idolâtrie des chefs-d'oeuvres fixés qui est un des aspects du conformisme bourgeois»²⁰. On perçoit une certaine jalousie dans la façon dont il attaque «ce respect de ce qui est écrit, formulé ou peint, et qui a pris forme»²¹. Ionesco ne partage pas cette haine d'oeuvres classiques. L'universalité d'un chef-d'oeuvre constitue sa valeur intrinsèque. Tandis qu'Artaud estime que les chefs-d'oeuvre sont morts et un empêchement à la recherche de la vérité, Ionesco est en désaccord total avec lui:

Les philosophies vivantes que sont les oeuvres d'art, au contraire, ne sont pas infirmées les unes par les autres [...] Les grands chefs-d'oeuvres, les grands poètes, semblent se justifier, se compléter, se confirmer les uns les autres²².

Ionesco et Artaud se préoccupent tous les deux du langage du théâtre, mais de façons différentes. Artaud voulait abolir le texte écrit, divorcer le théâtre de tout lien littéraire:

[...] il importe avant tout de rompre l'assujettissement dû au texte²³.

Il voulait même aller plus loin en constatant que:

¹⁷ Artaud, *op. cit.*, p. 57.

¹⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹⁹ Artaud, *op. cit.*, p. 196.

²⁰ Ionesco, *op. cit.*, p. 196.

²¹ Artaud, *op. cit.*, p. 91.

²² *Ibid.*, p. 89.

²³ Ionesco, *op. cit.*, p. 22.

Le dialogue — chose écrit et parlé — n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre²⁴.

Artaud cherchait à employer la parole d'une manière nouvelle et originale: le langage devrait être une incantation et non pas un simple moyen de communication:

[...] ce langage objectif et concret [...] fait des mots des incantations. Il pousse la voix. Il utilise des vibrations et des qualités de voix. Il fait piétiner éperdument des rythmes. Il pilonne des sons [...] il rompt enfin l'assujettissement intellectuel au langage, en donnant le sens d'une intellection nouvelle et profonde²⁵.

Jean Giraudoux et Louis Jouvet en avait tous deux dit autant, mais Artaud va plus loin en voulant employer le langage des rêves:

Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves²⁶.

S'il réduisit l'importance du langage parlé, ce fut afin d'explorer à fond les possibilités d'expression des autres aspects de la mise en scène. En ce qui concerne Ionesco, le théâtre c'est le dialogue!

D'abord le théâtre a une façon propre d'utiliser la parole, c'est le dialogue, c'est la parole de combat, de conflit²⁷.

Pourtant, Ionesco n'emploie pas le langage d'une manière conventionnelle:

[...] le verbe lui-même doit être tendu jusqu'à ses limites ultimes, le langage doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir les significations²⁸.

Dans *La Leçon* la parole revêt un pouvoir extraordinaire d'agression: le professeur tue l'élève par la simple répétition du mot «couteau» car le couteau est de préférence invisible même si le metteur en scène a le droit, selon l'auteur d'employer un couteau réel. Dans *La Cantatrice Chauve* le langage perd tout son contenu intellectuel et devient une espèce d'automatisme qui révèle le conformisme du personnage. Ionesco pas plus qu'Artaud ne limite le langage du théâtre au texte:

Mais tout est langage au théâtre: les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même car tout sert à exprimer, à signifier. Tout n'est que langage²⁹.

L'originalité d'Artaud tient non seulement à l'expansion du langage au théâtre, mais aussi au ton, au caractère qu'il impose. Il créa son «Théâtre de la Cruauté». Seulement en assaillant le spectateur saurait-il chasser de l'esprit du public la complaisance qui était l'ennemi de la spiritualité:

²⁴ Artaud, *op. cit.*, p. 106.

²⁵ *Ibid.*, p. 45.

²⁶ *Ibid.*, p. 108.

²⁷ *Ibid.*, p. 108.

²⁸ Ionesco, *op. cit.*, p. 15.

²⁹ *Ibid.*, p. 15.

Sans un élément de la cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits³⁰.

La cruauté aurait un but métaphysique, l'éveil de la conscience. Il est pourtant évident qu'Artaud ne considérerait pas la cruauté dans son sens purement abstrait, car il écrit à propos de la manifestation physique des actes de violence:

Cette cruauté, qui sera, quand il le faut, sanglante [...] ³¹.

Il se montre pessimiste en ce qui concerne l'homme et il donne à entendre que la cruauté au théâtre est essentiel pour miroiter fidèlement le caractère de l'homme:

Le théâtre ne pourra devenir lui-même [...] qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa savagerie, des chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débondent ³².

Artaud tente de prouver que son théâtre de la cruauté est bénéfique en le comparant à la peste. Il considère la peste comme la punition bien méritée des péchés de l'homme que purgent les épidémies. Tout comme la peste, le théâtre doit exorciser le mal:

Il semble que par la peste et collectivement un gigantesque abcès, tant moral que social, se vide; et de même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès ³³.

Ce théâtre de la cruauté a le pouvoir de montrer à l'homme sa véritable image et de le forcer à adopter une attitude héroïque face au destin:

L'action du théâtre, comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartufferie; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des uns; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela ³⁴.

Par occasion, Artaud essaie d'atténuer l'aspect brutal de son théâtre en y assignant une rigueur morale et intellectuelle. Son adaptation des *Cenci* ³⁵ pourtant traite de la cruauté d'une manière des plus conventionnelles. La pièce, loin d'évoquer une conscience métaphysique, provoque un sens d'horreur sordide.

³⁰ *Ibid.*, p. 116.

³¹ Artaud, *op. cit.*, p. 118.

³² *Ibid.*, p. 146.

³³ *Ibid.*, p. 109.

³⁴ *Ibid.*, p. 38.

³⁵ *Ibid.*, p. 39.

La cruauté n'a pas de place dans l'univers d'Ionesco. Lui est profondément conscient de l'aspect cauchemardesque de la vie humaine à un degré probablement impossible avant la Seconde Guerre Mondiale et par conséquent impossible dans le cas d'Artaud. Peut-être que les idées de ce dernier sur les vertus de la cruauté aurait changé de façon radicale s'il avait vécu plus longtemps. Si Ionesco choisit d'assaillir son public, il choisit de préférence l'humour:

L'humour fait prendre conscience avec une lucidité libre de la condition tragique ou dérisoire de l'homme³⁶.

Le rire que provoque Ionesco est inquiet. Son humour est noir et touche quelquefois au tragique: «[...] seul ce qui est insoutenable est tragique, profondément comique, essentiellement théâtre»³⁷. Là où Artaud préféra la cruauté, Ionesco se sert de la comédie afin d'ébranler les tabous et les conventions et d'enlever au public un faux sens de la sécurité:

Une seule démystification reste vraie: celle qui est produite par l'humour, surtout s'il est noir [...] le rire est seul à ne respecter aucun tabou, à ne pas permettre l'édification de nouveaux tabous anti-tabous³⁸.

L'influence d'Antonin Artaud sur le théâtre français contemporain se base surtout sur ses idées en ce qui concerne la mise en scène. Il insiste sur la nature physique du théâtre et sur la nécessité d'un langage concret:

Je dis que le scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on fasse parler son langage concret³⁹.

Il faut chercher ce langage dans la mise en scène qui est «la matérialisation visuelle de la parole» et également «le langage de tout ce qui peut se dire et se signifier indépendamment de la parole»⁴⁰.

Artaud voulait créer une expérience totale qui ferait appel à tous les sens en employant toutes les ressources de l'éclairage, du son, du décor, des objets et des acteurs, conception qui rappelle entre autres Claudel, Jouvet et Giraudoux qui avaient cherché un théâtre total eux aussi:

Il y a une idée du spectacle intégrale à faire renaître. Le problème est de faire parler, de nourrir, et de meubler l'espace⁴¹.

Le théâtre ballanais, tellement admiré par Artaud, lui avait fourni un exemple des effets à réaliser par l'intermédiaire de la mise en scène et sans référence à un texte. Le metteur en scène devient une sorte de „maî-

³⁶ L'adaptation de la pièce de Shelley qui date de 1819 eut sa première représentation le 6 mai, 1935.

³⁷ Ionesco, *op. cit.*, p. 121.

³⁸ *Ibid.*, p. 7.

³⁹ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁰ Artaud, *op. cit.*, p. 45.

⁴¹ *Ibid.*, p. 83.

tre de cérémonies sacrées⁴². Dans son théâtre de la cruauté Artaud visait le remplacement de l'auteur par le metteur en scène. Au lieu de présenter des pièces toutes faites, le metteur en scène choisirait des thèmes qui pouvaient passer directement à la scène: le théâtre balinais et la *comedia dell'arte* devaient tendre au même but. Artaud attribua la supériorité du théâtre balinais au metteur en scène «dont le pouvoir de création élimine les mots»⁴³.

La lumière deviendrait une entité qui comprendrait «sa force, son influence, des suggestions»⁴⁴. Il fallait chercher de nouveaux effets: des vibrations lumineuses, des couches de lumière ou des volées d'étincelles. Le son devrait inclure la musique, la parole et le bruit tout pur:

La sonorisation est constante: les sons, les bruits, les cris sont cherchés d'abord pour leur qualité vibratoire, ensuite pour ce qu'ils représentent⁴⁵.

Les instruments de musique tout en restant la source de sons serviraient comme de simples objets. Bref, Artaud voulait créer de nouveaux sons extraordinaires en explorant les possibilités d'instruments qui existaient déjà en employant des instruments anciens ou même en inventant de nouveaux. La qualité d'agression du son est souligné et il cherchait «des bruits insupportables, lancinants»⁴⁶.

Le comédien était également d'importance dans le théâtre de la cruauté, le comédien comme instrument plutôt que l'acteur qui joue passivement un rôle complètement borné par un texte. Toutes les possibilités du corps humain serviraient à rendre significatif tout mouvement. Artaud aurait aimé systématiser un langage de tous les mouvements possibles du corps et du visage pour que ces mouvements eussent pu être aussi étroitement orchestrés que les mouvements rituels du théâtre balinais. Cette notion est en opposition directe à l'improvisation et à la fantaisie puisqu'il aurait fallu tout travailler d'avance:

Le spectacle sera chiffré d'un bout à l'autre, comme un langage. C'est ainsi qu'il n'y aura pas de mouvement perdu⁴⁷.

L'élément humain de ce théâtre de la cruauté aurait comme complément des masques et de gigantesques marionnettes. Les costumes à leur tour auraient une importance capitale et c'est pour cette raison qu'Artaud préféra les costumes traditionnelles, plus riches d'associations que les costumes modernes.

Artaud voulait en même temps faire disparaître la séparation physique entre le public et la scène. L'action assaillirait le public de tous côtés et à plusieurs niveaux. Il compara l'effet total de sa mise en scène

⁴² *Ibid.*, p. 117.

⁴³ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 113.

à une espèce de sorcellerie, qu'il fallait invoquer objectivement et avisément. Il remarque que l'avant-garde s'avance vers une espèce de «théâtre magique, qui assaillirait le spectateur»⁴⁸.

Ionesco par contre s'oppose complètement à Artaud en ce qui concerne le rôle du metteur en scène, qu'il conçoit comme suit:

[...] le metteur en scène doit se laisser faire. Il ne doit pas vouloir quelque chose de la pièce, il doit s'annuler, il doit être un parfait réceptacle⁴⁹.

Il se rend compte que bien que le texte fasse partie d'une pièce, il n'en constitue pas la totalité. «La pièce est tout un jeu, le sujet n'en est que le prétexte, et le texte n'est que la participation»⁵⁰. En fait, Ionesco a orchestré le côté physique de son théâtre. Dans *Les Chaises*, par exemple, la prolifération des chaises sur la scène et les sonneries répétées font partie intégrante de la pièce, absolument nécessaire à l'effet voulu. Pourtant il s'agit de la volonté du dramaturge, et le metteur en scène n'a pas le droit d'y changer le moindre détail. Ionesco reconnaît néanmoins l'importance des aspects techniques du nouveau théâtre et il n'ignore pas les innovations d'Artaud:

[...] tout est permis au théâtre, incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles⁵¹.

La tentative d'Artaud de bannir l'auteur du théâtre comporte un élément d'émotion ou même d'irrationalité si l'on considère ses efforts personnels en ce qui concerne ses écrits. *Les Cenci* est une pièce complètement conventionnelle. Le point de vue d'Ionesco à cet égard n'a pas sa source dans l'arrogance. Pour lui et pour son public le théâtre devient à la fois une exploration et une révélation.

Je veux dire qu'une oeuvre théâtrale, par exemple, est elle-même sa propre démarche, est elle-même une exploration, devant arriver par ses propres moyens à la découverte de certaines réalités, de certaines évidences fondamentales, qui se révèlent d'elles-mêmes, dans le cheminement de cette pensée créatrice qui est l'écriture, évidences intimes... innattendues au départ et, qui sont surprenantes pour l'auteur lui-même et souvent pour l'auteur lui-même⁵².

Entre Artaud le théoricien et Ionesco le dramaturge, il existe maintes différences. Artaud propose bien des théories qui paraissent peu pratiques; il ne réussit jamais à écrire une pièce conforme à ces théories. Le théâtre d'Ionesco n'est pas le résultat d'idées préconçues mais constitue de l'expérimentation continue et une recherche de la vérité. On peut

⁴⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁹ Towarnicki, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁰ Ionesco, *op. cit.*, p. 166.

⁵¹ *Ibid.*, p. 179.

⁵² *Ibid.*, p. 15.

comparer Artaud à Rimbaud: comme «voyant» il cherche sans arrêt l'impossible. En fait, il se révèle plus poète que dramaturge surtout dans *Le Théâtre et son Double*. Ionesco par contre est un sage. Essentiellement humain, sage et articulé, il présente des aperçus d'une valeur considérable du théâtre en particulier et de la vie en général. Nous ne condamnons pas Artaud à force de louer Ionesco. Si Ionesco a trouvé des metteurs en scène et un public pour son théâtre, c'est Artaud qui a dégagé le chemin.

ANTONIN ARTAUD I EUGENE IONESCO

STRESZCZENIE

Czy Antonin Artaud, teoretyk, wpłynął bezpośrednio na Eugène'a Ionesco, dramaturga? Jest rzeczą niemożliwą, naszym zdaniem, aby dać na to pytanie odpowiedź definitywną. Istnieje wiele punktów stycznych pomiędzy teoriami Artaud i Ionesco. Zestawiając dzieło Artaud *Théâtre et son Double*, które zawiera jego poglądy na to, czym powinien być teatr, z Ionesco'a *Notes et Contre-notes*, gdzie zawarte są idee *ex post* nad znaczeniem jego sztuk, wiele podobieństw rzuca się w oczy, lecz prawie tyle i różnic. Choć niniejsze studium obu tych prac nie daje odpowiedzi na pytanie podstawowe, to następujące wnioski są jasne. Artaud zaproponował sporo teorii które wydają się mało praktyczne; nigdy mu się nie udało napisać sztuki zgodnej z jego ideami. Teatr Ionesco nie jest wynikiem wcześniej podjętych idei, lecz stanowi eksperyment i poszukiwanie prawdy. Można porównać Artauda do Rimbaud: jak „jasnowidz” poszukuje nieustannie niemożliwego. Nie potępiamy tu Artauda chwalać Ionesco. Jeśli Ionesco znalazł inscenizatorów i publiczność dla swego teatru, to Artaud utworował mu ku temu drogę.

Przełożyła *Stefania Skwarczyńska*