

# L'(anti)Poétique théâtrale de Mircea Eliade et Eugène Ionesco: imagerie des «archétypes oubliés» et poétique du «nonfiguratif»

Nicoleta Popa Blanariu  
Faculté des Lettres, Université «Vasile Alecsandri», Roumanie

## Résumé

Le théâtre d'Eugène Ionesco fait l'objet d'un paradoxe: son «avant-gardisme» spectaculaire se nourrit d'une vision essentiellement classique. Plus précisément, Ionesco envisage des «archétypes oubliés», et cherche à les «renouveler» sous l'aspect de l'expression dramatique, tel qu'il dit lui-même. Son «antithéâtre» pousse ainsi à l'extrême le ressort expressif du genre. Ionesco ne s'essaye plus à un théâtre d'événements, ni à l'intrigue bien faite à la manière d'Ibsen et du drame réaliste du XIX-ième siècle; tout au contraire, il tente l'expérience d'un théâtre voulu «abstrait», «nonfiguratif», dépourvu du référent extra-théâtral circonscrit par l'imitation vraisemblable (*mimesis*) que recommande Aristote; quelquefois, un théâtre d'énergie pure, préconceptuelle – sonore ou kinésique –, comme dans ses «anti-pièces» (*La Cantatrice chauve*, *La Leçon*).

Les nouvelles dites «fantastiques» de Mircea Eliade avancent également, d'une manière plus ou moins implicite, une certaine poétique du théâtre. Celle-ci repose essentiellement sur l'aptitude sotériologique de l'art. La figure exemplaire en est le Poète orphique. Chez Mircea Eliade, la thèse bien connue du «sacré camouflé dans le profane», épouse le principe-clé d'un «nouveau» théâtre. À son avis, le vrai théâtre croise l'ancien rituel, et le drame revient ainsi au *dromenon*; c'est-à-dire, à l'ancienne (re)présentation rituelle, de la tradition des cultes de mystères, censés révéler les grands mythes fondateurs et ce qu'ils disent de la destinée humaine.

Notre travail porte donc sur la remise en question du mécanisme théâtral de souche aristotélicienne, que tente à la fois Mircea Eliade et Eugène Ionesco, chacun à sa façon. On envisage principalement les aspects suivants:

a) tout d'abord, la poétique théâtrale dont quelques nouvelles de Mircea Eliade sont à même de rendre compte: *Nouăsprezece trandafiri* [*Dix-neuf roses*], *În curte la Dionis* [*Dans la cour de Dionis*], *Incognito la Buchenwald* [*Incognito à Buchenwald*], *Uniforme de general* [*Uniformes de général*];

b) deuxièmement, l'imaginaire de Ionesco vu par Eliade; la dissolution du «théâtre de l'absurde» (tel que le désignait Martin Esslin) dans un théâtre plutôt mythique, voire mystique (selon Marguerite Jean-Blain), «théâtre des origines» à la manière d'Antonin Artaud et des «archétypes oubliés», comme disait Ionesco;

c) en troisième lieu, la dissolution chez Ionesco, d'une dichotomie essentielle de l'esthétique classique: tragique vs. comique; d'où la tragi-comédie sur laquelle repose symptomatiquement son antithéâtre;

d) enfin, l'(anti)théâtre d' Eugène Ionesco – ou tel qu'il dit, son «théâtre abstrait» – en tant que mise à l'oeuvre et mise à l'épreuve d'une certaine poétique du «nonfiguratif», dont se réclame le dramaturge.

**Mots-clés:** poétique, théâtre, absurde, abstrait, nonfiguratif, *mimesis*, rituel, archétype, Aristote, Artaud, Pirandello, Ionesco, Eliade.

Les nouvelles dites «fantastiques» de Mircea Eliade avancent, d'une manière plus ou moins implicite, une certaine poétique du théâtre: *Dix-neuf roses*, *Dans la cour de Dionis*, *Incognito à Buchenwald*, *Uniformes de général*. La thèse bien connue du « sacré camouflé dans le profane », y épouse le principe-clé d'un « nouveau » théâtre, dont témoigne aussi, au XX-ième siècle, la poétique d'Antonin Artaud et de ses disciples. Pour Artaud, le vrai théâtre – un «théâtre vif» – «invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies». À son avis, le théâtre manifeste son sens – relevant essentiellement de son efficace – seulement si les spectateurs y «*sont agis*»: la raison d'être de son théâtre n'est pas donc ce qu'il «dit» aux spectateurs, mais très précisément, sa puissance d'agir sur eux. Dans les nouvelles de Mircea Eliade, le théâtre croise pareillement l'ancien rituel, et le drame revient au *dromenon*; c'est-à-dire, à l'ancienne (re)présentation rituelle, de la tradition des cultes de mystères, censée révéler les grands mythes fondateurs et ce qu'ils disent de la destinée humaine. En polémique implicite avec Aristote et avec son principe d'imitation vraisemblable (*mimesis*), Eliade voit dans le théâtre un moyen de révéler «les significations symboliques, transhistoriques, de tout événement et de tout accident quotidien» (Eliade 1994, III: 185). Mircea Eliade rejette donc l'imitation telle quelle, que prône – comme fondement du genre dramatique – la *Poétique* d'Aristote. Par rapport à celle-ci, les nouvelles de Mircea Eliade sont plutôt une anti-*Poétique*.

Chez Mircea Eliade – tel que ses personnages le disent explicitement – le théâtre est avant tout une certaine manière de construire le sens: « C'est absurde! Cela n'a aucun sens! » s'écrit le metteur en scène de *Incognito à Buchenwald*, lors d'une séance de répétition-crédation collective d'une pièce expérimentale, au cours de laquelle un acteur propose de retenir comme moment du spectacle l'entrée apparemment insignifiante de quelqu'un dans la chambre. Mais le chœur y donne réprobateur la réplique, tout à fait significative pour la poétique théâtrale de Mircea Eliade, voire pour sa vision générale des arts: « C'est à nous de créer le sens. C'est à nous de le révéler, par le spectacle. Par un spectacle (...) sans début, ni fin » (Eliade 1994, II : 316). La réplique du chœur joue à l'antique sur une certaine ambiguïté qui vient du désir de l'appréhension la plus générale possible: c'est – « sans début, ni fin » –, le « spectacle » de la vie et de l'histoire, pris en charge par une représentation théâtrale qui vise à en dévoiler les actants archétypiques. (L'histoire est circulaire et essentiellement la même, nous suggère Eliade, comme une réminiscence de son apprentissage hindou.). Le drame théâtral y renvoie ainsi au *dromenon*. D'ailleurs, pour les héros de Mircea Eliade – tel qu'ils ne cessent de dire et de redire – l'art est révélation (des archétypes et de l'immortalité de l'âme); grâce à l'art, l'homme peut arriver à une connaissance salutaire, parfois ésotérique, des fondements de l'être.

La poétique de Mircea Eliade se tourne ainsi vers le passé le plus ancien, avec ses mythes, ses archétypes, ses rites; et, d'autre part, elle croise les grandes poétiques théâtrales de la fin du XIX-ième et notamment du XX-ième siècle, avec leur antiréalisme et leur intérêt à part pour la gestuelle en défaveur de la parole, pour la danse, pour certains modèles de la représentation, venus d'Orient, pour les rituels anciens et exotiques. Délibérément ou non, la poétique théâtrale de Mircea Eliade – telle qu'elle s'insère dans ses nouvelles dites « fantastiques » – croise celle d'Appia, de Craig (avec sa fameuse « surmarionnette »), d'Artaud qu'il suit dans sa critique du logocentrisme. Même la réponse du chœur – déjà citée – est susceptible d'une double lecture: d'une part, il s'agit d'une réminiscence de la mentalité orientale la plus ancienne, avec son modèle des cycles du temps; d'autre part, par rapport à un genre du spectacle postmoderne, il s'agit d'une représentation (*in medias res*) qui s'ancre dans la vie, voire s'y perd; elle est conçue *live*, sans aucun texte dramatique comme échaffaudage, et sans auteur unique; tout reste à faire sur place, selon l'inspiration du moment ou presque, avec la contribution collective des acteurs, et souvent du public. Ainsi, dans *Incognito à Buchenwald* et dans les *Dix-neuf roses*, le spectacle

que préparent les acteurs et qu'ils veulent « expérimental » ressemble, en quelque mesure, à la *performance* et au *happening* contemporains.

D'autre part, dans *Incognito à Buchenwald*, la banalité des situations que comprend la mise en scène fait venir à l'esprit une innovation tchekhovienne, qui y va de pair avec la thèse éliadesque du « sacré camouflé dans le profane ». Comme chez Tchekhov, le sens et le drame se dissimulent sous l'apparente monotonie de la vie, tel que le sacré reste caché par le profane. Un spectacle qui fait preuve de son authenticité repose – à l'avis d'un personnage d' *Incognito à Buchenwald* – « sur le mystère le plus banal ». C'est la raison pour laquelle Marina Darvari – une sorte de guide spirituel des jeunes acteurs – insiste sur le sens que peuvent avoir quelques taches d'humidité qu'il y a sur un mur, dans la salle de répétition; c'est un sens qui reste à trouver, car « banal » ne veut point dire « insignifiant ». Ou – comme dit la sage Marina – « c'est la même lumière qui se cache dans toutes les choses, quelques laides qu'elles soient ».

La maîtrise parfaite de la technique, dans une pantomime d'inspiration indienne, fait des deux acteurs de *Dix-neuf roses*, Niculina et Serdaru, presque une illustration du principe de la « surmarionnette » – l'interprète idéal, selon Gordon Craig. À l'avis de Craig, le corps de l'acteur – avec ses possibilités restreintes d'expression – est à l'origine d'un écart entre l'idée du metteur en scène et ce qu'on en voit finalement sur scène. D'où son rejet du corps de l'interprète avec ses gaucheries, et son penchant pour la perfection motrice de la « surmarionnette ». Car – dit Craig – « on ne peut rien faire d'artistique avec l'être humain »; l'acteur est un principe du désordre et un symbole de la périssabilité (Banu 1975). Dans les *Dix-neuf roses*, les deux acteurs semblent renoncer à eux-mêmes et mettre en scène les archétypes atemporels mêmes, auxquels ils s'adonnent.

Toujours comme Craig, mais pas lui seulement, Eliade semble privilégier, au théâtre, la vue en défaveur de l'ouïe (ou plus exactement, en défaveur de la parole prononcée sur la scène). Comme il arrive très souvent dans le spectacle postmoderne, Eliade privilégie la présence physique de l'acteur, avec ce qu'elle apporte de plus théâtral; cela permet ainsi d'en faire la différence par rapport au cinéma (ou pour mieux dire, par rapport à l'image qu'il nous rend).

La poétique de Mircea Eliade reste essentiellement orphique: fonder sémantiquement le monde par l'art participe – disent explicitement les héros des nouvelles de Mircea Eliade – d'une sotériologie: par la poésie ou par la musique, la sculpture, la peinture ou les arts du spectacle (*În curte la Dionis* [*Dans la cour de Dionis*]; *Pe strada Mântuleasa* [*Rue Mântuleasa*]; *Nouăsprezece trandafiri* [*Dix-neuf roses*]). Ce serait – disent les personnages – la seule voie du salut encore possible, après l'échec de la religion. Mais l'orphisme – tel que l'entend Mircea Eliade – ne veut point dire, ni premièrement, ni exclusivement, une descente (quasi-)chamanique aux Enfers, en quête d'Eurydice. Le vrai orphisme a, selon Eliade, un volet politique, engagé, avec rien de péjoratif dans l'emploi du terme ([*Dans la cour de Dionis*], 212): le Poète est à même de « dompter », par ses dons charismatiques, la barbarie des sauvages d'autrefois, tout comme des civilisés d'aujourd'hui; car même dans sa condition culturelle – dit un personnage – l'homme reste une brute tant qu'il n'arrive pas au Logos et qu'il ignore « la magie du verbe, la poésie »; c'est « la seule magie à même de changer la manière d'être » d'une espèce telle que la nôtre. L'art peut « obliger l'homme à s'ouvrir à l'esprit » ([*Dans la cour de Dionis*], 212) et à emprunter ainsi le seul chemin qui mène à la liberté absolue, toujours « intérieure » ([*Incognito...*], 318). C'est une « mutation » que toutes les religions et toutes les philosophies du monde ont rêvé d'obtenir ([*Dans la cour de Dionis*], 212). L'art doit provoquer l'anamnèse platonicienne: c'est-à-dire, récupérer la mémoire des archétypes (ou des *Idées*), et faire ainsi possible de s'« évader », ou bien de gagner cette « liberté absolue » ([*Dix-neuf roses*], 242, 251). Le but de tous les arts est

donc de « révéler la valeur universelle – la signification spirituelle – de tout objet, de tout geste, de toute histoire, quelques banals qu'ils soient » (*[Dix-neuf roses]*, 184). Ainsi, le spectacle dramatique devient « un instrument de l'illumination et du salut » (*[Dix-neuf roses]*, 185). Cette aptitude sotériologique de l'art permet à Eliade de rapprocher Jésus-Christ d'Orphée. D'autre part, dans la nouvelle *Dans la cour de Dionis*, Orphée, le Poète exemplaire, est vu comme un proche parent de Dionysos, le dieu de la tragédie. À son tour, celui-ci fait revenir des Enfers sa mère, Sémélé, et apporte aux humains une sorte de sotériologie de l'enthousiasme (*ἐνθουσιασμός*); ceci est un défi jeté à la mort, grâce à l'état spécial que procure la possession divine. Dionysos a une forte valeur sotériologique: « dieu né deux fois » – tel que les Grecs l'appelaient – il meurt et renaît; il vainc périodiquement la mort, tout comme d'autres dieux orientaux de la végétation.

Cette démarche des personnages d'Eliade – chercher un sens pour avoir un monde, faire du théâtre pour en suivre les traces – fait venir à l'esprit *Enrico IV* de Luigi Pirandello: « Il faut jouer. Ce n'est qu'ainsi qu'on peut faire que tout ne tourne pas à la mascarade ». Dans *Six personnages à la recherche d'un auteur*, le vécu, avec son contenu passionnel, a besoin de plus qu'un auteur; il lui faut une mise en forme – par la mise en page ou par la mise en scène. Livrés à leur chasse à l'auteur, les six personnages sont des archétypes du vécu; trouver un auteur, c'est trouver une instance à même de les mettre dans un discours raisonné autant que possible; l'un où la polyphonie – inévitable – ne tourne pas au bafouillage.

Tel que déjà dit, la poétique théâtrale de Mircea Eliade repose essentiellement sur la qualité sotériologique de l'art. Ainsi, les nouvelles de Mircea Eliade évoquent pas une fois une quête du salut, et des personnages-clés des mythes gnostiques, parmi lesquels Sophie (la sagesse déchue, la pécheresse qui se repentit, tout à fait responsable de la création du monde mortel). Une nouvelle de Mircea Eliade, *Dans la cour de Dionis*, semble être une réécriture du mythe gnostique de Sophie et de l'âme sauvée. D'une manière synchrétique, le scénario gnostique y croise le mythe classique d'Orphée. Adrian, le Poète exemplaire de la nouvelle *Dans la cour de Dionis*, fait figure de Sauveur, à l'instar d'Orphée. Adrian est un « sauveur sauvé » (un grand motif sotériologique des scénarios gnostiques). Par son oeuvre poétique, mise sur la musique, dans des chansons devenues très populaires, Adrian répand le grand message orphico-gnostique de l'immortalité de l'âme. La chanteuse Leana fait connaître aux gens ce message du salut, comme une nouvelle Sophie qui, pour expier sa mystérieuse faute – qu'elle ne tire jamais au clair – se met au service des humains. (Chanter dans les bistrotts les poèmes orphiques d'Adrian, c'est son expiation.) Finalement, en Ange de la Mort, Leana (*alias* Sophie) conduit Adrian vers le seuil d'entre cette vie et l'au-delà. Accompagnée par cet avatar sophianique, Adrian se perd dans une Lumière éblouissante, qui arrive chez lui comme un message de l'éternité de l'âme. Dans certaines versions gnostiques, l'éon Christ est envoyé au monde pour sauver les humains, en leur rappelant la voie salutaire de l'esprit et de l'immortalité. (D'ailleurs, dans une autre nouvelle, *Dix-neuf roses*, Mircea Eliade approche le Poète archétypique, Orphée, de Jésus, comme déjà dit.)

Dans *Dix-neuf roses*, Mircea Eliade renvoie à la création dramatique d'un héros de fiction, symboliquement nommé Ieronim Thanase; celui incarne une direction majeure de la création théâtrale du XX-ième siècle, à laquelle se rallie Eliade lui-même. Eliade attribue à ce personnage *alter ego*, Ieronim Thanase, une « dramaturgie originale, en prolongement du théâtre dit de l'absurde ». D'une manière apparemment paradoxale, cette dramaturgie de Ieronim Thanase continue – précise Eliade – celle d'Eugène Ionesco et Samuel Beckett, mais reste à la fois assez proche de la poétique théâtrale d'Antonin Artaud (une espèce de psychodrame enracinée dans les anciens archétypes et rituels). Ionesco, Beckett, et ce genre de théâtre aux fondements mythiques et archétypiques, qui est à même de provoquer une sorte d'*anamnèse* platonicienne:

c'est une alliance qui n'est qu'apparemment hasardeuse. En fait, le théâtre de l'absurde (à la manière de Ionesco), et le théâtre « mythique », « théâtre des origines » d'Artaud et de ses disciples, ont un certain point de convergence: faire du théâtre autre chose que l'imitation du réel (*mimesis*) que prône Aristote dans sa *Poétique*. Malgré son affiliation à l'avant-garde, Ionesco (1966) envisage la redécouverte des « archétypes oubliés », interchangeables, mais toujours renouvelés sous l'aspect de l'expression. D'ailleurs, à l'avis de Ionesco (1966), même le théâtre de Beckett est l'expression de certaines « angoisses archétypiques ». Ce changement d'optique entraîne aussi un changement des moyens d'expression, voire une dissolution du mécanisme dramatique et scénique traditionnel.

En tant qu'exégète de Ionesco, Eliade (1986: 31) situe le théâtre de celui-ci sous le signe d'une imagerie essentiellement transcendante: «Ce qui frappe dans l'oeuvre de Ionesco, c'est le nombre des images, symboles, parfois même clichés, très connus dans l'histoire des religions: labyrinthe, centre, ténèbres, paradis, infinitude, hors du temps, lumière, béatitude, etc.»; c'est-à-dire «presque [...] la moitié des thèmes de l'histoire de la mystique et de l'histoire des religions». Par exemple, dans *Le Roi se meurt*, Eliade saisit «l'influence» de deux références spirituelles majeures: le *Livre tibétain de la Mort* et l'une des plus importantes *Upanisad*. Ionesco les a lues sans doute, comme il a lu aussi certains Pères de l'Eglise orientale (Eliade 1986; Jean-Blain 2005). La structure du labyrinthe que perçoit Eliade dans les pièces de Ionesco l'autorise à leur appliquer une lecture initiatique: «Pour un historien des religions la chose est fascinante, parce qu'une des épreuves initiatiques les plus dramatiques, c'est justement cette pénétration dans le labyrinthe, au risque de se perdre, c'est-à-dire au risque de mourir soi-même» (Eliade 1986: 32). Dans ses *Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Ionesco tente sa propre herméneutique du labyrinthe: «Le labyrinthe, c'est l'enfer, c'est le temps, c'est l'espace, c'est l'infini, alors que le paradis, au contraire, est un monde sphérique, entier, où 'tout est là', ni finitude, ni infinitude, où le problème fini-infini ne se pose pas». Du point de vue de Mircea Eliade, Ionesco fait l'objet d'un paradoxe: «il est à cent pour cent un homme moderne, 'jeté dans le monde', et en même temps, à cause de ses rêves, de son imagination, de sa créativité imaginaire, il est toujours renouvelé, ou inspiré, par ce monde des valeurs traditionnelles. Ce qui est intéressant, c'est que l'homme moderne rencontre ce monde des valeurs traditionnelles soit dans des rêves, soit dans des expériences imaginaires» (Eliade 1986: 40).

Malgré son penchant vers le classicisme – vers une image typologique, catégoriale de l'homme, y compris –, Ionesco n'hésite pas à contredire son prestigieux modèle. Il s'affranchit, par exemple, de la loi classique de la pureté des genres: dans son (anti)théâtre, le tragique et le comique cohabitent sans complexe; en fin de compte, «le comique est tragique», et la tragédie de l'homme tourne en dérision (Ionesco 1966). Le mélange grotesque du tragique et du comique, la charge caricaturale, le langage bizarre de l'antithéâtre veulent seulement révéler l'étrangeté angoissante du monde, cachée sous sa banalité apparente. La vision tragique des anciens Grecs dérive d'une tentative de circonscrire rationnellement l'absurde, tout en postulant le conflit de l'homme avec la fatalité. Le tragique évite ainsi à reconnaître l'absurde, et confirme la transcendance, tout en l'impliquant dans une relation catastrophique avec les humains. Un tel rapport se porte garant d'un certain sens de l'existence, bien qu'elle s'avère tragique. Mais le comique absurde de la farce tragique se réduit à lui-même, et reste sans écho transcendant. C'est la dérision d'une immanence dépourvue de tout sens. (Ce qui explique que Ionesco voit ses antipièces comme l'expression d'un «théâtre de la dérision».) Le comique des auteurs classiques, nourri du conflit entre l'essence et l'apparence, reste optimiste et espère corriger la nature humaine. Le comique (du théâtre) absurde est purement constatif, c'est le jumeau du tragique; il

n'espère plus rien sauver, guérir ou améliorer. On s'en moque ainsi de ce qu' on plaint en même temps. L'homme lui-même reste à plaindre et à railler à la fois.

Dans ses commentaires à la *Cantatrice chauve* (1951) – qui porte le sous-titre d'«anti-pièce» – Ionesco parle d'un «théâtre abstrait, nonfiguratif» (1966). La spécificité de l'antithéâtre réside, tout d'abord, dans une particularité frappante de l'intrigue: celle-ci ne consiste plus dans un événement précis, qui détermine la progression de l'action dramatique vers un point culminant qui débouche sur le dénouement. Dans l'antithéâtre, l'intrigue est incertaine. Elle détermine la progression intérieure de certains états d'esprit ou passions plutôt que l'enchaînement extérieur des événements. C'est ce qui se passe dans la *Cantatrice chauve*, *La leçon*, *Les Chaises* de Ionesco, tout comme dans *En attendant Godot* de Beckett. L'intrigue y provoque «l'évolution d'une passion sans objet» (Ionesco 1966). L'angoisse de la vieillesse, de la fatalité et de la mort (dans *Le Roi se meurt*, *Les Chaises*), l'angoisse de l'attente (*En attendant Godot*), l'évolution d'une passion morbide, jusqu'au paroxysme qui pousse au crime (*La leçon*), tout cela déclenche la tension dramatique. C'est une énergie élémentaire, qu'on peut dissocier de la structure canonique de l'action théâtrale, avec son sujet et ses «moments». Le théâtre classique a, disons, une intrigue événementielle; tandis que l'antithéâtre l'une plutôt *énergétique*: il n'y a pas d'événements proprement dits, mais des accumulations de tension, qui peuvent arriver jusqu'au paroxysme, avec des conséquences similaires au dénouement traditionnel. C'est un (anti)théâtre d'énergie pure, préconceptuelle – sonore ou kinésique – comme dans les «anti-pièces» (*La Cantatrice chauve*, *La Leçon*). Dans la *Cantatrice*, on n'observe plus la progression événementielle d'une action dramatique, mais l'aliénation de l'individu, au fur et à mesure, manifestée comme une perturbation de sa capacité de (se) communiquer. Le jeu de la conversation institue un dialogue inauthentique, un dialogue des sourds. Cet état purement «dialogal», qui n'est pas pour autant vraiment «dialogique», mobilise et amplifie l'énergie dramatique. Il substitue aux événements un large déploiement de forces verbales. Les règles de la communication ne sont plus suivies; le langage se décompose en série de voyelles et de consonnes.

Ionesco crée ainsi un théâtre sans événements («antithéâtral»), mais profondément dramatique: bien que l'action manque, la tension dramatique s'accumule; cette anti-pièce ne se nourrit plus d'un va-et-vient d'événements, mais seulement du flot de l'énergie verbale. *La Cantatrice* est donc un texte exemplaire de la poétique de l'antithéâtre: « théâtre abstrait», «jeu de mots, jeu de scène, images» qui déclenchent «la marche à vide du mécanisme théâtral», libération de la tension dramatique, sans le soutien d'une intrigue véritable (Ionesco 1966). Les répliques finales sont une répétition de celles du début de la pièce; presque identiques, le début et la fin ne laissent rien se développer entre eux. Le mécanisme théâtral y fonctionne vraiment «à vide», tout comme dans *En attendant Godot*, où il ne se passe rien que l'accumulation d'une tension que produit l'attente.

## Conclusions

Mircea Eliade et Eugène Ionesco remettent en question le mécanisme théâtral de souche aristotélicienne. Chez Mircea Eliade, la thèse bien connue du « sacré camouflé dans le profane », épouse le principe-clé d'un « nouveau » théâtre. À son avis, le vrai théâtre croise l'ancien rituel, et le drame revient ainsi au *dromenon* ; c'est-à-dire, à l'ancienne (re)présentation rituelle de la tradition des cultes de mystères, censés révéler les grands mythes fondateurs et ce qu'ils disent de la destinée humaine. La poétique d'Eliade repose essentiellement sur l'aptitude sotériologique de l'art; la figure exemplaire en est le Poète orphique. Mircea Eliade rejette l'imitation vraisemblable (*mimesis*), que prône la *Poétique* d'Aristote. Par rapport à celle-ci, on voit les

nouvelles de Mircea Eliade plutôt comme l'expression d'une anti-Poétique. Le théâtre d'Eugène Ionesco fait l'objet d'un paradoxe: son «avant-gardisme» se nourrit d'une vision essentiellement classique. Plus précisément, Ionesco envisage des «archétypes oubliés», et cherche à les «renouveler» sous l'aspect de l'expression dramatique. Ainsi, son «théâtre de l'absurde» (tel que le désignait Martin Esslin) converge vers un théâtre plutôt mythique, voire mystique (selon Marguerite Jean-Blain), «théâtre des origines» à la manière d'Antonin Artaud et des «archétypes oubliés», comme disait Ionesco lui-même. L'«antithéâtre» de Ionesco pousse à l'extrême le ressort expressif du genre, et fait l'expérience d'un théâtre voulu «abstrait», «nonfiguratif», dépourvu du référent extra-théâtral circonscrit par l'imitation vraisemblable (*mimesis*) que recommande Aristote; quelquefois, Ionesco s'essaye à un théâtre d'énergie pure, préconceptuelle – sonore ou kinésique –, comme dans ses «anti-pièces». Finalement, Ionesco avoue avoir fait la (re)découverte du théâtre. Pas d'«antithéâtre», mais du théâtre tout court; cela veut dire la révélation de quelque chose d'essentiel au sujet de l'homme et de sa condition, tel que les anciennes tragédies grecques ont réussi à faire autrefois. Jusqu'à un certain point, les poétiques théâtrales de Mircea Eliade et d'Eugène Ionesco sont toutes deux centrées sur les motifs corrélatifs des «archétypes oubliés» et de l'«anamnèse» théâtrale. Les deux témoignent de la polémique qu'au XX-ième siècle, certains auteurs, parmi lesquels Artaud en chef de file, entament avec la Poétique du Stagirite.

### Ouvrages cités

- Banu, George. « Specificul teatral » [*Le Spécifique théâtral*]. In Mihaela Tonitza-Iordache et George Banu. *Arta teatrului. Studii teoretice și antologie de texte* [*L'Art du théâtre. Études théoriques et anthologie de textes*]. București: Editura Enciclopedică Română. 1975, pp. 195 – 196.
- Eliade, Mircea. *Briser le toit de la maison*. Paris: Gallimard. 1986.
- Eliade, Mircea. În curte la Dionis [Dans la cour de Dionis]. In *Proză fantastică* [*Prose fantastique*], t. II. Postface de Eugen Simion. Iași: Moldova. 1994 [1977], pp. 185-226.
- Eliade, Mircea. Uniforme de general [Uniformes de général]. In *Proză fantastică* [*Prose fantastique*], t. II. Postface de Eugen Simion. Iași: Moldova. 1994 [1971], pp. 265-311.
- Eliade, Mircea. Incognito la Buchenwald [Incognito à Buchenwald]. In *Proză fantastică* [*Prose fantastique*], t. II. Postface de Eugen Simion. Iași: Moldova. 1994 [1974], pp. 313-337.
- Eliade, Mircea. Nouăsprezece trandafiri [Les dix-neuf roses]. In *Proză fantastică* [*Prose fantastique*], t. III. Postface de Eugen Simion. Iași: Moldova. 1994 [1978-1979], pp. 141-251.
- Eliade, Mircea. Incognito à Buchenwald..., précédé de Adieu!... Traduit du roumain par Alain Paruit. Paris : Gallimard, 1984.
- Eliade, Mircea. Les dix-neuf roses. Traduit du roumain par Alain Paruit. Paris : Gallimard, 1982.
- Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard. 1966.
- Ionesco, Eugène. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard. 1991.
- Ionesco, Eugène. *Entre la vie et le rêve: Entretiens avec Claude Bonnefoy*. Paris: Gallimard. 1996.
- Esslin, Martin. *The theatre of the absurd*. London: Methuen. 2001.
- Jean-Blain, Marguerite. *Eugène Ionesco: mystique ou mal-croyant?*. Bruxelles: Lessius. 2005.
- Popa Blanariu, Nicoleta. Frondă și clasicism. O poetică a (anti)teatrului [*Fronde et classicisme. Une poétique de l'antithéâtre*]. In *Philologica Jassyensia*, no. 2, 2008, pp. 17–24.

Nicoleta Popa Blanariu, Drame et *dromenon*. Une (anti)*Poétique*: les nouvelles de Mircea Eliade». In *Interstudia*, no. 7, 2010, pp. 181-187.