

La métamorphose dans le théâtre baroque et le théâtre de l'absurde

Pallai Mária

Le cas de l'*Illusion comique* de Corneille
et du *Piéton de l'air* d'Ionesco¹

La métamorphose est l'une de ces images archétypiques, profondément inscrites dans la pensée humaine, à laquelle les religions, la mythologie et les arts font souvent appel. Le phénomène du « changement d'une forme en une autre » ou, autrement dit, le « changement complet dans l'état, le caractère d'une personne, dans l'aspect des choses »² entretient, à plusieurs niveaux, des rapports étroits avec l'art du théâtre. A un premier niveau, au cours d'une représentation théâtrale, les éléments de la réalité qui y participent, subissent un changement de *qualité* : pour un certain temps, ils deviennent les éléments constitutifs d'un univers particulier, d'un monde de fiction. L'espace et le temps se dédoublent en espace et temps virtuels. Le travail de l'acteur consiste à son tour en une série de changements : en jouant son rôle, l'artiste donne forme à un être fictif, en lui prêtant son corps et sa propre voix. C'est un processus d'imitation qui exige un changement d'attitude intérieure et extérieure.

La métamorphose se révèle ainsi comme un constituant essentiel sinon indispensable de l'art théâtral. « La mobilité des signes, au théâtre, se projetant dans un espace à trois dimensions, favorise la naissance de formes significatives, parmi lesquelles la métamorphose. »³ A un deuxième niveau, en dépassant le statut de moyen, la métamorphose peut passer pour un thème et occuper une place privilégiée dans certaines périodes de l'histoire du théâtre. C'est ce phénomène-là qui nous intéresse en ce moment.

Dans la pratique théâtrale, le motif de la métamorphose peut apparaître sous diverses formes. On peut parler de métamorphoses de l'espace scénique (marquées d'un changement de décor, d'éclairage, ou

¹ Pour les textes cités, je renvoie à la bibliographie en fin d'article.

² Définitions du *Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, éd. cit. p. 908.

³ Jacques Le Marinel : *Avant-garde et sincérité*, éd. cit. p. 89.

indiquées textuellement), de métamorphoses des personnages (marquées d'un changement de costume, d'attitude, de nom etc.). Parfois, il est difficile de marquer la frontière entre *métamorphose* — « changement complet » — et *changement* superficiel ou accidentel. Pour nous, métamorphose signifie ici un changement *essentiel* dans la nature des êtres, avec ou sans marques visibles.

Vers la fin du XVI^e siècle, le motif de la métamorphose devient de plus en plus fréquent, non seulement au théâtre mais dans les arts en général. C'est la période de l'avènement d'une nouvelle conception esthétique appelée aujourd'hui le Baroque. Cette nouvelle esthétique « se reconnaît à une série de thèmes qui lui sont propres : le changement, l'inconstance, [...] la vie fugitive et le monde en instabilité, [...] la métamorphose et l'ostentation, le mouvement et le décor. »⁴ D'après Jean Rousset, les critères de l'œuvre baroque peuvent être ramenés à ces quatre : l'instabilité, la mobilité, la métamorphose et la domination du décor. L'esthétique baroque est la manifestation d'une vision du monde qui gagne progressivement du terrain à l'époque, celle du monde-théâtre. La vie apparaît comme une pièce de théâtre où tous doivent assumer des rôles différents. C'est un monde à l'envers où rien n'est tel qu'il semble être. Il faut le regarder dans un miroir : en dédoublant l'illusion, on atteint peut-être à la réalité.

Le déguisement, le dédoublement, les jeux d'identité sont des motifs qui se rattachent étroitement à celui de la métamorphose. Les questions, les problèmes qui préoccupent l'homme de l'époque apparaissent dans les œuvres d'art comme des éléments thématiques : la question de l'être et du paraître, de l'illusion et de la réalité, la quête de la certitude ou la dualité foncière de l'existence humaine.

Au théâtre, on peut observer l'utilisation fréquente de la technique du *théâtre dans le théâtre*, forme proprement théâtrale du dédoublement et lieu privilégié de la métamorphose. La multiplication des niveaux de fiction crée un sentiment d'incertitude : le héros apparaît comme un jouet, un être de métamorphoses, « balançant entre son masque et son visage, entre lui-même et lui-même. »⁵ Cela correspond à la conception générale que l'époque se formait de la condition humaine : l'homme est un être inconstant, paradoxal, composé « de deux natures opposées »⁶ et en perpétuelle oscillation entre deux états.⁷

⁴ Jean Rousset : *La littérature de l'âge baroque*, éd. cit. p. 8.

⁵ *Ibid.* p. 70.

⁶ Blaise Pascal : *Pensées*, éd. cit. p. 38.

⁷ « Car enfin, qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. » *Ibid.* p. 35.

L'expression d'un sentiment profond d'incertitude et de changement continu ne caractérise pas exclusivement la littérature de l'âge baroque. Comme Jacques Le Marinel le remarque, la vision du monde que l'on trouve transposée dans plusieurs pièces du « nouveau théâtre » des années 1950, est sur ce point-là très proche de celle du Baroque. Les deux sont marquées « par l'incertitude et le changement, et donc par la quête d'une vérité toujours fuyante. »⁸ Dans l'univers du « théâtre de l'absurde », l'homme, privé de certitude, n'est qu'une « abstraction éternelle incapable de trouver le moindre point d'appui dans sa recherche éperdue d'un sens qui lui échappe toujours. »⁹ Exprimer cet « incalculable sentiment »¹⁰, le sentiment de l'absurdité, du non-sens et ramener l'homme à une dimension de vérité est l'entreprise de ce courant théâtral des années '50. C'est aussi une révolution au nom de la sincérité et de la spontanéité. La subjectivité totale tend ici à rejoindre l'objectivité absolue, l'artiste « fait alors figure de miroir, devenant un lieu de vérité, le témoin de cette conscience absolue, de cette liberté totale à laquelle a rarement accès le commun des mortels. »¹¹ Mais c'est une révolution contre les formes du théâtre traditionnel également, un travail de renouvellement dans le domaine des moyens d'expression dont l'une des formes particulières est la métamorphose.

Le choix des deux œuvres en question s'explique d'une part par le fait qu'elles sont des produits caractéristiques, des « pièces précieuses » de leur époque ; d'autre part, on peut observer un certain parallélisme entre elles au niveau du « message » ou de l'univers transposé, ainsi qu'au niveau des moyens dont les deux auteurs — bien que séparés l'un de l'autre par le temps et répondant à des exigences bien différentes — se servent pour communiquer ce message. Nos critères de rapprochement relèvent du domaine de la structure et de la thématique, en accordant une attention particulière au motif de la métamorphose comme élément thématique et à son utilisation comme moyen technique dans la pratique scénique.

L'Illusion comique de Corneille, cet « étrange monstre », disait Corneille lui-même, comporte cinq actes dont le premier n'est qu'un prologue, les trois suivants constituent une comédie imparfaite, le dernier étant une tragédie. Sa structure ternaire est réalisée par une double mise en abîme : on y trouve une tragédie, insérée dans une comédie, à l'intérieur d'une évocation magique. Cela entraîne, à tel ou tel moment, le passage de certains personnages au statut de *personnage-acteur* — les « fantômes »

⁸ Jacques Le Marinel : art. cit. p. 94.

⁹ Patrice Pavis : *Dictionnaire du théâtre*, éd. cit. p. 17—18.

¹⁰ Albert Camus : *Le Mythe de Sisyphe*, éd. cit. p. 18.

¹¹ Charles P. Marie : *Avant-garde et sincérité*, éd. cit. p. 65.

qui créent « l'illusion » pendant les actes II, III et IV —, de *personnage-spectateur* — Pridamant et Alcandre —, et de *personnage-acteur-comédien* — les « fantômes nouveaux »¹² jouant la tragédie de l'acte V.

Dès l'acte II, avec l'apparition de « deux fantômes vains »¹³, la scène aura deux « profondeurs »¹⁴, le père et le magicien deviennent des spectateurs au même titre que les spectateurs de la salle. Troisième profondeur : à la fin de l'acte V (scène 6), on apprend que lors des scènes précédentes, on a assisté à un spectacle de théâtre : les personnages, en tant que comédiens, incarnaient des rôles. La cohérence de cette structure assez complexe est assurée par la présence permanente d'Alcandre et de Pridamant — figures appartenant au premier niveau de fiction — et par leurs interventions à la fin de chaque acte.

La pièce d'Ionesco, à laquelle la critique a rapproché de manquer de cohérence thématique et de tension dramatique, témoigne d'une conception structurale semblable à celle de Corneille. On y retrouve la technique de la double mise en abîme : l'œuvre comporte deux « scènes d'hallucination » (la scène de l'« euthanasie préventive » et celle du « tribunal » qui y est incluse), projections à l'intérieur des visions de Joséphine. Semblablement à ce qui se passe dans *L'Illusion comique*, les personnages, tout en se donnant en représentation, font voir comme le négatif d'eux-mêmes, un visage méchant et menaçant. L'incohérence thématique et structurale de l'ensemble est contrebalancée par la présence d'un thème dominant qui est le passage d'un pôle à l'autre, le voyage ascensionnel et la chute de Bérenger.

Nous pouvons supposer que, derrière les structures à tiroirs, à première vue incohérentes, se cachent des causes et des intentions d'auteurs semblables. Dans le cas de Corneille, la forme irrégulière est due à l'exigence d'originalité, le goût pour l'extravagant et la volonté de surprendre — moyens de capter et de maintenir l'attention du public. Chez Ionesco, on retrouve la même exigence d'être original ainsi que le goût du saugrenu et la volonté d'étonner — par le non-sens cette fois : moyen de réveiller son public et de lui révéler des évidences cachées. Que la multiplication des niveaux de fiction crée une atmosphère de magie — héritage de la pastorale — ou bien une ambiance de rêve, elle sert de toute façon à rendre incertaine la frontière entre illusion et réalité et donne l'impression d'une perspective fuyante, provisoire et illusoire. Ce qui entraîne des conséquences pour l'interprétation des pièces du point de vue du *message* ou de la vision du monde transposée.

¹² Acte IV, sc. 10, v. 1340.

¹³ Acte II, sc. 1ère, v. 218.

¹⁴ Terme employé dans ce sens par Georges Couton, dans Corneille : *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1419.

Ici, nous n'avons pas pour but de donner une analyse exhaustive de la thématique des deux pièces. Tout comme dans le domaine structural, nous nous contenterons d'un bref examen des éventuelles superpositions thématiques dans les deux pièces. *L'Illusion comique* est un véritable tableau récapitulatif des motifs privilégiés du Baroque avec l'inconstance, la feinte, l'amour, l'illusion, la magie, la mort, le changement d'identité. *Le Piéton de l'air*, envisageant la thématique de la dualité — du merveilleux et du terrible, de l'illusion et de la réalité, du spirituel et du matériel, de la vie et de la mort — puise en partie à la même source. La façon dont les deux auteurs abordent la thématique de la mort et le motif du changement et de la métamorphose a, du point de vue de notre analyse, une importance particulière. La métamorphose n'est pas seulement une allégorie de l'inconstance et du provisoire : elle est étroitement liée à un autre élément thématique, celui de la quête : quête de la vérité, quête d'identité, quête de spiritualisation.

Dans *Le Piéton de l'air*, le thème de la mort est constamment présent¹⁵ : de longs commentaires sur la mort alternent avec des visions sanglantes. Pour les absurdistes et pour Ionesco en particulier, la mort, certes inévitable et irréversible, reste l'objet de tentatives continuelles pour la rendre compréhensible. L'homme baroque tente de résoudre l'énigme en faisant du théâtre une métaphore de l'existence. « La figure de ce monde passe à tout moment ; cela veut dire que tout ce monde présent et visible n'est qu'un grand théâtre... où tout n'est que figure, et dont toutes les beautés ne sont que des décorations de théâtre... qui disparaîtront au jour de notre mort... »,¹⁶ dit un « discours sur la mort ». Dans la perspective baroque la vie apparaît comme une succession d'états provisoires, une suite de métamorphoses aboutissant à la grande métamorphose finale : la mort. L'antinomie du mouvement et de la fixation est l'expression proprement baroque de la vie et de la mort. L'œuvre baroque est une tentation de réconcilier les contraires en les représentant simultanément. Pensons à l'architecture baroque, aux statues et aux fontaines avec leurs figures presque « mouvantes », représentées à mi-chemin entre deux positions. Passage d'un état à un autre, révélation des divers aspects d'un seul être : c'est le processus même de la métamorphose.

¹⁵ Au début de la pièce, l'Employé des pompes funèbres annonce à Joséphine que son père « n'est plus mort » (éd. cit. p. 674) ; plus tard, la Première Vieille Anglaise constate qu'« il faut s'habituer à mourir » (éd. cit. p. 687), le Passant de l'Anti-Monde fait son entrée après. Suivent les deux scènes d'hallucinations, accompagnées d'une vision de mort violente.

¹⁶ Fragment d'un « Discours sur la mort à l'adresse d'une communauté religieuse », cité par Rousset, op. cit. p. 272, note 21.

Métamorphose et quête se trouvent étroitement liées l'une à l'autre. Au premier abord, *l'Illusion comique* est l'histoire d'un père à la recherche de son fils. Mais derrière les efforts de retrouver l'enfant chassé jadis de la maison paternelle, se cache peut-être un autre problème. Un père sans fils n'est plus père : pour Pridamant, retrouver Clindor, c'est retrouver son identité perdue, c'est se retrouver. Cela n'est possible que par l'intermédiaire de la magie : le lieu du premier niveau de fiction se métamorphose en un lieu magique, se peuple de « spectres pareils à des corps animés » qui, « sous une illusion »,¹⁷ nous font voir la vie de Clindor. Une deuxième perspective s'ouvre avec l'histoire du fils chassé de chez son père, qui doit gagner sa vie, se tirer d'affaire tout seul. Le trajet parcouru par le personnage est en effet une suite de changements de métier et de condition sociale, sinon de changements d'identité¹⁸ à partir d'un changement de nom. « Il a caché son nom en battant la campagne, / Et s'est fait de Clindor, le sieur de la Montagne »,¹⁹ apprend-on. Et, dans les éditions d'après, Corneille a cru utile de donner d'autres noms encore à ses personnages dans l'acte V, même si ces noms ne sont pas prononcés dans la pièce. (Clindor en *Théagène*, seigneur anglais.) De temps en temps, il change donc de métier et de nom. A travers différentes aventures, dont une sorte d'« expérience de la mort »²⁰ y incluse, il finit par devenir comédien : il devient artiste. Tandis que Pridamant doit retrouver son identité perdue, Clindor doit *trouver* la sienne : dans cette perspective, la lente montée sur l'échelle sociale correspond à l'ascension dans la voie de l'individualisation qui s'effectue par l'intermédiaire de métamorphoses successives. *L'Illusion comique* se présenterait ainsi comme une allégorie de l'aventure et de la condition humaines : « Clindor est le symbole de l'homme, écrit Georges Forestier. [...] Cet homme, nous le suivons de sa naissance jusqu'à sa mort — et sa résurrection [...] Clindor naît le jour où il s'enfuit de chez son père [...] L'acte IV est celui de l'expérience de la mort [...] Mort à son ancien moi, il peut renaître régénéré à l'acte V : acteur inconscient sur le théâtre du monde, il est devenu acteur conscient de l'être sur le théâtre des hommes. . . »²¹

Quant au *Piéton de l'air*, son schéma dualiste est plus explicitement lié au symbolisme de la quête spirituelle.²² Bérenger, auteur de théâtre, fatigué

¹⁷ Acte I sc. 2, v. 150 et 152.

¹⁸ Raconté par Alcandre, acte I sc. 3.

¹⁹ *Ibid.*, v. 205–206.

²⁰ La « fausse mort » de Clindor-Théagène à la fin de la 6^e scène de l'acte V.

²¹ Georges Forestier : *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, cité dans l'éd. cit. de *L'Illusion comique*, p. 204.

²² « Tous mes livres, toutes mes pièces sont un appel, l'expression d'une nostalgie, je

de tout, de la critique, du théâtre, des comédiens et de la vie, se retire en Angleterre pour s'y reposer. Il ressent la « nécessité d'un renouvellement intérieur. »²³ L'événement principal de l'action sera la métamorphose de Bérenger qui, retrouvant ses capacités surhumaines, s'envole dans l'air. L'envol, qui fait partie du symbolisme de l'ascension vers le Bien, est ici une transposition scénique de l'illumination spirituelle du protagoniste. Mais l'issue positive n'est qu'illusoire, car arriver au sommet, ce n'est pas trouver l'équilibre intérieur, l'état de grâce : de l'euphorie on tombe au cauchemar, de l'optimisme sans bornes au pessimisme total. Le « piéton de l'air » doit redevenir un « piéton de terre », du spirituel il doit retourner au matériel. Malgré toute son allégresse, le dénouement de *L'Illusion comique* contient un grain de désillusion : l'image dernière de la pièce montre Clindor parmi les comédiens, en train de partager leur argent. Honneur, courage, gloire, sang : tout n'était qu'illusion, après tant d'aventures et de vicissitudes, Clindor, « symbole de l'homme » et le spectateur avec lui se trouvent comme renvoyés à la réalité matérielle.

Il nous reste à considérer les deux textes en tant que supports de spectacles de théâtre, de les examiner du point de vue des instructions d'auteur et d'autres indices textuels concernant la mise en scène. Comme on l'a déjà dit plus haut, les changements au théâtre peuvent viser l'espace scénique avec tous ses éléments constitutifs et les personnages. Dans les deux cas, on peut parler de métamorphoses visibles et de métamorphoses non visibles.

Quant à la visualisation, pour un dramaturge du XVII^e siècle, les possibilités de jeux d'éclairage ou de décor étaient bien restreintes par rapport aux conditions matérielles des théâtres de nos jours. Dans la réalisation scénique de *L'Illusion comique*, c'est par l'utilisation d'un simple moyen que les changements de l'espace scénique sont rendus visibles : le premier dédoublement de l'espace scénique de même que la révélation de la troisième profondeur, celle de la scène sur scène, s'effectuent par le seul emploi d'un rideau.²⁴ *Le Piéton de l'air*, pièce même surchargée peut-être de changements d'éclairage et de décor, présente par contre une série de métamorphoses visualisées, voire spectaculaires. Le décor initial représente

cherche un trésor enfoui dans l'océan, perdu dans la tragédie de l'Histoire », écrit Ionesco, éd. cit. p. 1717.

²³ *Ibid.*, p. 670.

²⁴ Selon l'instruction suivant le vers 133 (Acte I, sc. 2), Alcandre « donne un coup de baguette et on tire un rideau derrière lequel sont en parade les plus beaux habits de comédiens ». Après le vers 1746 (Acte V, sc. 6) : « On tire un rideau et on voit tous les comédiens qui partagent leur argent. »

un paysage anglais, d'une ambiance de rêve.²⁵ Ensuite, les instructions d'auteur indiquent des changements successifs qui servent à créer une impression de perpétuel mouvement. Il arrive aussi que des personnages remplissent une fonction de décor.²⁶ Pendant le numéro de bicyclette de Bérenger, la scène se transforme en plateau de cirque, tandis que les autres personnages deviennent des spectateurs.²⁷ Plus tard, un changement d'éclairage complété d'effets de son indique un changement de nature de l'espace scénique qui se transforme en lieu de projection des cauchemars de Joséphine.²⁸

Bien que les indications d'auteur soient rares dans la pièce de Corneille, le texte des dialogues nous fournit des informations concernant les changements dans l'apparence des personnages. On peut supposer qu'à l'acte V, les personnages réapparaissent vêtus d'habits plus riches, plus splendides.²⁹ Dans la pièce, deux des personnages connaissent des changements de ton et d'attitude, significatifs du point de vue de la complexité des deux caractères et du point de vue de l'évolution de l'intrigue aussi : Lise apparaît tantôt comme adversaire de Clindor (scènes 7–8 de l'acte II, scène 6 de l'acte III), tantôt, toute remplie de tendres sentiments pour lui,³⁰ comme l'adjuvant des deux amoureux (à partir de la scène 2 de l'acte IV). Lors du monologue de la scène 6 de l'acte III, où — à en

²⁵ Ed. cit. p. 667.

²⁶ « Plus tard, au fur et à mesure que l'action s'avancera, nous verrons apparaître d'autres accessoires et des changements dans le décor », « la toile du fond se déroule toujours », *ibid.*, p. 680. « Ils disparaissent les uns après les autres dans les coulisses ; ils réapparaîtront ensuite, tantôt les uns, tantôt les autres, traverseront le plateau, disparaîtront de nouveau, tantôt moins nombreux, tantôt plus nombreux afin de constituer une sorte de fond mouvant. » *ibid.*, p. 685.

²⁷ « Une bicyclette blanche de cirque est lancée des coulisses. Bérenger l'attrape. Au même moment, des gradins apparaissent comme au cirque, sur lesquels s'installent les Anglais et Joséphine. Ceux-ci sont devenus spectateurs de cirque. . . » *ibid.*, p. 712.

²⁸ « La scène s'obscurcit petit à petit. Lueurs rouges et sanglantes ; grands bruits de tonnerre ou de bombardement. Dans le silence et la pénombre, un projecteur éclaire d'abord faiblement et isole Joséphine. » *ibid.*, p. 718.

²⁹ « Mais, puisqu'il faut passer à des effets plus beaux, / Rentrons pour évoquer des fantômes nouveaux : / Ceux que vous avez vus représenter de suite / A vos yeux étonnés leurs amours et leur fuite, / N'étant pas destinés aux hautes fonctions, / N'ont point assez d'éclat pour leur conditions. » (Alcandre, acte IV sc. 10, v. 1339–1344) et : « Qu'Isabelle est changée, et qu'elle est éclatante ! » (Pridamant, acte V sc. 1, v. 1345)

³⁰ Changement prédit par Alcandre : « Ne craignez point : L'amour la fera bien changer » (Acte II sc. 9, v. 624)

croire Corneille lui-même (*Examen*) — elle « semble s'élever un peu trop au-dessus du caractère de servante », ³¹ elle sort du rôle de personnage secondaire pour devenir une figure-clé de l'intrigue. De même, Clindor, à part les changements de métier et de nom, passe par des transformations du même genre : dans la scène 5 de l'acte II, il déclare son amour pour Isabelle mais, chose étonnante et peu sympathique, lors la scène 5 de l'acte III, il jouera au grand seigneur aventurier et cynique. En faisant la cour à Lise, il rendra douteuses la vérité et la constance de ses sentiments. ³² La scène de prison (scène 7 de l'acte IV) cependant « réhabilite » Clindor et nous convainc de nouveau de sa sincérité et de sa fermeté. L'auteur nous montre les différents visages d'une même figure en la présentant sous divers aspects. C'est, en partie, dans la complexité de ses personnages, dans leur caractère changeant et comportant ainsi la possibilité de l'évolution dans telle ou telle direction, que réside la modernité et l'originalité de Corneille.

Tout comme dans le cas des changements d'espace scénique, le texte d'Ionesco nous fournit un grand nombre d'informations en rapport avec les transformations de l'extérieur des personnages. Il y en a qui ne servent, apparemment, qu'à susciter le rire ; ³³ il y en a en revanche qui sont d'une portée plus grande dans l'ensemble de l'action. De toute façon, elles servent à créer un monde où tout est possible. On doit tenir compte par exemple les subites métamorphoses l'Oncle-Docteur-Bourreau, ce personnage à triple visage qui change d'identité au besoin. La transformation de l'espace scénique en lieu de projection d'images intérieures implique la métamorphose des personnages : ils apparaissent effrayants, « assez transformés pour qu'on puisse s'étonner du changement mais tout de même reconnaissables. [...] Peut-être pourront-ils avoir des masques représentant leur propre visage... », ³⁴ indiquent les didascalies. L'utilisation des masques est un moyen de déguisement, de changement d'identité, un peu ambivalent, à force d'être explicite. Ici, on a affaire à un cas de déguisement bizarre : les personnages sont déguisés en eux-mêmes, ils sont à la fois identiques et non identiques avec eux-mêmes.

Ces jeux d'identité s'accompagnent de changements de comportement : les personnages transformés font des grimaces et des gestes excessifs,

³¹ Corneille : *L'illusion comique*, éd. cit. p. 27.

³² « Vous partagez vous deux mes inclinations : / J'adore sa fortune et j'aime tes perfections. » (acte III sc. 5, v. 783 et 784)

³³ « Le Petit Garçon tire les nappes de la Petite Fille qui apparaît chauve » (Op. cit. p. 679.) : on apprend qu'elle est la petite cantatrice chauve. Changement d'aspect et découverte d'identité.

³⁴ *Ibid.*, p. 718—719.

grotesques.³⁵ A part les signes visibles, la lente métamorphose de Bérenger en un être surhumain et sa descente parmi les humains sont également marquées d'un changement dans le comportement et le ton. Au fur et à mesure que le protagoniste retrouve sa « véritable nature », son style devient plus élevé. Il se met alors à sautiller et finit par quitter la terre. (D'ailleurs, cette anomalie de comportement se révèle contagieuse et atteint d'autres personnages, surtout les femmes.) A son retour, son attitude est complètement différente : l'air effrayé, il est à peine capable de parler.

On peut donc constater que, à côté des transformations sans marques visibles, les deux auteurs favorisent, malgré les différences de leurs répertoires de moyens techniques, l'emploi des formes visibles de la métamorphose, qu'elles soient relatives à l'espace scénique ou aux personnages. On peut supposer que les ressemblances dans le choix des thèmes comme des moyens de les traiter, la présence d'éléments de structures communs et les traits communs dans les deux visions du monde transposées dans ces deux pièces, reposent sur une similitude plus essentielle des deux époques. Nous pensons que l'étude des pièces de théâtre et de leur création possible sur la scène, réserve des possibilités pour découvrir la nature même de cette similitude.

Bibliographie

CAMUS, Albert : *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, Idées, 1942.

CORNEILLE : *L'Illusion comique*, Edition Classiques Larousse, 1992.

CORNEILLE : *Œuvres complètes*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1980.

IONESCO : *Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1991.

LE MARINEL, Jacques : *La métamorphose, forme significative dans le « nouveau théâtre »* in : *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1979/1.

MARIE, Charles P. : *Avant-garde et sincérité*, in : *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1968/1.

PASCAL : *Pensées*, Bookking International, Paris, 1995.

PAVIS, Patrice : *Dictionnaire du théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1980.

ROUSSET, Jean : *La littérature de l'âge baroque*, Paris, Librairie José Corti, 1963.

³⁵ Voir *ibid.*, pp. 721 et 722.