

UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI CLUJ-NAPOCA

FACULTATEA DE STUDII EUROPENE

ȘCOALA DOCTORALĂ „PARADIGMA EUROPEANĂ”

TEZĂ DE DOCTORAT

Doctorand:

Elena Luiza Mitu

Conducător de doctorat:

Acad. Prof. Dr. Basarab Nicolescu

Cluj-Napoca

2013

UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI CLUJ-NAPOCA

FACULTATEA DE STUDII EUROPENE

ȘCOALA DOCTORALĂ „PARADIGMA EUROPEANĂ”

Eugène Ionesco et la logique du contradictoire

O abordare transdisciplinară a dramaturgiei ionesciene

Componenta comisiei de doctorat:

PREȘEDINTE: Prof. Dr. **Ovidiu Pecican**

COND. DE DOCTORAT: Prof. Dr. **Basarab Nicolescu**

REFERENȚI:

Prof. Dr. **Simona Modreanu**, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Conf. Dr. **Pompiliu Crăciunescu**, Universitatea de Vest, Timișoara

Prof. Dr. **Ion Pop**, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

Cluj-Napoca

2013

Contenu:

Eugène Ionesco et la logique du contradictoire

Introduction/07

Chapitre I. La transdisciplinarité

- 1.1 La transdisciplinarité ou l'ère des translateurs/ 13
- 1.2 Le tiers inclus/ 18
- 1.3 Le sujet et l'objet transdisciplinaire et leur relation avec le tiers inclus/ 21
- 1.4 Le tiers caché/ 24
- 1.5 Le rôle de la méthodologie transdisciplinaire dans la compréhension de la dramaturgie ionescienne/ 28

Chapitre II. La logique du contradictoire

- 2.1 L'influence de la philosophie de Stéphane Lupasco dans la pensée et l'expérience esthétique d'Eugène Ionesco/ 34
- 2.2 La logique de l'art et l'expérience esthétique en *Note et contre-notes*/ 38
- 2.3 La liaison entre science, art et religion/ 50
- 2.4 Le principe de l'antagonisme comme principe fondamental de la dramaturgie d'Eugène Ionesco/ 52
- 2.5 Les notions d'actualisation et potentialisation dans la dramaturgie ionescienne/ 60

Chapitre III. Le théâtre de l'intérieur

- 3.1 Le sujet et l'objet dramatique: l'extériorisation des dynamismes internes/ 65
- 3.2 Niveaux de Réalité de la construction dramatique/ 85
- 3.3 L'incarnation des antagonismes et l'expression du conflit pure: *Victimes du devoir*/ 90

Chapitre IV. Le théâtre quantique. Innovation et impasse dans la dramaturgie ionescienne

- 4.1 La définition du concept d'esthétique quantique/ 98
- 4.2 Les principes fondamentales de l'esthétique quantique/101
- 4.3 Qu'est que représente la dramaturgie quantique?/ 103
 - 4.3.1 La scène comme matériel quantique pour le théâtre / 109

4.3.1 a) Qu'est ce que signifie scène quantique?

4.3.1 b) Qu'est ce que signifie texte quantique?

Chapitre V. Claude Règy et le tiers caché

5.1 Court historique du régisseur/ 113

5.1.1 La conception sur le théâtre/ 117

5.1.2 Le tiers caché / 122

5.1.2.1 Corps-voix-écriture/ 123

5.1.2.2 Réel-sacré-tiers caché/ 126

5.1.2.3 Vide-lenteur-silence/ 128

5.1.2.4 Lumière-ombre-silence/ 131

5.2 La dramaturgie ionescienne est elle une dramaturgie quantique?/ 133

5.3 Une vision critique sur l'esthétique quantique vue du perspective transdisciplinaire/ 140

Chapitre VI. La dimension transreligieuse du théâtre ionescien

6.1 La logique de la transcendance: la manifestation de la divinité a travers la contradiction/ 143

6.2 La séparation être homme et ses raisins transcendantales: le mure comme mystère de la vie et de la mort/ 151

6.3 La lumière comme matière scénique: le change de la perception sur la nature du réel/ 162

6.4 Le tiers caché ou la troisième dimension perdue: *L'homme aux valises, Voyage chez les morts* / 167

6.5 Une triple connaissance de la manifestation divine: la divinité diurne, la divinité nocturne, la divinité aquatique/ 172

6.6 Langage, Métalangage, Translangage/ 174

Conclusions/ 177

Bibliographie/ 197

Annexes/ 213

Resumé

Mots-clés: transdisciplinarité, le principe de l'antagonisme, le sujet et l'objet dramatique, de la niveaux de réalité, discontinuité, tiers cachés, transreligiosité, Eugène Ionesco, la logique du contradictoire, théâtre quantique.

Le premier chapitre de cet travail est dédié à la méthodologie transdisciplinaire fondée sur les trois axiomes: 1) l'axiome ontologique – la des niveaux de Réalité discontinue; 2) l'axiome logique – fonde sur la logique du tiers inclus, développé par l'épistémologue français d'origine roumaine Stéphane Lupasco dans l'année 1950, logique par laquelle il facilite la compréhension de l'existence d'un isomorphisme entre le monde microphysique et le monde psychique ; 3) l'axiome épistémologique – la complexité, selon laquelle il y a une interconnexion entre toutes les événements de l'univers.

L'accent est mis, dans cet chapitre, sur les concepts de niveaux de réalité, tiers inclus, tiers caché, le sujet et l'objet transdisciplinaire et le rôle que le tiers inclus et le tiers caché jouent en établissant une relation d'équilibre entre le sujet et l'objet transdisciplinaire, aussi que le rôle que la méthodologie transdisciplinaire a dans la compréhension de la dramaturgie d'Eugène Ionesco. Pour établir cette relation d'équilibre entre le sujet et l'objet transdisciplinaire, on a commencé avec une question qu'on considère fondamentale pour la compréhension de la vision transdisciplinaire sur le monde, question formulée par le directeur Claude Règy dans le volume *Espaces perdues*: Qu'est ce qu'il y a entre l'objet et le nom de l'objet ?, en continuant notre réflexion par la question : Qu'est ce qu'il y a entre un sujet et le nom du sujet, atteignant ainsi la problématique cruciale de la transdisciplinarité: Qu'est ce qu'il y a entre le sujet (le monde intérieure) et l'objet (le monde extérieure) et quoi facilite la transitions du sujet à l'objet afin que nous, comme êtres humains, pourrions établir un équilibre entre le mental, sentiment et le corps. Ce que fait possible cet équilibre est la communication par isomorphisme de l'objet transdisciplinaire qui transmet au sujet transdisciplinaire un flux d'information, le sujet changeant le niveau de conscience.

L'isomorphisme, la communication entre le sujet et l'objet transdisciplinaire est assuré par la zone complémentaire, nommé dans la transdisciplinarité zone de non-résistance, des niveaux de réalité de l'objet qui coïncide avec la zone complémentaire des niveaux de perception

du sujet. Cette zone de non-résistance, la clé de la compréhension de l'existence de la discontinuité entre les différents niveaux de réalité, correspond au sacré, le tiers secrète caché, comme il a été nommé par le théoricien de la méthodologie transdisciplinaire, Basarab Nicolescu, et que Stéphane Lupasco a nommé affectivité, cette zone étant la qui lie et assure l'harmonie entre le sujet et l'objet. Pour mieux comprendre les notions de sujet et objet transdisciplinaire on a appelé au symbole du mot miroir (mot d'origine latine qui signifie *émerveillement, s'émerveiller*) et la double action que le sujet manifeste dans l'acte du regard: celui qui regarde et ce que est regardé, atteignant ainsi ce que Stéphane Lupasco nomme la connaissance de la connaissance. On a identifié dans l'acte du regard, à travers la terminologie de Stéphane Lupasco, qui suppose le déclenchement d'un processus cognitive par un dynamisme contradictoire sujet-objet, un sujet de l'ignorance (étant canalisé sur l'opération d'observation de l'extérieur, le sujet perde son propre esprit d'observation, en se potentialisant, se virtualise comme sujet et devient objet) et un objet de la connaissance (le sujet potentialisé qui, activement impliqué dans le processus de connaissance, s'actualise comme objet). L'actualisation du sujet entraîne la potentialisation de l'objet et vice versa, cette opération logique impliquant l'apparition du conflit entre sujet et objet, conflit qui maintient l'équilibre entre le sujet et l'objet, de manière que la potentialisation ne peut jamais être si rigoureuse, absolue, ça veut dire que le statut du sujet comme objet ne peut être que relative. Ceci signifie que le dynamisme contradictoire sujet-objet, durant les processus d'actualisation-potentialisation, même dans le moment du processus de transformation, touchent le même niveau, celui de l'état T (le tiers inclus), dans lequel le sujet et l'objet ont un équilibre symétrique des forces antagonistes, celles-ci apparaissant comme semi-sujet semi-objet ou ni sujet, ni objet. Entre celui qui regarde et ce qu'est regardé intervient l'émerveillement qui suppose l'inclusion du tiers, le moment dans lequel le sujet se rencontre dans un état de semi-actualisation semi-potentialisation. Symboliquement, la vision transdisciplinaire du monde est le miroir dans lequel se reflète l'intérieur et l'extérieur, la prise de conscience du monde extérieur qui ne peut exister que par rapport à l'intérieur, et la transdisciplinarité comme logos des méthodes est une semi-actualisation et une semi-potentialisation de l'objet transdisciplinaire parce qu'il est en même temps entre les deux, à l'intérieur de la discipline et au-delà.

Dans le sous-chapitre *Le rôle de la méthodologie transdisciplinaire dans la compréhension de la dramaturgie d'Eugene Ionesco* on affirme l'existence d'un isomorphisme

entre les trois axiomes qui sous-tendent la méthodologie transdisciplinaire: l'axiome logique, ontologique et épistémologique, et la propre vision ionescienne sur son œuvre, une triple connaissance: affective, spirituelle et scientifique. Également on souligne qu'Eugène Ionesco a été par excellence à la fois par la nature et le patrimoine culturel qu'il a laissé à travers son travail, que par la promotion de la vision transculturelle, transreligieuse et transhumaine sur le monde, en dénonçant un système clos de pensée, soit de nature idéologique, politique ou religieuse, systèmes que ne peuvent conduire qu'à l'aliénation de l'homme de soi-même et sa recherche constante pour une identité profonde, fondamentale de l'homme à travers la littérature, ce que le lie de l'essence de son être, le sacré: « Je devrais vivre qu'en recherche du sacré ». (Eugène Ionesco, *Căutarea intermitentă*, Humanitas, București, 1994, p. 12).

Le deuxième chapitre est dédié à l'influence de la philosophie de Stéphane Lupasco dans la dramaturgie ionescienne, en se concentrant sur la logique du contradictoire et sur l'esthétique élaborée par Lupasco.

L'influence de la philosophie lupascienne dans la dramaturgie ionescienne a été observée depuis l'année 1977 dans un travail pas mentionnée par les exégètes de l'œuvre ionescienne, et on parle ici sur le travail de Merete Blomberg, intitulé *Logik og mystik hos Ionesco. Den metafysiske diskussion i Eugene Ionesco teater (Logique et mystique. Une analyse métaphysique du théâtre d'Eugène Ionesco, Odense 1977)*. L'accès au travail est limité, cependant, le livre est imprimé en danois, mais le résumé est disponible en français. Dans les six pages de résumé en français, Merete Blomberg met l'accent sur la présence de Dieu dans les pièces ionesciennes, un Dieu qui ne peut pas être connu par la raison ou par les lois de la causalité, mais dans une dimension poétique mystique. Le même auteur consacre aussi une étude publiée en danois à la pièce *Victimile datoriei*, étude nommée *Fortolkning af Ionesco's teater „Victimes du devoir og den katolske mystik deri”*, Romansk Institut, Odense, januar, 1977, 34 p. Une autre contribution très importante qui souligne l'influence de la philosophie lupascienne dans la dramaturgie de Ionesco est le chapitre „Tropism and Anti-Logic” du *Loss of the self*, travail signée par Wylie Sypher et devient connue par les exégètes roumaines par l'apport de l'académicien Basarab Nicolescu dans le sous-chapitre „Teatrul absurdului, psihanaliza și moartea” de son livre *Ce este Realitatea?*. Wylie Sypher note que Ionesco démis de la construction de l'art dramatique les lois cause-effet, les lois sous-jacentes de la logique aristotélicienne et réexamine les lois du théâtre à partir de la

logique du contradictoire de Stéphane Lupasco. La dramaturgie de Ionesco est une logique affective, dynamique, discontinue qui correspond à la logique lupascienne du tiers inclus.

En outre, certains points de coïncidence entre Lupasco et Ionesco, en termes de logique et de discours dramatique Ionescu leur fait remarquer Ferreira de Brito dans son travail: *De Lupasco à Ionesco: Logique et anti-logique dans la dramaturgie ionescienne* (Porto, 1984), Marguerite Jean Blain dans *Eugène Ionesco: mistic sau necredincios?* (Curtea Veche, 2010), Simona Modreanu dans *Lecturi nomade: pagini subiective despre literatura franceză... și nu numai* (Junimea, Iași, 2006) et Nadia Păcurari dans *Discursul dramatic al lui Eugène Ionesco. Analiză pragmatică*, thèse de doctorat, 2010).

Dans les pages du même chapitre on souligne le rôle du principe de l'antagonisme comme principe fondamental de la dramaturgie ionescienne, les couples contradictoires actualisation / potentialisation, vrai/ faux, espace/ temps, le rôle du tiers inclus en conciliant les contradictions dramatiques avec une analyse des pièces *Rinocerii (Rhinoceros)*, *Vicontele (Viconte)*, *Scaunele (Les chaise)*, *Cântăreața cheală (La Cantatrice chauve)*, *Jacques sau supunerea (Jacques ou la submission)*, *Victimile datoriei (Victimes du devoir)*.

Egalement, on souligne le rôle fondamental que l'influence lupascienne a eu sur l'expérience esthétique du dramaturge Eugène Ionesco, influence qui se laisse voir dans son volume théorique *Note și contranote (Notes et contre-notes)*. Pour Lupasco tout événement esthétique est une manifestation de la conscience de la conscience et de la connaissance de la connaissance, la logique de l'art étant une logique fictive, une construction quantique dans le langage lupascien, qui correspond à la logique du tiers inclus. Dans la même mesure Eugène Ionesco étudie l'art sur le plan d'une connaissance libre, qu'il appelle connaissance affective, *une découverte objective dans son subjectivité* qui implique un processus de la contradiction, deux dynamismes antagonistes: d'actionner et de contempler, son œuvre entier étant l'extériorisation d'un dynamisme psychique, dynamisme qui vient d'une substance émotive, d'un impulse, substance émotive qui dans le théâtre ionescien est humanise par les personnages, le décor, les accessoires. La dramaturgie ionescienne est un témoignage à travers la fiction qui se revendique d'une logique fictive, la logique du tiers inclus lupascien. L'ambition du dramaturge est de supprimer le théâtre de la zone intermédiaire qui n'est ni totalement art, ni entièrement

plan supérieur de la pensée (Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Humanitas, București, 1994, p. 53.) et de transformer la matière première du théâtre dans une matière affective qui se rencontre dans la zone de non-résistance du tiers caché, gérant d'exprimer dans ses pièces un conflit pure, une réalité pure, illogique, a-psychologique. En faisant appel aux notions de sujet et de d'objet logique tel que défini par Stéphane Lupasco, nous avons identifié le rôle du créateur et de l'œuvre d'art dans l'opinion du dramaturge Eugène Ionesco. Le créateur est soumis à l'ignorance qui dépasse sa propre subjectivité, à la suite de la connaissance des processus d'initiation il devient un objet virtuel, en élevant ainsi son propre connaissance, et l'œuvre d'art ne de la subjectivité de l'artiste, mais dans le même temps extériorisé pour pouvoir être connue acquiert une existence elle-même et devient ce que Ionesco appelle un *être autonome*. Pas entièrement subjectivité de l'artiste, pas entièrement extériorisation de son subjectivité, ça veut dire ce qu'on appelle objectivité, l'œuvre d'art est semi-actualisation semi-potentialisation ou semi-subjectivité semi-objectivité. L'art est, dans la vision ionescienne, le domaine de la passion dans lequel les forces contraires se pétrissent et se confrontent sur un champ de bataille mental, à travers elle s'exprimant le psychique de l'auteur. Ni vie ni réalité, l'œuvre d'art est une construction quantique qui correspond à la troisième matière lupascienne, la matière psychique, une matière affective, dans la transdisciplinarité appelé tiers caché. Les pièces ionesciennes de théâtre représentent un équilibre rimé des figures et des formes antagoniques.

Cette troisième matière lupascienne, affective, logique, a-psychologique est la matière du théâtre ionescien, démonstration qui nous fait affirmer, en empruntant le terme ionescien, que son théâtre est un théâtre de l'intérieur. Les lois de fonctionnement du théâtre de l'intérieur font le sujet du troisième chapitre de notre thèse. Pour Ionesco le théâtre est par excellence l'art suprême qui permet la matérialisation de notre profond besoin de créer mondes. L'Univers Psychique ou le théâtre de l'intérieur reflète dans lui toutes les contradictions de l'univers et met en évidence l'isomorphisme qui existe entre le microcosme et le macrocosme.

Un rôle important pour traiter ce chapitre est le rapport conflictuel entre l'objet dramatique, vue comme accessoire, et qui dans la dramaturgie ionescienne symbolise l'univers accablés par matière, la solitude et la victoire des forces anti spirituelles, et le sujet dramatique, qui représente la réflexion des forces de l'esprit. Le signal d'alarme qui tire Ionesco est celui qui succombe sous la prolifération de l'objet, la matière inanimée, le monde devient une prison

quotidienne, le langage même devient un cliché sans sens dans l'absence de l'harmonie entre sujet et objet, harmonie établie par ce qu'on appelle sacré.

Dans le même temps la relation entre sujet et objet nous a conduit à un autre type de compréhension de la pièce *Rhinoceros*, pièce qui souligne l'idée que la Divinité choisit de descendre dans le monde, dans l'existence, par l'expérience du mal. Cette expérience du mal fait référence à la faute adamique, dans le final de la pièce *Bérenger et Daisy* – en représentant deux archétypes d'Adam et d'Eve – le couple reste seul, pas touché par le rhinocéros, la faute adamique. Dans le sous-chapitre **Niveaux de réalité de la construction dramatique** on pose en évidence les deux niveaux de réalité approfondie dans la dramaturgie ionescienne: évanescence-masse / vide-présence excessive/ transparence de la lumière – opacité/ lumière-obscurité/ visible-invisible, niveaux liés par ce que le dramaturge appelle **voile de la non-compréhension** ou **mur impassable**, l'équilibre de ces contradictions étant établi par la présence-absence quel que soit le symbole même du Dieu Caché ou du Dieu Profundis, comme lui appelle Ionesco.

Aussi, dans la pièce *Les Chaises* la relation entre le monde visible, la matière, les chaises et le monde invisible, les invités invisibles est établie par le couple des Vieilles, situées au demi de la route entre le monde visible et le monde invisible, le couple se rapportant en permanence à cette Présence-Absence, La Divinité Cachée. Le couple ionescien joue le rôle du tiers inclus, les personnages étant dans le même temps visibles et invisibles, elles sont semi-actualisées et semi-potentialisées, situées au demi de la route entre vie et mort, dans un espace de l'incertitude.

La dramaturgie ionescienne est un jeu de présences-absences qui obtiennent sens dans l'univers intérieur. À la base de toutes les pièces ionesciennes se situent deux états de conscience: la présence et l'absence, par lesquelles le dramaturge exprime le conflit pur dramatique, dominant l'un quand l'autre, parfois les états se combinent en naissant ce qu'on appelle la Présence d'une Absence, qui fait la connexion entre le monde intérieur de l'affectivité et le monde extérieur de l'effectivité. Les personnages ionesciens se rapportent en permanence à cette présence prolongée dans l'invisible. Cette présence-absence est le domaine dans lequel le tiers caché est actif, l'essence de notre être, le sujet inconnu lupascien qui se manifeste à travers l'objet connu.

Le quatrième chapitre est dédiée au théâtre quantique qui est né en Espagne, d'un group fondée en Granada 1994, nommée *El Salon de los independientes (Le salon de les indépendants)*, ayant comme protagoniste central Gregorio Morales, celui qui a développé dans le livre *El cadáver de Balzac. Una vision cuantica de la Literarura y el Arte. (Cadavrul lui Balzac. O viziune cuantică asupra literaturii și artei)* les principes de l'esthétique quantique, mouvement qui se base sur la conscience sur plan culturel de la conciliation entre les plus récentes découverts scientifiques, spécialement du domaine de la physique quantique (Planck, Böhr, Einstein, Sommerfeld, Born, Schrödinger, Broglie, Pauli, Heisenberg, Jordan) et le rôle que celles ci jouent dans les sciences humaines. Etant la *prise en charge de l'avant-garde*, comme la définie Gregorio Morales, l'enjeu de l'esthétique quantique est d'associer l'art et les sciences, séparées du XVIII-eme siècle, le rôle de la littérature vue du perspective de l'esthétique quantique étant celui *d'effort quantique*. L'objective de l'esthétique quantique est la comparution de l'intérieur de l'être humaine et par celui-ci, de la société entière, dans la mesure que la création peut avoir le rôle de révélation. Dans la vision sur la réalité l'esthétique quantique assimile la physique des particules, spécialement le principe de la complémentarité, le principe anthropique, le principe de l'inséparabilité, la causalité de type A, la complexité, l'ubiquité, les champs énergétiques, la matière et l'esprit, la psychologie de Jung, spécialement les concepts d'individualisation, animus, anima, le soi interpersonnel, la synchronie.

Le concept de théâtre quantique a été revendiqué par José Sanchis Sinisterra, une figure de marque du théâtre hispanique contemporaine. Sinisterra développe le concept de théâtre quantique en commençant avec la physique quantique (assimilant les concepts de la physique quantique de l'incomplétude, discontinuité, fragmentarisme Sinisterra développe des variantes de la dramaturgie quantique: théâtre de l'énigme, théâtre minimaliste, théâtre du translucide), neurobiologie et philosophie bouddhique.

En France, le concept de théâtre quantique est exploré par le régisseur Claude Régy et approfondi en recherche par L'Ecole de L'Université de Toulouse Le Mirail, sous la direction de Monique Martinez Thomas. La dramaturgie quantique a été définie comme une technique pour créer des textes dramatiques, technique développée par Antonio Cesar Moron Espinosa dans son livre *La dramaturgia cuántica. Teoria y práctica*. Dans le même chapitre on développe les concepts de scène quantique et texte quantique. Selon Monique Martinez Thomas il y a deux

acceptions de la scène quantique: la scène comme métaphore du vide quantique et la scène comme espace-temps quantique. La scène est une cosmogonie qui fait la connexion entre le théâtre et le monde quantique, les acteurs – systèmes dynamiques ou vecteurs de mutation en permanente transformation ou transmutation – étant comme les particules quantiques. Le texte quantique est le tableau noir de l'écriture (Marguerite Duras), l'accent est mis sur la métaphore, l'espace-temps intérieur est discontinu, le principe de l'unité des personnages est supprimé, les didascalies sont minimales ou absentes, les événements sont un enchaînement d'événements, sans connexion du cause à l'effet, ce qui naît le conflit dramatique pur.

Le V-ème chapitre est dédié au régisseur Claude Régy (naît à Nîmes, 1923). Nous sommes intéressées spécialement par la conception de Régy sur le théâtre (en vue sont les cinq œuvres principales du régisseur: *L'État d'incertitude* (1970), *L'ordre de morts* (1999), *Au delà des larmes* (2007), *Espaces perdus* (1998), *Dans le désordre* (2011) et le rôle que le tiers caché joue dans ses mises en scène. Dans l'approche qu'on a développée, on a construit des paires ternaires corps-voix-écriture, réel-sacre-tiers caché, vide-lentilles-silence, lumière-ombre-silence, pour établir la connexion entre ces ternaires et leur rôle en définir l'espace scénique et celui de l'acteur. Claude Régy travaille avec différents seuils de perception manifestés dans un espace de l'incertitude qui correspond à la zone de non-résistance de la transdisciplinarité et qui représente l'espace où l'acteur joue, pour changer le niveau de la conscience de l'acteur et du spectateur aux trois niveaux: un niveau de l'attention visuelle, un niveau de l'écoute, l'accent étant mis sur la vibration du mot et un niveau des impressions. Dans cette manière, Claude Régy atteint d'exprimer dans le théâtre qu'il régit ce qu'il y a au dehors de la réalité courante, en s'approchant de la réalité par la conscientisation de l'existence d'un corps primordial et d'une voix primordiale, ce qui veut dire ce qui constitue l'identité primordiale de nos êtres.

Tant la complexité de l'œuvre dramatique ionescienne, étant données les préoccupations du dramaturge pour les plus récentes découvertes du domaine de la science, préoccupations qui dans son dramaturgie sont plus transparentes, que l'attention des chercheurs sur l'impact que la science a dans la compréhension et l'interprétation de l'œuvre d'art nous a apporté au point où nous nous demandons si la dramaturgie d'Eugène Ionesco peut être abordée du point de vue esthétique et quantique. Tout ceci on développe dans le sous-chapitre 5.2 intitulée *La Dramaturgie ionescienne est-elle une dramaturgie quantique?*, où on a signalé les points

d'intersection de la dramaturgie ionescienne avec les principes fondamentales de l'esthétique quantique: l'intérêt pour l'existence des différents types de réalité, pour la notion du Réel, temps, espace, matière, vide, le refus de la logique aristotélique dans la construction des personnages par le dépassement de la pensée causale, le théâtre ionescien ayant en essence une autre direction, une direction spirituelle, transreligieuse.

La dernière partie de ce chapitre est dédiée à un vision critique sur l'esthétique quantique, vue de la perspective transdisciplinaire. Les modifications que nous apportons à l'esthétique quantique est due to fait que les auteurs des études consultées ont limité leur recherche à une approche interdisciplinaire de ces deux objets d'étude, la physique quantique et la dramaturgie, le simple transfert de méthodes de la physique quantique en dramaturgie a limité la recherche au simple transfert de méthodes d'une discipline en l'autre, faisant impossible la réalisation d'un dialogue et, conséquent, la création d'une méthodologie. L'approche interdisciplinaire de la dramaturgie quantique a conduit à l'acquisition d'une discipline, dans ce cas la physique quantique, dans la défaveur de l'autre, la dramaturgie.

Le dernier chapitre de cette recherche est dédié à la dimension transreligieuse de la dramaturgie ionescienne, en prouvent avec l'aide de la logique du contradictoire, théorisée par Stéphane Lupasco, que la présence de la divinité dans la dramaturgie d'Eugène Ionesco se manifeste par contradiction. Dieu se laisse voir et se cache. L'Immanence et la transcendance sont des états contradictoires se manifestent par mystère. Ce mystère est lié à l'expérience de lumière que le dramaturge a vécu à 18 ans, expériences affectives qui lui ont donné la certitude qu'au-delà de la réalité immédiate, comme elle est aperçue par les organes sensoriels, il y a une autre réalité qui est la vraie réalité et quelle approche l'humain du sacré. À l'actualisation de la transcendance s'oppose la potentialisation de l'immanence. La discontinuité des faits mystiques est le résultat de la succession des actualisations antagonistes, l'absence de ces faits indique une non-actualisation et une non-potentialisation des forces contradictoires. L'expérience de la vie spirituelle ou mystique montre que Dieu n'est jamais permanent dans ce monde, ni ailleurs, mais il va sur la route et dans le même temps par divers moyens présents et absents. Dieu et le monde sont connectés et séparés par l'immanence et par la transcendance, dialectique détermine duquel le Mystère en formation. Ce Mystère est représenté symboliquement et apparaît comme élément visuel dans la dramaturgie ionescienne par l'image du mur – le mystère de la vie

et de al mort, celui par lequel l'homme a été séparée de ses racines transcendantes et celui qui lie le monde visible du monde invisible, comme on démontre dans le sous-chapitre dédiée au symbole du mure et du miroir, en mettant l'accent sur les pièces *La soaf et la faim*, *Rhinoceros*, *Le roi se meurt*, *Voyage chez les morts*, *La Cantatrice chauve*. Un autre sous-chapitre qu'on analyse dans la même clef de la dimension transreligieuse est *La lumière comme matière scénique: l'échange de la perception sur la nature du réel*, où on souligne le rôle que la lumière joue dans la manifestation de la divinité. En suivant les niveaux de lumière qui apparaissent dans les pièces *La Cantatrice chauve*, *Les chaises*, *Le roi se meurt*, on a identifié en fonction de la mystique de la lumière, matérialise par couleur, un certain niveau de l'être que les personnages ionesciennes atteignent. Les grades de lumière dans les pièces ionesciennes correspondent aux états d'esprit des personnages, la lumière étant celle qui fait la liaison entre les personnages, choses et divinité. Dans le sous-chapitre *Langage, Métalangage, Inter langage* on montre que dans l'univers déchiffrable de notre monde s'installe un univers indéchiffrable qu'on peut accéder seulement par une rupture, une discontinuité entre notre monde et l'autre, discontinuité qui traduit l'existence des différents niveaux de réalité. Les personnages ionesciennes atteignent la limite de l'existence où les choses perdent leur définition des noms. Un mot suffit à exprimer la Vérité. Dénonçant une langue qui n'est pas sacré, Ionesco invente le métalangage pour accéder à la divinité qui est lui-même l'inter langage. Le personnage principal des pièces *Jacques ou la submission*, *La cantatrice chauve* représente le logos divine. Nous avons également identifié une triple manifestation de la divinité dans la dramaturgie ionescienne: une divinité diurne qui se manifeste à travers l'expérience de lumière, quand tout est présent, présence, plénitude; une divinité nocturne, de profundis, qui vient des profondeurs de l'être humain et une divinité aquatique, maternelle, protectrice.

Travers la dramaturgie, Eugène Ionesco a cherché un moyen par lequel l'homme peut redécouvrir l'identité profonde de son être, la troisième dimension perdue, une nature affective qui se naît dans l'univers psychique. Cette matière pure affective, le tiers caché, sert à la fois à la création, à l'œuvre d'art, ont le rôle et dont l'existence n'aurait pas de sens en dehors de l'affectivité, qu'en dehors de celui qui reçoit cette nourriture: le spectateur.