

DE LUPASCO À IONESCO

LOGIQUE ET ANTI-LOGIQUE DANS LA DRAMATURGIE IONESCIENNE

La dramaturgie de l'absurde¹ représentée par Jean-Paul Sartre et Albert Camus a été l'espace littéraire d'une philosophie qui, n'ayant jamais connu la consistance d'une vraie école, s'est manifestée plutôt en des oeuvres littéraires dites *existentialistes*. Par contre, la dramaturgie de *l'insolite* ou de la *dérision*, d'Eugène Ionesco, n'a jamais investi une philosophie définie et systématique, bien qu'elle se réclame du *personnalisme*, d'ailleurs travesti par l'auteur de *La Cantatrice chauve*. Nous oserons pourtant montrer certaines ressemblances entre les nouvelles voies d'approche de la pensée philosophique de Stéphane Lupasco, en ce qui concerne surtout la logique, et le discours dramatique d'Eugène Ionesco. Stéphane Lupasco, roumain et dissident comme Ionesco, a choisi la langue française comme véhicule de sa 'révolution' philosophique. Nous devons souligner au départ les réserves que la *nouvelle logique* préconisée par ce philosophe nous soulève. Lui-même affirme que ses théories, surtout celles qui sont exposées en *Logique et Contradiction*², ne dépassent pas l'état d'une ébauche qui est cependant un effort remarquable de se frayer des chemins nouveaux à l'égard de la logique classique, qu'il considère vieillie et désuète, aux prises avec les dernières expériences de la microphysique et de la physique des quanta. Lupasco lui-même trace les limites de son étude: «dans ce chapitre³, comme dans ceux qui vont suivre, il ne saurait s'agir que d'indications, de thèmes de

¹ Le titre «Théâtre de L'Asurde», donné par Martin Esslin à son essai, est équivoque, car il désigne un ensemble d'auteurs et d'oeuvres dramatiques qui ne soutiennent pas l'absurde philosophique mis à la mode par Sartre et Camus.

² LUPASCO, Stéphane, *Logique et Contradiction*, Paris, P.U.F., 1947.

³ Il s'agit du deuxième chapitre de *Logique et Contradiction*.

méditation, de recherches et même de controverses, livrées à l'esprit du lecteur, avant que nous ne lui soumettions, dans l'avenir, nos études plus fouillées et spécialement consacrées à l'éthique, à l'esthétique, à la mystique et à la pathologie mentale sous l'éclairage du nouvel entendement que ces pages esquissent»⁴.

Sans prétendre à résumer la nouvelle démarche épistémologique de Stéphane Lupascô, il convient d'en relever les traits les plus pertinents en ce qui concerne l'ébauche d'une *nouvelle logique* qui, si elle s'imposait à la pensée occidentale contemporaine, opérerait une révolution du discours artistique et même ou surtout une révolution de l'entente universelle, structurellement construite sur la logique aristotelicienne, thomiste, cartésienne et hégélienne.

Dans son premier ouvrage, *L'Expérience microphysique et la Pensée humaine*⁵, Lupasco terminait son étude en souhaitant "une nouvelle logique, qui serait le dépassement des lois irréfragables de la logique classique, intériorisées comme naturelles et éternelles. D'autre part, l'oeuvre de Gaston Bachelard, selon Lupasco, mettait en cause la raison dite classique dans la mesure où elle constatait que cette logique ne pouvait plus répondre à bien des problèmes soulevés par l'esprit scientifique contemporain surgi à partir de la microphysique. Toujours est-il que les catégories mentales classiques étaient intériorisées par les chercheurs et par les artistes et ils manquaient de courage pour mettre en usage les nouvelles méthodes d'approche du logique. Ils se sont limités dans la plupart des cas à pratiquer des entorses à l'ancienne logique.

C'est cette adaptation que Lupasco refuse en essayant de dégager une nouvelle voie philosophique à partir des nouveaux apports des sciences exactes, notamment de la microphysique. C'est dans cette tentative hardie que Stéphane Lupasco se sent poussé à brûler les étapes et à dépasser Hegel et Bachelard. L'hégélianisme n'est pour lui qu'une nouvelle reformulation du principe de la contradiction que l'on devrait appeler principe de la non-contradiction. La synthèse hégélienne n'est pour lui qu'un instrument artificiel, car en fait elle n'existe pas dans le jeu antinomique de l'énergie de la contradiction et de l'énergie de la non-contradiction. Il avance donc une nouvelle formulation logique: «Cependant, une loi profonde semble régir

⁴ *Logique et Contradiction*, op. cit., p. 149.

⁵ LUPASCO, Stéphane, *L'Expérience microphysique et la Pensée humaine*, Paris, P.U.F., 1941.

[nos recherches], les constituer et définir, par là, la structure logique même de la notion de dialectique, la loi d'un *dualisme antagoniste*, dont l'antagonisme n'est pas seulement une *oppositon*, n'est pas seulement une contrariété, mais la contradiction elle-même, et une contradiction essentiellement dynamique»⁶. Or, si la nouvelle physique permet d'introduire la notion d'une énergie de contradiction et celle d'une énergie de non-contradiction, se relativisant et se limitant réciproquement, une nouvelle logique adéquate à ces nouvelles découvertes scientifiques impliquerait l'abandon du principe du *tiers exclu*. Il y a en effet des valeurs intermédiaires entre le vrai et le faux classiques. Stéphane Lupasco considère que la logique «construit lui-même *deux vérités*, inverses et antagonistes, les deux non-contradictions de la dialectique contradictoire, une vérité affirmative ou d'identité et une vérité négative ou de diversité (qui est le faux de la logique classique), comme aussi une *fausseté*, en tant que contradiction des deux vérités. Et entre ces trois valeurs polaires impossibles ou idéales, s'échelonne toute une série de valeurs possibles et effectives, essentiellement relatives et relationnelles, qui ne sont que les processus mêmes de l'opération logique, c'est-à-dire les processus élaborant les deux non-contradictions et la contradiction relatives et relationnelles»⁷. Le problème de la logique et de l'anti-logique ou de l'alogique est sans doute une hantise chez Eugène Ionesco. Son refus de la logique classique, froide, trop rationnelle, le pousse au choix d'une écriture dramatique métalogue où le signe dramatique classique éclate de partout. L'évidence cartésienne est pour lui de premier ennemi à abattre. Son discours dramatique fuit la linéarité en quête d'une polysémie qui est le résultat d'une logique autre, relevant plutôt du domaine de l'onirique. Il y a une question philosophique de Lupasco qui paraît, en fait, servir de justification à ce problème de la logique et de l'anti-logique sur lequel se construit tout le théâtre de l'insolite en général et celui d'Eugène Ionesco en particulier: «...la pensée logique n'est-elle, ne serait-elle que ce rêve, continuellement dissous et continuellement repris, d'une non-contradiction donneuse d'identité ou plutôt d'une identité donneuse de non-contradiction?»⁸. Nous ne voulons pas affirmer pourtant une influence généralisée de Lupasco sur le théâtre de l'insolite. Mais le

⁶ *Logique et Contradiction*, op. cit., p. IX.

⁷ *Logique et Contradiction*, op. cit., p. XVIII.

⁸ *Logique et Contradiction*, op. cit., pp. XV-XVI.

cas de Ionesco nous paraît différent, car il n'hésite pas (encore une fois le mélange constant du discours dramatique et du discours critique qui marque toute son oeuvre) à citer une des sources inspiratrices de sa pensée philosophique:

«NICOLAS D'EU: M'inspirant... (*A la Dame impossible*;) N'est-ce pas, Madame? (*De nouveau à Choubert*) M'inspirant d'une autre logique et d'une autre psychologie, j'apporterais de la contradiction dans ce que le sens commun juge contradictoire... Nous abandonnerons le principe d'identité et de l'unité des caractères, au profit du mouvement, d'une psychologie dynamique... Nous ne sommes pas nous-mêmes... La personnalité n'existe pas. Il n'y a en nous que des forces contradictoires ou non contradictoires... Vous auriez intérêt d'ailleurs à lire *Logique et Contradiction*, l'excellent livre de Lupasco»⁹.

Et le porte-parole d'Eugène Ionesco, Nicolas d'Eu, poursuit:

«Les caractères perdent leur forme dans l'informe du devenir. Chaque personnage est moins lui-même que l'autre»¹⁰.

On dirait qu'il s'agit plutôt d'une théorie dramatique exposée dans un essai que d'un texte dramatique, tel est le degré d'énonciation doctrinaire qu'il comporte. Et il faudra souligner que *Logique et Contradiction* est cité et commenté par Ionesco avec une épithète valorative: *excellent livre*. Ce livre fut publié en 1947 et *La Cantatrice chauve* fut jouée 3 ans après. *Victimes du Devoir* fut publié un peu plus tard, en 1952. Les points de coïncidence entre Lupasco et Ionesco sont nombreux. Tous les deux refusent le principe d'identité de la psychologie traditionnelle, qui, dans le discours de l'Occident, avait été le fondement du théâtre où les caractères s'affirmaient dans un conflit de passions et d'intérêts, dans une atmosphère de héros (pour la tragédie) et de personnages cohérents, toujours pareils à eux-mêmes, dès l'exposition au dénouement. C'est la psychologie à Paul Bourget que Ionesco refuse violemment. Ils refusent aussi la logique qui servait (ou desservait?) cette psychologie. Etre et ne pas être en même temps et sous le même aspect (principe sacré de l'aristotélisme-

⁹ «Victimes du Devoir», in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1975, p. 205.
¹⁰ *Ibidem*.

-thomisme) est bien possible dans le discours dramatique ionescien. Si le principe de l'unité des caractères est transgressé, la non moins classique règle des trois unités (temps, lieu, action) n'aura plus de chance de continuer comme pivot de toute la dramaturgie occidentale. Sans de caractères, l'intrigue s'évanouit, les conflits s'effacent et l'action tend à un degré zéro, tournant en rond. C'est la circularité parfaite de *La Cantatrice chauve* avec les Smith et les Martin interchangeables. Les didascalies ionesciennes ont beau signaler un espace 'petit bourgeois' et un décor minutieux dans certaines pièces, cet espace est neutralisé, annéanti. Et le temps subit la même usure: anti-linéaire, anti-chronologique, essentiellement onirique.

Par rapport au personnage, la pulvérisation du principe d'identité entraîne la pulvérisation des caractères, même si un des personnages de *Ce formidable bordel*¹¹ porte intentionnellement le nom de PERSONNAGE. Si «la personnalité n'existe pas», le théâtre ionescien ne pourra être un théâtre où dominant des personnages dans le sens classique du mot.

Stéphane Lupasco considère le logique «comme une activité de signification, comme un mouvement du sens qui ne s'arrête jamais»¹². Or le texte dramatique ionescien est l'espace littéraire d'une explosion incontrôlée du sens où les personnages se réclament plutôt d'une *logique affective* soutenue, sous quelques réserves, par Lupasco. Le sens ne circule pas d'un prius à un posterius, étant donné que le mouvement progressif et continu n'existe plus. Pour Lupasco, «les sens s'engendrent les uns les autres; s'il y en a un, constitutivement et essentiellement, il ne peut pas y avoir d'arrêt dans le dynamisme des sens: une multiplicité de sens existe, par là même — une multiplicité transfinie: elle ne peut être finie ni infinie, car elle serait, dès lors, absolue et précisément le sens s'arrêterait, de ce fait»¹³.

La *logique de la contradiction* telle quelle la conçoit Lupasco (et Ionesco après lui ou avec lui) exclut l'absurde. C'est pourquoi Le Policier de *Victimes du Devoir* affirme: «Je ne crois pas à l'absurde». C'est d'ailleurs une affirmation souvent reprise en *Notes et contre-notes*. Tout est communicable, sauf l'incommunicabilité du

¹¹ IONESCO, Eugène, *Ce formidable bordel!* Paris, N.R.F., Gallimard, 1975.

¹² *Logique et Contradiction*, op. cit., p. 205.

¹³ *Ibidem*.

drame existentiel de chacun de nous. Tout court après un sens: «tout est sens: /.../ lorsqu'on l'a, on n'en a plus»¹⁴ — confirme Lupasco. C'est cette aventure de polysémie textuelle et dramatique que poursuit Eugène Ionesco tout au long de son oeuvre. Les soi-disant non-sens et contresens de son écriture ne sont au fond que des procédés qui nourrissent un trop de sens qui passe par un *trop de vide* ou par un *trop plein* d'une matière tantôt lourde tantôt évanescence. La langue de communication quotidienne devient le cobaye par excellence de cette aventure de bruitages du sens à la recherche du silence comme lieu privilégié du sens originel. Les transgressions morphologiques et sémantiques ionesciennes mettent violemment en cause la structure d'une langue considérée comme trop logique — la langue française. Plusieurs textes ionesciens présentent un travail remarquable de *ré-vision* du français, qui tourne en dérision la logique de la phrase et de la communication. *Exercices de conversation et de diction française pour étudiants américains*¹⁵, par exemple, n'étant pas une pièce de théâtre, sont pourtant une éprouvette d'expériences linguistiques nouvelles qui se moquent de la logique de la communication scolaire et des manuels qui la desservent. Sous un apparent respect de la correction grammaticale, le dramaturge transgresse, pour obtenir des effets comiques, la chaîne sémantique:

«THOMAS: Ma maison est plus grande que ma soeur.
Mais elle a moins de fenêtres.

MARIE-JEANNE: Oui, mon frère est plus petit que la tour Eiffel. Il a plus de fenêtres»¹⁶.

Le même type de jeu contre la langue en tant que structure logique de communication est présent dans ce passage qui fait penser à la parodie de la grammaire générative-transformationnelle et de certains travaux para-poétiques réalisés par des ordinateurs:

«Le pupitre est dans le cahier. Le professeur est dans la poche du gilet de la montre. Le tableau noir écrit la copie sur le maître. La craie efface l'éponge. Le corridor et la cour se trouvent sur la chaire et l'estrade se trouve dans la récréation.

¹⁴ *Logique et contradiction*, op. cit., p. 205.

¹⁵ IONESCO, Eugène, «Exercices de conversation et de diction française pour étudiants américains», in *Théâtre V*, Paris, Gallimard, 1963.

¹⁶ *Exercices de conversation et de diction...*, op. cit., p. 285.

La craie est au plafond, la fenêtre sur le plancher. J'ouvre l'élève et la porte s'assoit sur le banc»¹⁷.

Lorsqu'on pense que ces 'phrases' sont prononcées par Thomas, qui dans le tableau intitulé 'Au restaurant, à Paris' avait déclaré qu'il était venu exprès à la capitale des Lumières dans l'intention d'y apprendre la langue française, caractérisée par sa précision et sa logique, l'ironie tourne à la dérision. Suivant la voie ouverte par les surréalistes, Ionesco prétend construire son théâtre à partir d'une logique 'affective', vitale, 'irrationnelle' et c'est la langue qui en subit les premières conséquences. La méthode *Assimil* lui donnait un bel exemple d'une langue de communication stéréotypée où l'évidence logique devient ridicule. Ionesco, dramaturge et personnage, déclare dans son *Impromptu de l'Aïma*: «je suis pour la contradiction, tout n'est que contradiction...»¹⁸. Les *Bartholoméus I, II et III*, au nom d'une conception magistrale du savoir, ne font que parodier, eux aussi, la logique qu'ils semblent soutenir.

Mais 'Le Logicien', cette figure étrange de la pièce *Rhinocéros*, est sans doute l'expression la plus parfaite de la hantise ionescienne de la logique et de l'anti-logique.

«LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien*: C'est très beau, la logique!

LE LOGICIEN, *au vieux Monsieur*: À condition de ne pas en abuser»¹⁹.

C'était justement ce que 'Le Logicien' venait de faire. Il en avait abusé en construisant des syllogismes aberrants et la 'rhinocérite' l'a contaminé.

Contre la logique des manuels, Ionesco cherche une nouvelle logique qui soit le chemin d'une vérité, non d'une vérité révélée a priori, mais découverte dans le paradoxe, dans le rêve, dans la névrose: «la vérité est dans une sorte de névrose... Elle n'est pas dans la santé, c'est la névrose qui est la vérité, vérité de demain contre la vérité apparente d'aujourd'hui»²⁰.

¹⁷ *Idem*, pp. 271-272.

¹⁸ «L'Impromptu de l'Aïma», in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, p. 19.

¹⁹ «Rhinocéros», in *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1973, p. 24.

²⁰ «Piéton de l'Air», in *Théâtre III*, op. cit., p. 127.

À une logique de la normalité, Ionesco répond aussi par la recherche systématique d'une logique de l'anormalité. À ce propos, il nous paraît assez intéressant de rapprocher aussi ce problème de la dramaturgie ionescienne de la théorie de la 'logique morbide', qui est un des chapitres de *Logique et Contradiction*. Il ne s'agit pas d'exagérer l'influence de l'oeuvre de Lupasco sur celle de Ionesco. Un phénomène d'intertextualité suffirait peut-être à justifier ces ressemblances entre la pensée du philosophe et celle du dramaturge. Lupasco conçoit une logique affective morbide qui s'inscrit dans la structure même du logique et qui rend très complexe la dichotomie normal/pathologique. Dudard, un personnage important dans l'économie de *Rhinocéros*, pose ouvertement cette même question: «peut-on savoir où s'arrête le normal, où commence l'anormal? Vous pouvez définir ces notions, vous, normalité, anormalité? Philosophiquement et médicalement, personne n'a pu résoudre le problème»²¹. Lupasco, de son côté, déclare: «il n'y a pas de logique défectueuse, en soi, atteinte dans ses rouages ou de non-logique, d'illogisme. Cela n'était concevable qu'au nom de la logique classique dont l'apodictique d'identité définissait la norme du vrai et par rapport à laquelle tout ce qui ne s'y soumettait pas, l'hypothétique même le plus vague, ne pouvait être considéré que comme anormal»²². Et, dans un autre passage, ce philosophe est encore plus tranchant: «entre le normal et le pathologique, la distinction est à la fois statistique et pragmatique. Est appelé morbide, apparaît comme morbide ce qui est aberrant, faible, vulnérable, en tant que configuration statistique minoritaire, évidemment dans le même devenir, comme complémentaire dynamique, par rapport à ce qui triomphe, résiste, domine, à ce qui le domine, en tant que configuration statistique majoritaire, inscrite évidemment dans le même devenir, comme complémentaire dynamique contradictoire et orientant ce devenir, lui imprimant sa physiologie, lui donnant même son nom, et qui apparaîtra comme normal»²³. Pour lui, chaque époque et chaque individu présentent des coefficients de logique différents. Les coefficients d'affectivisation peuvent être des coefficients de normalité ou de morbidité selon le besoin qu'une époque, qu'un milieu social, qu'une psychologie a ou

²¹ *Rhinocéros*, op. cit., p. 93.

²² *Logique et Contradiction*, op. cit., p. 209.

²³ *Logique et Contradiction*, op. cit., p. 211.

n'a pas de l'affectivité et des conditions existentielles ou logiques qui en permettent la présence.

Le théâtre ionescien partage justement ce va-et-vient constant du normal à l'anormal et vice-versa. En exploitant le tréfonds de l'inconscient individuel et collectif, le texte dramatique de Ionesco est une pendule nerveuse entre le morbide et le normal. La pathologie du langage est un des domaines où son écriture dramatique réussit et on peut même relever de son oeuvre un échantillon bien représentatif des troubles du comportement linguistique. Beaucoup d'autres problèmes de pathologie psychique y sont aussi représentés. Jean Fanchette, dans son livre *Psychodrame et théâtre moderne*²⁴, attire l'attention sur les ressemblances du discours du 'nouveau théâtre' et du discours produit par les psychotiques dans les séances de psychodrame.

Une autre piste fort intéressante à exploiter dans cette étude est celle des coïncidences des points de vue de ces deux auteurs en ce qui concerne les rapports entre l'Art et la Logique. Selon l'auteur de *Logique et Contradiction*, «la logique de l'esthétique doit évoluer, être axée inversement d'un processus de non-contradiction. La logique de l'esthétique doit donc procéder du non-contradictoire au contradictoire; elle vise à la contradiction»²⁵. L'oeuvre d'art est pour Lupasco un faisceau de virtualités qui s'actualisent. Pour Hegel, l'art opérerait une synthèse du général et du particulier; pour Lupasco, il opère une grande déchirure, l'art étant la coexistence incompatible de la thèse et de l'antithèse: «la disjonction, opérant dans sa conjonction paradoxale et antinomique, en transcendant la contradiction par l'une ou l'autre des voies inverses de la non-contradiction, fera cesser l'art. Tous les degrés de sa disparition sont là possibles et saisissables, de l'art à propagande, de l'art à thèse, au service d'une morale, d'une politique (et tout le monde sent que l'art en meurt), jusqu'à l'observation analytique et froide des faits et aux hypothèses explicatives les plus générales»²⁶. Pour Ionesco, «l'art et la logique sont deux choses différentes et si l'on doit faire appel à la logique pour comprendre l'art, l'art s'en va, seule la logique reste... /.../; la logique démontre, tandis que l'art suggère»²⁷. Le théâtre de l'insolite en général poursuit

²⁴ FANCHETTE, Jean, *Psychodrame et théâtre moderne*, Paris, Buchet/Chastel, 1971.

²⁵ *Logique et Contradiction*, op. cit., p. 162.

²⁶ *Idem*, p. 174.

²⁷ «Le Tableau» in *Théâtre III*, op. cit., p.

l'irrationnalisme surréaliste et Ionesco est son porte-parole le plus hardi: «je situe donc l'art davantage sur le plan d'une certaine connaissance libre que sur celui d'une morale, d'une morale politique. Il s'agit bien entendu d'une connaissance affective, participante, d'une découverte objective dans sa subjectivité, d'un témoignage non pas d'enseignement, d'un témoignage de la façon dont le monde apparaît à l'artiste. Renouveler le langage c'est renouveler la conception du monde»²⁸. L'irréductibilité de l'art et de la logique (surtout la logique des systèmes idéologiques) est aussi nettement affirmée dans ce passage: «l'idéologie ne fait qu'entourer l'oeuvre sans la pénétrer. L'absence d'idéologie dans l'oeuvre ne signifie pas l'absence d'idées; au contraire ce sont les oeuvres d'art qui les fertilisent. /.../ L'idéologie n'est pas la source et le point de départ des idéologies ou philosophies à venir, car l'art est la vérité et l'idéologie n'en est que l'effabulation, la morale»²⁹. Ionesco préfère un théâtre irrationnaliste, insolite, onirique et justifie son choix: «un théâtre psychologique est insuffisamment psychologique. Mieux vaut lire un traité de psychologie. Un théâtre idéologique est insuffisamment philosophique. Au lieu d'aller voir l'illustration dramatique de telle ou telle politique, je préfère lire mon quotidien habituel ou écouter parler les candidats de mon parti»³⁰. C'est ce point de départ théorique qui justifie son anti-sartrisme et son anti-brechtisme agressifs. L'anti-logique de la dramaturgie ionescienne est une de ses sources du mélange constant du tragique et du comique. On oserait dire qu'elle est le ressort fondamental de son jeu dramatique. Cela nous permettra de comprendre ces deux répliques ironiques d'un des tableaux de ses *Exercices de conversation et de diction française pour étudiants américains* qui révèle la terrible ironie de son auteur à l'égard de la logique classique:

«MARIE-JEANNE: Sommes-nous logiques? JEAN-MARIE:
Je ne le pense pas. MARIE-JANNE: Cela ne fait rien,
l'important c'est d'être en bonne santé»³¹.

Ferreira de Brito

²⁸ *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 157.

²⁹ *Idem*, p. 145.

³⁰ *Idem*, p. 58.

³¹ «Exercices...», op. cit., p. 261.