

**Eugène Ionesco:
de l'exploration du grotesque à la quête de l'Absolu**

by

Ana-Maria M'Enesti
B.A., Portland State University, 2000

THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

In the
Department
of
French

© Ana-Maria M'Enesti 2006

SIMON FRASER UNIVERSITY

Spring 2006

All rights reserved. This work may not be
reproduced in whole or in part, by photocopy
or other means, without permission of the author.

APPROVAL

Name: Ana-Maria M'Enesti
Degree: Master of Arts
Title of Thesis: Eugène Ionesco: de l'exploration du grotesque
à la quête de l'Absolu

Examining Committee:

Chair: Dr. Réjean Canac-Marquis
Associate Professor

Dr. Jacqueline Viswanathan
Senior Supervisor
Professor Emeritus

Dr. Guy Poirier
Supervisor
Adjunct Professor
Simon Fraser University
Associate Professor
University of Waterloo

Dr. Yvonne Hsieh
External Examiner
Professor of French
University of Victoria

Date Approved:

Jan. 20106



SIMON FRASER
UNIVERSITY library

DECLARATION OF PARTIAL COPYRIGHT LICENCE

The author, whose copyright is declared on the title page of this work, has granted to Simon Fraser University the right to lend this thesis, project or extended essay to users of the Simon Fraser University Library, and to make partial or single copies only for such users or in response to a request from the library of any other university, or other educational institution, on its own behalf or for one of its users.

The author has further granted permission to Simon Fraser University to keep or make a digital copy for use in its circulating collection, and, without changing the content, to translate the thesis/project or extended essays, if technically possible, to any medium or format for the purpose of preservation of the digital work.

The author has further agreed that permission for multiple copying of this work for scholarly purposes may be granted by either the author or the Dean of Graduate Studies.

It is understood that copying or publication of this work for financial gain shall not be allowed without the author's written permission.

Permission for public performance, or limited permission for private scholarly use, of any multimedia materials forming part of this work, may have been granted by the author. This information may be found on the separately catalogued multimedia material and in the signed Partial Copyright Licence.

The original Partial Copyright Licence attesting to these terms, and signed by this author, may be found in the original bound copy of this work, retained in the Simon Fraser University Archive.

Simon Fraser University Library
Burnaby, BC, Canada

ABSTRACT

Eugène Ionesco's plays, have stirred controversy among his critics. Amidst this controversy, the playwright's own views on art stand out as an important critical reference. Inspired by Ionesco's writings, this study attempts to shed a new light on his work by exploring the concepts of *grotesque*, term that captures the paradoxical nature of his plays. This study then continues by analyzing the stage representation of *grotesque*, along with the philosophical postulates that derive from the author's ongoing quest for the absolute. This quest is revealed not only in his plays, but, towards the end of his life, in his non-figurative painting and drawing.

Keywords: Ionesco, grotesque, absolute, theatre

DÉDICACE

À mon amour, Milan, avec qui je partage la même quête de l'Absolu...

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier immensément ma directrice de thèse, Dr. Jacqueline Viswanathan, qui a eu tant de patience et de confiance en moi. Sa passion et son dévouement m'ont inspirée et aidée à dépasser les obstacles que j'ai rencontrés pendant la rédaction de ce travail. J'ai aussi énormément apprécié les commentaires et les discussions avec Dr. Guy Poirier. Son soutien a été capital pour la réalisation de ce projet.

Je ne peux pas oublier l'aide et l'encouragement du personnel du Département de Français et de mes collègues et amis qui ont été toujours là à mes côtés.

Je voudrais remercier de tout cœur ma famille de Portland de leur encouragement tout au long du parcours de ce projet.

Un grand merci à mon mari à qui je dédie ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|------------|
| Approval | ii |
| Abstract | iii |
| Dédicace | iv |
| Remerciements | v |
| Table des matières | vi |
| Introduction | 1 |
| 1 Ionesco devant la critique | 6 |
| 1.1 La vision ionescienne de l'œuvre d'art | 8 |
| 1.2 La réception de la critique et ses limites..... | 14 |
| 1.3 Critique éclectique..... | 23 |
| 2 Concepts du grotesque | 30 |
| 2.1 L'émergence du grotesque..... | 32 |
| 2.1.1 De l'esthétique à la littérature | 32 |
| 2.1.2 Le grotesque à l'époque moderne : Wolfgang Kayser et Mikhaïl Bakhtine | 35 |
| 2.2 Le grotesque moderniste..... | 39 |
| 2.2.1 Le matérialisme ou l'envahissement de la matière | 40 |
| 2.2.2 L'aliénation et l'enfermement..... | 43 |
| 2.2.3 Au nom du devoir..... | 46 |
| 2.3 Le réalisme grotesque..... | 47 |
| 2.3.1 L'univers carnavalesque | 48 |
| La parodie : à travers le rite et le jeu | 49 |
| Le rire libérateur | 56 |
| 2.3.2 Le corps grotesque | 58 |
| Métamorphose matérielle..... | 60 |
| Métamorphose spirituelle | 63 |
| 2.4 Le grotesque et la scène..... | 66 |
| 3 Théâtre et représentation | 68 |
| 3.1 Le théâtre ionescien : un théâtre non-conformiste | 70 |
| 3.1.1 Caragiale | 73 |
| 3.1.2 Artaud | 76 |
| 3.1.3 Meyerhold | 77 |
| 3.2 Un théâtre tridimensionnel | 80 |
| 3.2.1 Le rôle de l'acteur | 82 |

| | |
|--|------------|
| Le geste..... | 82 |
| Le rythme | 88 |
| Accélération et ralentissement..... | 90 |
| Hypnotisme scénique..... | 93 |
| L'intonation | 96 |
| 3.2.2 Le décor..... | 99 |
| Les objets | 100 |
| Le bruit | 101 |
| L'éclairage | 102 |
| 3.3 Personnages archétypaux..... | 105 |
| 3.3.1 Béranger- un héros malgré lui | 108 |
| 3.3.2 Schaëffer- la personnification du Mal..... | 114 |
| 4 Un humanisme métaphysique..... | 120 |
| 4.1 Le malheur de la finitude | 127 |
| 4.1.1 Le temps et l'angoisse | 127 |
| Relativité du temps (le temps linéaire et l'éternel présent) | 130 |
| L'angoisse | 135 |
| 4.1.2 La mort et le néant..... | 139 |
| La mort | 140 |
| Le néant | 148 |
| 4.2 La recherche de l'Absolu..... | 154 |
| 4.2.1 La quête de la lumière | 155 |
| 4.2.2 L'art du silence..... | 165 |
| Conclusion..... | 171 |
| Bibliographie | 173 |
| Œuvres d'Eugène Ionesco | 173 |
| Ouvrages critiques cités..... | 173 |
| Ouvrages critiques consultés | 176 |
| Dictionnaires et autres livres de référence | 178 |

INTRODUCTION

«Chaque spectacle réveillait en moi ce sentiment de l'étrangeté du monde, qui ne m'apparaissait nulle part mieux qu'au théâtre » (*Notes* 53). C'est ainsi qu'Eugène Ionesco décrit ses premières expériences du théâtre, lorsque sa mère l'amenait au théâtre du guignol. Ces spectacles dans le Jardin du Luxembourg demeurent vifs dans l'esprit du dramaturge, car ils lui révèlent la vérité brutale et grotesque de la vie (53). Cette relation détachée, de spectateur, vis-à-vis le théâtre prend une autre forme lorsque Ionesco commence à écrire des pièces de théâtre. Sa motivation initiale n'est pas tout à fait « orthodoxe », car elle est dirigée par l'intention du dramaturge de « le [c'est-à-dire, le théâtre] tourner en dérision » (59). Mais lorsqu'il continue à écrire le dramaturge avoue : « je me suis mis à l'aimer à le redécouvrir en moi, à le comprendre, à en être fasciné » (59). Pourquoi Ionesco a-t-il choisi le théâtre plutôt que d'autres genres littéraires? Il explique à Claude Bonnefoy, pendant leurs entretiens, que « c'est parce que l'essai et même le roman supposent une pensée cohérente, alors que l'« incohérence » ou les contradictions peuvent se donner libre cours dans une pièce de théâtre » (61).

Ce mémoire vise à explorer deux aspects paradoxaux du théâtre d'Eugène Ionesco : d'une part, la farce et la caricature et, d'autre part, la recherche d'une dimension spirituelle sans laquelle, selon le dramaturge, l'homme n'est qu'un pantin dérisoire. Cette étude tente ainsi de dépasser la

critique des premières pièces, qui s'était avant tout attachée à rendre compte de ces spectacles insolites d'une forme infiniment simplifiée et caricaturale. Dans cette optique, nous avons porté une attention particulière à la dernière partie de son œuvre dramatique et à ses essais sur le théâtre qui sont révélateurs de sa conscience métaphysique.

Pour analyser cette dualité du théâtre ionescien, nous avons tout d'abord eu recours aux concepts du grotesque. La signification de ce terme de critique littéraire s'est considérablement enrichie au vingtième siècle, grâce aux travaux de Wolfgang Kayser et de Mikhaïl Bakhtine. Leurs analyses nous ont permis de rendre justice à la dynamique propre aux pièces de Ionesco : cet équilibre instable entre le risible et le tragique, le matériel et le spirituel. La représentation grotesque du monde permet d'exprimer l'étrangeté du monde et d'en chercher la signification profonde.

Le premier chapitre présentera d'abord la vision ionescienne de l'œuvre d'art à travers ses nombreux essais philosophiques. Nous avons ensuite esquissé une description du contexte critique dans lequel Ionesco écrit et représente ses pièces. Écrivain controversé, rattaché au théâtre d'avant-garde, il était au cœur des débats idéologiques alors qu'il refusait obstinément d'écrire un théâtre avec un message social ou politique. D'autres critiques, plus récents, qui ont mieux reconnu l'aspect transcendantal de l'œuvre de Ionesco, Paul Vernois, Marie-Claude Hubert, Annette Herr ont nourri notre analyse. Pour rester aussi fidèle que possible à la vision de Ionesco lui-même, il fallait se méfier des interprétations réductrices et tenter de rendre justice à l'ouverture des

significations et à la complexité de son théâtre qui ne connaît d'autres lois que celles de l'imagination.

Le deuxième chapitre débute par un survol historique de l'évolution de la définition du grotesque. Pour obtenir une compréhension globale de ce concept, il faut présenter les études des deux théoriciens modernes du grotesque : Mikhaïl Bakhtine et Wolfgang Kayser qui, par la diversité de leurs approches, en présentent les multiples facettes. Ainsi, l'étude de Kayser fait une analyse diachronique du terme et indique pour chaque période les changements philosophiques et sociaux qui ont influencé la définition du grotesque. De l'avis du théoricien allemand, le grotesque de la période moderne représente surtout l'aliénation de type kafkaïen. Le *grotesque moderniste* (c'est le terme de Bakhtine, utilisé pour caractériser l'approche de Kayser) se retrouve dans les pièces ionesciennes, dans les thèmes de l'enfermement, de l'envahissement de la matière et de l'interchangeabilité entre l'homme et l'objet. Mikhaïl Bakhtine précise les idées de Kayser. Pour lui, le grotesque exprime la liberté, au-delà de l'oppression. Dans son étude, Bakhtine présente la *carnavalisation* comme concept essentiel dans le grotesque populaire. Ce *réalisme grotesque* (terme qu'utilise Bakhtine) réunit le matériel avec le spirituel. Le grotesque s'exprime par la parodie et par le rire qui libère. Les fêtes et les cérémonies, même parodiques, rappellent à l'homme le sens d'une existence complète, où le spirituel et le matériel cohabitent. Bien qu'ils n'aient pas été utilisés auparavant à propos des pièces de Ionesco, les thèmes et les effets du grotesque proposés par ces deux théoriciens, le grotesque noir, moderniste comme expression de la

conscience de l'étrangeté de l'existence et du sentiment d'aliénation, selon Kayser, et le grotesque transgressif et positif de la *carnavalisation*, selon Bakhtine, expriment bien la vision ionescienne du monde.

Le chapitre trois complète l'analyse textuelle du précédent par un commentaire des aspects spécifiquement liés à la représentation. En accord avec sa mise en question du théâtre traditionnel, Ionesco souhaite une mise en scène « irréelle » ou « surréelle » qui concrétise le monde de rêves et de l'imaginaire propre à ses pièces. Dans ses *Notes*, le dramaturge remarque que « L'œuvre d'art n'est pas le reflet, *l'image* du monde; mais elle est à *l'image du monde* » (304). Elle reflète le monde du dedans. Comme Antonin Artaud, Ionesco aspire à un théâtre cathartique qui secoue la tranquillité d'esprit du spectateur. La mise en scène est une cérémonie à laquelle les spectateurs participent activement. Le metteur en scène, Vsevolod Meyerhold, invente une mise en scène grotesque qui correspond bien à la vision ionescienne. Les techniques de la biomécanique des acteurs se mélangent avec les aspects d'un décor toujours changeant, toujours suivant un rythme. Ce rythme est très important car de lui dépend le dynamisme de la pièce. Sa conception d'un théâtre tridimensionnel est présente dans l'analyse des gestes, de l'éclairage, des bruits et des objets. Ces deux théories, qui fournissent un éclairage nouveau sur la mise en scène, apparaissent dans les didascalies du dramaturge, ainsi que dans les représentations de ses pièces.

Le dernier chapitre de ce mémoire explore les préoccupations métaphysiques du dramaturge. La métaphysique sert de terme qui transcende

la théorie du grotesque, analysée dans les chapitres précédents. Ionesco transcende les limites du grotesque par sa conception d'un *humanisme métaphysique*, un oxymore à première vue, qui comprend la notion d'une communion entre les hommes, déjà présente dans le grotesque bakhtinien. A l'opposé d'une définition plus traditionnelle, où le « moi » occupe la place centrale, Ionesco propose un humanisme qui veut souligner la valeur de la vie humaine dans sa communion avec les autres. Cette communion est fondée sur le fait qu'au fond, les hommes éprouvent des angoisses similaires. L'angoisse devant la mort et le néant, la hantise de la finitude de l'existence se transcende par une quête de l'Absolu qui, dans les pièces de la fin de sa carrière, aboutit à des moments d'illumination. Ce besoin de l'absolu et du divin Ionesco le partage avec ses amis Mircea Eliade et Emile Cioran, comme lui, écrivains roumains exilés à Paris. A la fin de sa vie, Eugène Ionesco se détache du langage et se tourne vers la peinture comme moyen de rencontre avec le divin. Fatigué de se servir de mots pour créer des images, le dramaturge recourt directement aux images, à travers les couleurs et les formes.

Des premières conceptions du grotesque à l'intégration de l'humanisme métaphysique dans son théâtre, Ionesco a donc repris des éléments de ce concept mais les a également adaptés et modifiés. Nous allons donc analyser, dans ce mémoire, l'adaptation du grotesque dans les pièces de Ionesco ainsi que la transcendance de ce concept vers une recherche de l'Absolu.

1 IONESCO DEVANT LA CRITIQUE

... on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux.
Le Petit Prince

Il est impossible de rester indifférent devant une pièce de Ionesco. Par ses images bouleversantes, exprimées avec une sensibilité unique, animées par le goût de la contradiction, Ionesco nous emmène dans un monde à la fois burlesque- où le ridicule est mené à l'extrême- et enfantin, montré dans son penchant pour les couleurs vives, les images contrastantes, le langage simple et direct. Les deux mondes se superposent, s'entremêlent dans un univers insolite et grotesque. Cette dualité intérieure fait de l'œuvre de Ionesco une inépuisable source d'interprétations.

De cette richesse de l'œuvre du dramaturge d'origine roumaine dérive la pluralité des idées à propos de son théâtre. Les opinions sont partagées : c'est un imposteur ou un génie ; il est classique ou moderne ; il est profond ou superficiel ; et ces dichotomies peuvent continuer à l'infini. Ces débats qui se focalisent sur le caractère de l'écrivain, sur ses qualités ou ses défauts littéraires, éloignent les critiques de leur propos initial : l'œuvre d'art et non la vie de l'auteur. Selon Ionesco, l'œuvre d'art est autonome et doit être vue ainsi. Elle a ses règles propres ; on doit l'analyser en se servant de critères uniques. Dans sa pièce, *L'Impromptu de l'Alma*, Ionesco se met en scène lui-même ainsi que ses critiques, dont les noms sont significatifs : Bartholoméus qui se multiplie en

Bartholoméus I, II et III. Leurs noms sont une déformation du nom de Roland Barthes ; Ionesco se moque de la terminologie propre à Barthes en la parodiant : « costumologie », « costumitude », « décorologie », « théâtrologie » (*Théâtre complet* 447). Le personnage Ionesco dans son monologue final (d'ailleurs, son seul monologue) souligne qu'une œuvre doit être analysée selon ses propres lois :

IONESCO : [...] Si le critique a tout de même bien le droit de juger, il ne doit juger que selon les lois mêmes de l'expression artistique, selon la propre mythologie de l'œuvre, en pénétrant dans son univers : on ne met pas la chimie en musique, on ne juge pas la biologie d'après les critères de la peinture ou de l'architecture, l'astronomie échappe à l'économie politique et à la sociologie ; [...] Je crois, pour ma part, sincèrement, à la pauvreté des pauvres, je la déplore, elle est vraie, elle peut être matière à théâtre ; je crois aussi aux inquiétudes et aux graves ennuis que peuvent avoir les riches ; mais ce n'est ni dans la misère de ceux-là, ni dans les mélancolies de ceux-ci que, pour mon compte, je trouve ma substance dramatique. Le théâtre est, pour moi, la projection sur scène du monde du dedans : c'est dans mes rêves, dans mes angoisses, dans mes désirs obscurs, dans mes contradictions intérieures que, pour ma part, je me réserve le droit de prendre cette matière théâtrale. (464-65)

Et c'est exactement ce monde du dedans qui est propre à Ionesco. Il le considère comme l'essence de son théâtre. Son propos est de découvrir le besoin essentiel de l'homme : son désir d'appartenance à l'Universel. En continuant son monologue, le personnage Ionesco souligne quel est ce lien entre nous et le monde :

IONESCO : Comme je ne suis pas seul au monde, comme chacun de nous, au plus profond de son être, est en même temps tous les autres, mes rêves, mes désirs, mes angoisses, mes obsessions ne m'appartiennent pas en propre ; cela fait partie d'un héritage ancestral, un très ancien dépôt, constituant le domaine de toute l'humanité. C'est, par-delà leur diversité extérieure, ce qui réunit

les hommes et constitue notre profonde communauté, le langage universel. (465)

Les rêves et les angoisses forment ce qui nous caractérise tous : ce sont les symboles archétypaux auxquels peuvent se rapporter tous les hommes. Et ceci est important pour comprendre la position du dramaturge vis-à-vis l'œuvre d'art. Ionesco va plus loin et il dit que : « tout ce qui se passe dans l'univers, *cela me concerne personnellement.* » (*Antidotes* 188). En d'autres termes, il cherche tout ce qui unit l'humanité et non ce qui la divise. Les idéologies, la politique sont périphériques et séparent les hommes. Les rêves, les angoisses, les peurs ontologiques les réunissent.

1.1 La vision ionescienne de l'œuvre d'art

La première condition à respecter, selon Ionesco, c'est la sincérité. Elle ne se trouve pas dans les pièces à thèse, pièces toutes faites, où le dénouement est fabriqué d'avance par l'auteur et où toute la pièce n'est qu'une démonstration. Ainsi Bartholoméus I, le personnage satirisé dans *L'Impromptu de l'Alma*, définit-il ce concept de pièce à thèse : « Le théâtre, monsieur, est une leçon sur un événement instructif, un événement plein d'enseignement... Il faut élever le niveau du public... » (439). Les pièces à thèse sont les pièces qui enseignent une morale, qui ont un but supérieur à la création artistique. Ces vérités ne sont pas contestables mais elles deviennent dangereuses au moment où « elles prennent l'allure de dogmes infailibles et lorsque, en leur nom, les docteurs et critiques prétendent exclure d'autres vérités et diriger, voire tyranniser, la création artistique » (464). La sincérité ne se trouve pas non plus

dans « la réalité quotidienne » (*Notes* 48), ni dans les confessions ou confidences qui sont « subjectives et dirigées » (*Antidotes* 280) mais dans l'imagination et dans les rêves qui sont chargés de signification :

Cela [le fait que la création est sa propre démarche] signifie peut-être que l'imagination est révélatrice, qu'elle est chargée de multiples significations que le « réalisme » étroit et quotidien ou l'idéologie limitative ne peuvent plus révéler... (*Notes* 125)

L'autonomie de l'œuvre est une autre caractéristique importante dans la pensée de Ionesco. L'œuvre est réussie dans la mesure où elle peut inventer ses lois (*Notes* 31). Elle ne doit pas se soumettre à des lois extérieures, à des dogmes imposés. Ainsi, elle ne risque pas de devenir le jouet d'un système. Ionesco est contre tout système, car il sait qu'il ne sert pas l'œuvre d'art, mais, une certaine idéologie politique, sociale ou économique. Ionesco ne s'est pas laissé emporter par les grandes causes et les débats de son époque : être ou non fasciste, communiste, pacifiste- tous ces choix ne font qu'éloigner les gens de leurs buts véritables, existentiels : les moments révélateurs qui appartiennent à l'existence sont liés aux angoisses provoquées par notre mortalité. Selon lui, l'adhésion à tel ou tel courant de pensée finit par mener au fanatisme, à la *rhinocérité* (*Notes* 287). Pour un artiste, être le militant d'une école et soumettre son œuvre aux idéologies, c'est détruire les autres dimensions qui confèrent l'éternité à l'œuvre. Tout le reste est provisoire. Dans *Notes et contre-notes*, « Théâtre du dedans », Ionesco dit : « Tout théâtre asservi à une cause quelconque dépérit au moment où se révèle l'inanité de l'idéologie qu'il représente » (300). Il continue ainsi dans *Découvertes* (1969) : « L'œuvre n'est pas une série de réponses, elle est une série de questions, elle n'est pas des

explications, elle est des demandes d'explication, des demandes d'éclaircissement » (51). Si l'œuvre d'art cherche à donner une réponse, elle perd ses qualités créatrices, elle devient le véhicule d'une théorie, elle perd son identité.

L'œuvre est « architecture mouvante d'images scéniques » (*Notes* 63), « un être vivant ou un univers vivant » (241). Elle est un monde qui doit être analysé d'après ses propres lois. Mais cet univers reflète aussi les désirs fondamentaux de l'homme ; en fait, ses lois viennent de la découverte de ces sentiments profonds qui caractérisent toute l'humanité. Alors, la création n'est pas seulement invention, mais c'est aussi une découverte permanente. Ce n'est pas l'écrivain qui est le maître de l'œuvre, mais c'est l'œuvre qui guide l'écrivain. L'écrivain est « découvreur » au fur et à mesure avec son œuvre. Les rêves se dévoilent, les idées prennent forme, le procès de création est une découverte continue : « je pressentais qu'un monde était prêt à se découvrir à moi, il allait surgir, il allait se lever » (*Découvertes* 90). Et le dramaturge continue : « La grande surprise et la grande joie de la littérature est dans cette découverte étonnée de soi que l'on fait à travers les mondes ou dans le monde, comme dans un miroir ou comme si l'on était devenu soi-même le miroir du monde » (91).

Pour atteindre ce niveau, on doit regarder à l'intérieur de nous-mêmes. C'est là qu'on trouve les réalités caractéristiques de chaque homme : la solitude humaine, l'angoisse permanente causées par la peur de la mort et le désir de communion des gens.

Ionesco développe cette idée en répondant aux accusations de Kenneth Tynan, l'un des critiques qui, initialement, a défendu et promu le théâtre ionescien en Angleterre et plus tard a commencé à le mettre en question. Dans l'article « Ionesco : homme du destin », paru dans *l'Observer* en 1958, le critique anglais affirmait que le théâtre de Ionesco n'est qu'un « divertissement en marge » et n'est pas « situé sur la grand-route » (*Notes* 138). La réponse de Ionesco, reprise dans *Notes et contre-notes*, est la suivante :

Pour découvrir le problème fondamental commun à tous les hommes, il faut que je me demande quel est mon problème fondamental, quelle est ma peur la plus déracinable. C'est alors que je découvrirai quels sont les peurs et les problèmes de chacun. Voilà la vraie grand-route, celle qui plonge dans mes propres ténèbres, nos ténèbres, que je voudrais **amener à la lumière du jour**¹. (141)

Le caractère révélateur de l'art, son universalité tout autant que son intimité, nous mène à une autre caractéristique de l'œuvre d'art, liée à tous ces autres aspects, à savoir la recherche de la transcendance. Cette recherche, Ionesco la partage avec deux autres Roumains exilés, Cioran et Eliade. Ce passage du matériel au spirituel, du temps à la non-histoire, de l'humain au divin est un sujet récurrent dans les œuvres de ces écrivains. Dans les traités de mythologie d'Eliade, ses nouvelles et ses romans, ce qui prédomine, c'est le rejet du matériel pour faire place au spirituel, à l'ascèse vers l'Infini. Ainsi écrit-il dans son livre, *Le sacré et le profane*, en parlant des symboles célestes du Cosmos et de leurs significations pour l'homme religieux² :

¹ C'est moi qui souligne pour mettre en relief le rôle de l'auteur comme révélateur.

² Par « religieux », je n'entends pas uniquement une appartenance à une certaine branche de la religion, mais l'homme (et non la collectivité institutionnelle religieuse) et sa quête de l'Absolu.

[...] la structure même du Cosmos conserve vivant le souvenir de l'Être suprême céleste. Comme si les dieux avaient créé le monde de telle manière qu'il ne puisse pas ne pas refléter leur existence ; car aucun monde n'est possible sans sa verticalité, et cette dimension, à elle seule, évoque la transcendance. (111-12)

Ainsi comme Eliade, qui a transposé ses théories dans ses nouvelles et romans, Ionesco pense que le but ultime de l'œuvre d'art est la recherche d'un monde pur, divin, sacré. C'est le monde du commencement, le monde de la création, un monde « redevenu vierge » (*Antidotes* 316) :

C'est comme si je voulais assister à l'événement de la création du monde avant la déchéance et cet événement je le cherche à travers moi-même, comme si je voulais remonter le cours de l'Histoire ou à travers mes personnages qui sont d'autres moi-même ou qui sont comme les autres qui me ressemblent, à la recherche, consciemment ou non, de la lumière absolue. (316)

De cette sorte d'expérience Cioran parle aussi dans son premier livre, *Sur les cimes du désespoir*, écrit en 1932, en Transylvanie. La transcendance présuppose le dépassement du temps vécu, événementiel. L'infini se révèle uniquement dans ces états presque euphoriques et dans leur ambiance cérémoniale :

L'expérience de l'éternité dépend de l'*intensité* des réactions subjectives, l'entrée dans l'éternité ne peut s'accomplir qu'en transcendant la temporalité. Il faut mener un combat rude et soutenu contre le temps pour qu'il ne reste - une fois dépassé le mirage de la succession des moments- que le vécu exaspéré de l'instant, qui vous précipite tout droit vers l'intemporel. [...] La *fréquence* de la contemplation est essentielle: seule la répétition permet d'atteindre l'ivresse de l'éternité, où les voluptés ont quelque chose de supra-terrestre, une transcendance rayonnante. A isoler chaque instant dans la succession, on lui prête un caractère d'absolu [...]. Dans la perspective de l'éternité, le temps est, avec son cortège d'instant individuels, sinon irréel, en tout cas insignifiant au regard des réalités essentielles. (*Œuvres* 63)

Toutes ces qualités de l'œuvre d'art : la sincérité, l'autonomie, la découverte et le désir de transcendance constituent l'univers ionescien. Ils sont les objectifs principaux de son œuvre.

Les pièces de Ionesco ont provoqué de grands débats. Dès *La Cantatrice chauve*, elles ont été considérées comme des tentatives de destruction du théâtre. On l'accusait de créer un chaos sans offrir d'alternative. Les réactions ont été violentes. Ionesco, d'après les critiques, n'aurait été qu'un amateur cherchant à attirer l'attention. Ses pièces n'auraient offert aucun message. Le caractère franc, tranchant et non-conformiste de ses pièces a amené les critiques à situer Ionesco dans différents mouvements du théâtre. Il appartiendrait au théâtre de l'absurde, au théâtre nouveau, à l'avant-garde, au théâtre de la dérision, au théâtre psychologique, anti-bourgeois... Il a été impossible de l'associer avec un seul courant. Ionesco lui-même rejette toute affiliation. Ainsi, il refuse toute influence, il refuse l'héritage du théâtre. Il demande le droit d'être un homme avant d'être un écrivain. Ses pièces sont des pièces universelles qui illustrent le malaise universel de tout homme à toutes les époques.

Ne suivant aucune recette donnée par « les docteurs en littérature », caractérisés de la sorte par le dramaturge dans *L'Impromptu de l'Alma*, Ionesco a été le sujet de nombreux débats qui allaient au-delà de son œuvre. Ils attaquent sa personne. Ionesco lui-même parle de la réaction de ses critiques vis-à-vis de lui et de ses œuvres, dans l'article publié en 1963 et repris dans *Antidotes*, « Critiques, vous vivez de moi ! » :

Ils m'ont partagé entre eux ; ils m'ont bouffé à toutes les sauces. Je ne suis pas seulement leur pain quotidien car ils viennent au théâtre voir mes pièces. Je suis donc aussi leur spectacle : *panem et circenses*, littéralement. (258)

Et il continue :

Ce débat me semble être l'expression d'une confusion de pensée totale pour des penseurs qui m'ont reproché de ne pas penser. Les uns me reprochent de ne pas avoir le souffle de Shakespeare (mais déjà, malgré eux, combien la comparaison est glorieuse !). Ils m'ont reproché de ne pas être Eschyle, ni Sophocle, ni Claudel. Évidemment, je suis Ionesco. (262)

1.2 La réception de la critique et ses limites

Si l'œuvre de Ionesco a suscité des réactions diverses et passionnées, certains critiques ont réduit son œuvre à une destruction totale du langage et à la satire de la société petite-bourgeoise, banale dans sa médiocrité et sa routine ridicule. Dans les notes écrites pour la création de *La Cantatrice chauve* en 1951, on trouve une réponse indirecte de Ionesco à ces tentatives de situer sa pièce, voire son œuvre, dans une seule catégorie. Ainsi caractérise-t-il *La Cantatrice* :

Théâtre abstrait. Drame pur. Anti-thématique, anti-idéologique, anti-réaliste-socialiste, anti-philosophique, anti-psychologique du boulevard, anti-bourgeois, redécouverte d'un nouveau théâtre libre. Libre c'est-à-dire libéré, c'est-à-dire sans parti pris, instrument de fouille : seul à pouvoir être sincère, exact et faire apparaître les évidences cachées. (*Notes* 251)

Si le théâtre de Ionesco a été considéré comme un théâtre qui critique la petite bourgeoisie, Ionesco est alors perçu comme un dramaturge socialement engagé. Ses pièces se contenteraient de critiquer les clichés et les anomalies d'une société en déclin perpétuel. *La Cantatrice chauve* est citée comme

exemple de cette théorie. Les Smith et les Martin sont des « archétypes allégoriques de la bourgeoisie moderne », selon Arzu Kunt (« L'image du bourgeois » 87). Ils sont le reflet d'une décadence morale, intellectuelle et spirituelle d'une société en déroute. « Toute les pièces de Ionesco sont ancrées dans la réalité quotidienne. On peut même définir le lieu : l'univers petit-bourgeois » (34), déclare Hildegard Seipel en 1963 dans son article intitulé « Entre réalisme et surréalisme », publié en 1973 dans l'anthologie dirigée par Raymond Laubreaux, *Les critiques de notre temps et Ionesco*. Seipel dit, comme beaucoup d'autres critiques de cette époque-là, critiques qu'on ne peut pas tous mentionner dans ce bref aperçu, que *La Cantatrice* est l'analyse d'une société qui vit dans les clichés quotidiens d'une vie ordinaire. Dans *Antidotes*, son recueil d'essais et d'articles publiés après 1960, Ionesco réfute cette sorte d'interprétation en disant que cette pièce est « la plus déréalisante de la quotidienneté » et représente « le monde tel que, dans notre intériorité la plus intime, nous le voyons : insensé, inexplicable, du néant » (214). Par ailleurs, Ionesco ne rejette pas totalement ce terme de bourgeoisie, mais il lui confère une autre dimension, plutôt que sociale ou intellectuelle ; il lui donne un côté archétypal ou mythique. Dans *Notes et contre-notes* il dit :

...cependant il ne s'agit pas, dans mon esprit, d'une satire de la mentalité petite bourgeoise liée à telle ou telle société. Il s'agit surtout, d'une sorte de petite bourgeoisie universelle, le petit bourgeois étant l'homme des idées reçues, des slogans, le conformiste de partout : ce conformisme, bien sûr, c'est son langage automatique qui le révèle. (249)

Philippe Sénart, dans son livre *Ionesco*, paru en 1964, dit que le théâtre de Ionesco est un théâtre théologique, mais où Dieu est absent. En parlant du

Roi se meurt, il interprète ainsi le sens de la pièce : il dit que l'absolution vient de l'homme et que lui seul doit chercher son salut, parce qu'il n'y a pas de Dieu pour le sauver :

Il [le théâtre] est, peut-être, simplement un théâtre théologique, le théâtre où l'Homme est entraîné aux Enfers par le poids du péché originel et où il essaie de retrouver la lumière, la grâce, le paradis perdu. Mais, à la théologie de M. Ionesco, il manque Dieu. Si l'homme se sauve, ce sera seul. (112)

Mais comment alors ce critique explique-t-il le cri du garde : « Oh, Grand Rien, aidez le roi » (*Théâtre complet* 771) ? Cette définition nihiliste de l'Absolu ne signifie pas que Dieu n'existe pas. L'absence n'est pas synonyme de non existence. En 1985, dans son discours de réception du prix Eliot, en présence de Mircea Eliade, Ionesco reprend cette idée en d'autres termes : « l'absence n'est qu'une des formes de l'appel ou de la présence de Celui qui attend derrière la porte qu'on la Lui ouvre » (*Théâtre complet* XCV). Autrement dit, le fait que Dieu n'est pas une présence tangible ne veut pas dire qu'Il n'existe pas. Montrer l'absence de quelque chose peut exprimer implicitement le désir de présence de Celui qui est absent. Dans le même discours, Ionesco souligne :

[...] le besoin essentiel, aigu, fondamental, de religion et de métaphysique, sans lesquelles l'homme n'est qu'un pantin dérisoire. Seulement, moi, je ne faisais qu'exprimer, contradictoirement, négativement, par leur absence, ces valeurs spirituelles. Si j'ai montré les hommes dérisoires, risibles, ce ne fut nullement par souci de comédie. Mais, comme on ne peut guère en ces moments de déchéance mondaine de l'esprit, proclamer la vérité, on peut toujours au moins, montrer ce que l'homme devient ou peut devenir quand il est coupé de toute transcendance ; quand le destin métaphysique est absent de mon cœur humain, c'est-à-dire quand la réalité réaliste se substitue au réel, à l'éternel. C'est le sacré qui est le réel ainsi que nous le dit très bien mon ami Mircea Eliade. (XCV)

Quelques années avant Philippe Sénart, Gabriel Marcel publie dans *La Revue Théâtrale*, en 1958, un article intitulé : « La crise du théâtre et le crépuscule de l'humanisme », où il exprime sa déception à l'égard du théâtre de Ionesco, qui, selon lui, est un théâtre qui mène au chaos et à l'anarchie. Un fragment de cet article est publié dans le recueil *Les critiques de notre temps et Ionesco*, sous le titre : « Le théâtre de la conscience ricanante ». Gabriel Marcel, dramaturge et philosophe, considéré comme le principal représentant de l'existentialisme chrétien, et pour lequel l'auteur de *La Cantatrice* éprouve une profonde admiration, accuse Ionesco de dilettantisme. Il ajoute que son refus du didactisme peut se transformer « en un didactisme à rebours qui revient au fond à n'être qu'une pactisation avec l'ignoble ou avec le néant » (25). Il parle du dégoût de la vie comme la cause de ce chaos, de ce désordre de langage et de cette explosion de contradictions qui caractérisent les pièces de Ionesco :

Je crois en réalité que nous sommes en présence d'un phénomène très singulier et très inquiétant qui n'est autre qu'une démission de l'homme, un rejet, une nausée si l'on veut, assez différente d'ailleurs que celle qu'a décrite Sartre, et qui s'explique selon moi avant tout par la fatigue, par la saturation. (23)

Ce chaos dont parle Gabriel Marcel, n'est que la manifestation d'une quête perpétuelle du sacré. Ionesco se sent à l'aise avec la contradiction. C'est la contradiction qui détruit le matériel et la logique pour inclure ainsi l'autre dimension qui ne peut pas être perçue avec la pensée cérébrale, c'est-à-dire, la dimension divine. Dans une lettre publiée en 1987 par la *Revue de la Bibliothèque nationale*, Ionesco répond aux critiques de Gabriel Marcel :

C'est pour cela que j'écris du théâtre- car j'espère que seule la création artistique peut non pas *dire*, mais *montrer*, faire apparaître ce que l'expression logique laisse échapper, à travers une parole qui ne peut être images, vie, réalité vécue et vivante, complexe dont l'interprétation est multiple, changeante, selon les faces diverses, contradictoires, de la réalité exprimée. Voilà ce que l'œuvre d'art réussie est *pour moi*: communication d'un incommunicable... (*Théâtre* 1403)

Ce que Ionesco accentue c'est que l'incommunicable ne peut pas être contenu dans une catégorie, dans une logique conventionnelle qui change avec chaque génération. Ce que ses contemporains n'ont pas compris c'est que derrière la déconstruction sauvage et la moquerie cruelle de la société, derrière tout ce qui est dérisoire et mécanique dans ses pièces, il y a une recherche du paradis de l'enfance, de *l'illud tempus*.

Il faut admettre qu'il était difficile pour les critiques du début de la carrière de Ionesco de se détacher de la politique et des problèmes sociaux de l'époque et de considérer Ionesco comme un écrivain atemporel. Il était difficile de séparer la personne de l'écrivain vivant de son œuvre. A cette époque des grands débats sur le théâtre engagé, créer un théâtre sans message était une cause perdue. Les événements politiques, sociaux et économiques d'une période en mutation après le bouleversement provoqué par les deux guerres mondiales semblaient exiger un engagement des écrivains. Le théâtre, pensait-on, peut servir de moyen de propagande. Si utile que la propagande puisse être, Ionesco s'élève totalement contre cette sorte de message. Le théâtre est création et non discours politique. Ce à quoi Ionesco est intéressé, c'est de relier les expériences uniques de cette période de guerre avec toutes les expériences humaines éprouvées dans différentes circonstances. L'histoire, les événements

changent mais ce qui reste toujours immuable, c'est l'angoisse humaine ultime : la peur de la mort. Se focaliser uniquement sur l'actualité d'une œuvre, sur sa pertinence au quotidien, c'est en fait s'occuper de « vérités » éphémères.

La critique récente s'intéresse à d'autres aspects de l'œuvre de Ionesco et notamment à sa nature onirique et à son goût de la contradiction. Gisèle Féal, dans *Ionesco, un théâtre onirique* (2001), fonde sa thèse sur une interprétation psychanalytique des rêves. Selon son analyse, les rêves ont un rôle thérapeutique et révèlent l'inconscient des personnages. Par exemple, la descente de Choubert, le protagoniste de *Victimes du devoir*, évoque des souvenirs d'enfance et représente en même temps « un acte sexuel symbolique » (17). Ionesco écrit à cet égard dans *Notes* : « Eviter la psychologie ou plutôt lui donner une dimension métaphysique » (60). L'approche psychologique selon Ionesco limite l'œuvre. L'auteur ne rejette pas totalement ces interprétations, psychologiques ou sociologiques, mais leur reproche d'exclure la dimension métaphysique. Dans ses entretiens avec Gilbert Tarrab, auteur du livre *Ionesco à cœur ouvert* (1970) où il présente une analyse sociologique des pièces de Ionesco, le dramaturge affirme :

...je doute fort que les critères du psychanalyste, du psychologue, du sociologue, soient non pas faux, (je ne doute pas qu'ils soient tout à fait vrais) je me demande s'ils sont suffisants, et si le sociologue que vous êtes n'est pas lui-même englué dans la sociologie... alors que la sociologie, la prospection sociologique est certainement indispensable, mais il faut, je pense, qu'elle soit soutenue, ou complétée par ce qu'on pourrait appeler une métaphysique. (62)

La critique récente reconnaît aussi davantage le côté métaphysique, mais seulement dans les derniers écrits ionesciens. Roland Beyen, auteur du livre *Ionesco ou le sens de la contradiction* (2001), accuse l'auteur de *La Cantatrice* de se contredire. Il dit que Ionesco a d'abord écrit en agnostique mais que, vers la fin de sa vie, peut-être à cause de « sa maladie et sa vieillesse » (76), il se tourne vers Dieu :

A l'époque de ses grandes pièces, Ionesco était sinon athée, du moins très peu préoccupé par les questions religieuses. Il est frappant que dans *Le roi se meurt*, sa première grande pièce « métaphysique », Bérenger, son porte-parole, ne s'interroge à aucun moment sur ce qui l'attend après sa mort. (71)

Dans le discours de réception du prix Eliot, dont un extrait a été déjà cité, Ionesco affirme que ce qu'il a essayé de faire c'est « de mettre en évidence ce néant qui est l'absence de la foi, l'absence de vie spirituelle » (*Théâtre complet* XCV). Selon Roland Beyen, cette affirmation ne fait qu'opposer l'œuvre de l'écrivain à sa vie. Il dit : « Si Ionesco dit la vérité dans ce discours, son sens de la contradiction serait encore infiniment plus important que je ne le prétends : toute son œuvre serait en contradiction avec ce qu'il a toujours affirmé » (78). Ce qui est quand même important, c'est que Roland Beyen montre que Ionesco, vers la fin de sa vie, s'intéresse davantage à cette dimension transcendante qui détient une place essentielle dans son œuvre.

Saint-Tobi, dans son livre *Ionesco ou À la recherche du paradis perdu* (1973), propose une analyse holistique- la seule qui peut convenir à la complexité d'une œuvre comme celle de Ionesco. L'analyse doit être une

découverte et le critique doit garder une attitude ouverte, pour pouvoir saisir la complexité de l'oeuvre.

Pour pouvoir expliquer une œuvre aussi complexe que le théâtre de Ionesco, il faut faire l'addition de toutes les théories existantes, qui représentent autant de lectures possibles et encore... En tenant compte de l'infinité des significations d'un univers artistique, jamais les études critiques, forcément limitées comme nombre, ne pourront l'épuiser. (26)

Avec une anecdote turque qui illustre très bien l'approche qu'on doit adopter pour analyser l'œuvre de Ionesco, Saint-Tobi montre ce caractère complexe des pièces ionesciennes, complexité qu'on ne peut pas réduire à une seule approche.

Deux parties en litige se présentent devant un sultan. Le premier plaideur expose sa version. Le sultan l'écoute attentivement et, à la fin, lui donne raison. Le second bonhomme plaide à son tour son point de vue, un point de vue tout à fait opposé au premier.

Le sultan l'écoute et à la fin, à lui aussi, lui donne raison.

Un vizir qui a assisté au jugement attire l'attention du sultan sur le fait que, étant donné qu'il s'agit de deux versions contradictoires, les parties en litige ne peuvent pas toutes les deux, en même temps, avoir raison. Le sultan l'écoute et au bout d'une minute de réflexion, lui dit : « Toi aussi, tu as raison ». (25)

Pour rendre justice aux pièces, l'ouverture à plusieurs interprétations est essentielle. Dans cette étude, nous n'avons pas cherché à exclure d'autres approches, mais nous avons voulu projeter une lumière différente sur l'œuvre du dramaturge. Ionesco lui-même parle de l'importance des critiques comme « découvreurs ». Ils ne doivent pas modifier l'œuvre pour qu'elle serve leurs propos, mais ils doivent la dévoiler en explorant ses différentes facettes, sans la changer. Georges Lavelli, l'un des metteurs en scène de Ionesco, qui a tenu compte de ce côté transcendantal, souligne cet aspect dans les propos recueillis

par Gilles Costaz, publiés dans le *Magazine littéraire* (1995), sous le titre,

« Lavelli : un théâtre de la métamorphose » :

Chez Ionesco, il y a des choses qu'on n'a vues que partiellement, qu'au niveau de la langue. On l'a lu comme théâtre d'écriture. C'est la grande tradition du théâtre français. On se rassure en disant que c'est un classique et en programmant à la suite Marivaux et Ionesco. C'est une conception réductrice. Ionesco, c'est un monde à restaurer, un mécanisme sensible et intellectuel qui demande des points de vue et non de grandes machines. On peut toujours le réinventer. (36)

Son œuvre ne peut pas être incluse dans des paradigmes littéraires, objectifs et détachés. Son œuvre peut être expliquée par une pluralité des « points de vue » qui sont des visions différentes qui ne tendent pas à établir une règle. Ionesco questionne une approche réductrice dans *Antidotes*, « J'aurais écrit de toute façon » :

Certains de mes critiques me traitent souvent de fumiste, d'imposteur. C'est parce que je suis d'une sincérité totale. Dans leur médiocrité, ils ne peuvent imaginer que je sois si préoccupé, absorbé, par le problème du mal et du bien, par celui de l'impossibilité de la connaissance, par celui de l'existence, par le malaise existentiel, par celui des fins dernières de l'homme, etc. [...] Ils ne parlent que de succès ou d'insuccès, de réussite, de "ma carrière théâtrale", de la place que je mérite ou ne mérite plutôt pas d'avoir dans les Lettres. [...] C'est embêtant de leur parler. Ils n'écoutent pas ce que je dis, ils jugent de la qualité de ma voix: suis-je un ténor ou baryton? Les paroles de la chanson, ils ne les écoutent pas. (188)

Les paroles de la chanson dont Ionesco parle sont exprimées par le message derrière les images de son théâtre. Quoiqu'il affirme qu'il ne fait pas de théâtre à message, que le rôle de l'écrivain n'est pas d'éduquer les masses, il y a quand même un message qui transcende les images fragmentées de ses pièces, les exclamations et les explosions de lumière qui s'entremêlent avec les

balbutiements incompréhensibles de ses personnages : c'est la quête de l'Absolu.

1.3 Critique éclectique

Cette quête de la transcendance est la caractéristique dominante du théâtre de Ionesco. La critique que nous appelons éclectique est la critique ouverte à diverses interprétations, qui ne classe pas Ionesco dans telle ou telle catégorie. C'est la critique qui tient compte des objectifs de l'écrivain, en découvrant son univers sans limites. L'écrivain est le créateur de son univers, d'un monde sans hiérarchie et sans loi. Ionesco justifie dans *Note et contre-notes* cette idée de l'écrivain-créateur qui ainsi imite Dieu :

Mon univers est frais, pour le moment. Il est vivant. A un moment donné il ne dira, bien sûr, plus rien. Il sera ou archiconnu, ou desséché, desséché comme les feuilles mortes. Il est si fragile ; il est évanescent. Mais l'Univers du Bon Dieu Lui-Même est fragile, évanescent. Cela n'empêche pas le Bon Dieu de créer des Univers voués à la disparition ; ou, plutôt à la ré-inhibition ! Si Lui fait de tels univers- moi aussi j'ai raison d'en faire pour moi ! (302)

L'univers de l'écrivain est complexe. Il est pénétré par le paradoxe, mélange des mondes réels et oniriques, des mondes profanes et sacrés, des moments quotidiens et des passages de lumière. Ce n'est pas un monde qui suit une logique. Les lois naturelles humaines sont dépassées. Les personnages s'envolent pour échapper à l'existence banale et matérielle. Amédée, dans la pièce qui porte le même nom, se libère, en s'envolant, de sa suffocante existence quotidienne causée par le cadavre qui grandit « géométriquement » et qui l'envahit. Les lois du matériel sont abolies pour

pouvoir atteindre le spirituel. Dans cette perspective, le grotesque représente la libération du matériel. C'est l'acceptation de la contradiction, du refus de la logique binaire ou bien de la réconciliation des oppositions binaires. Alors, pour notre étude, le grotesque permet une analyse holistique de l'œuvre ionescienne.

Les critiques présentés dans cette partie adoptent une vision globale des écrits ionesciens. Ils envisagent une critique qui unit les contradictions. Leur but est de montrer la recherche finale de Ionesco et les moyens que l'auteur utilise. Ainsi, leurs préoccupations s'orientent vers la quête de la lumière et du sacré, qui préoccupent les pensées de Ionesco. Ce qui est important, tout comme la forme, c'est le contenu, le rythme intérieur des pièces qui marque son style unique.

Simone Benmussa, écrivain et metteur en scène, dans ses notes sur les représentations des pièces, recueillies dans *Ionesco* (1969), nous découvre ce qui se passe dans les coulisses du point de vue de l'artisan du théâtre. Elle accepte ce rôle d'artisan, nom préféré de Ionesco pour le metteur en scène. Le metteur en scène est l'artisan, tandis que l'auteur est le créateur. L'artisan doit mettre en évidence la beauté de l'œuvre du créateur. Ce que Benmussa recherche à travers ses mises en scène est le rythme intérieur, le rythme dont parlent Artaud et Meyerhold, qui donne aux pièces un dynamisme spécifique. Le grotesque se révèle à travers les constructions contradictoires, les images contrastantes, les conflits entre le geste et le texte. A la fin du premier épisode de *La Soif et la Faim*, Marie-Madeleine, la femme de Jean dit qu'il « souffrait d'une nostalgie ardente » (*Théâtre complet* 820-21). Benmussa explique :

Il y aurait longtemps à méditer sur le rapprochement de ces deux mots. Sur le lent retour au passé, sur la perte d'un bonheur empreint de douceur, qu'évoque le premier terme, accompagné de la ferveur, de la consommation qu'évoque le second. Simplement dans l'espace qui réunit ces deux mots, comme nous l'avions dit pour toute la pièce, nous retrouvons le thème principal de toutes les pièces de Ionesco : cette dualité qu'il ne peut faire cohabiter en lui et qui le fait souffrir « ardemment » dans un brasier de l'âme. « Je sais...je sais... moi j'en souffre, les autres pas. » (Ionesco 27)

Emmanuel Jacquart réunit les notions du tragique et du comique sous un seul titre : la dérision (*Le Théâtre de dérision* 1974). Sous cette égide, il place Adamov, Beckett et Ionesco, en traçant la ligne commune de ces trois écrivains associés au Théâtre de l'Absurde, au théâtre surréaliste, ou d'Avant-Garde. Malgré ce qui sépare les trois écrivains, ce qui les rattache est, selon Jacquart, cette idée de dérision, terme qui connote l'état tragique provoqué par l'absurdité humaine et, en même temps, le détachement de cette condition. La dérision, c'est le rire triste de la perspective de la mort et de la souffrance, mais c'est un rire accompagné par l'espérance : « Enfin, et c'est là surtout que réside l'originalité du Théâtre de Dérision, le tragique n'est jamais pur mais associé au comique de dérision » (*Le Théâtre de dérision* 92). Pour le présent travail qui analyse le grotesque comme véhicule pour arriver à la transcendance, cette notion de dérision, qui comprend deux positions contradictoires, ressemble à la notion du grotesque, qui est aussi une conciliation de contraires ou d'oppositions.

Paul Vernois développe cette notion d'union des éléments contradictoires. Il présente dans son livre, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco* (1991), la polarité du théâtre de Ionesco. Dans ses pièces prédomine ce paradoxe, cet accord entre le haut et le bas, l'ombre et la lumière, le sacré et le profane. Cette

rupture dans les espaces représente le désir de verticalité, le désir de retrouver le Sacré. L'emprisonnement dans la matière, à l'instar du Monsieur du *Nouveau locataire* et les envols transcendants à la manière d'Amédée, illustrent ce besoin de l'homme d'outrepasser les limites de son existence. Le mécontentement avec la condition humaine se mêle au sentiment d'espérance, marqué par des passages de lumière. En parlant de l'architecture et de la dynamique scénique dans *Jeux de Massacre*, Paul Vernois affirme que Ionesco est fidèle à la même vision depuis le début et que cette vision a acquis plus d'ampleur avec ses dernières pièces. Le critique parle de ce rythme des pièces comme d'un rythme de vie :

[...] le rythme de la pièce est à l'image même de celui de la vie. C'est un souffle modulé. Il suppose un mouvement vers l'Espoir et une chute dans l'abattement sinon le désespoir. Il est le symbole de nos désirs sans cesse rallumés et sans cesse déçus, de l'impossibilité d'en rester là, d'être comme cela. C'est une interrogation perpétuelle, constamment suivie d'un constat de faillite, lui-même insatisfaisant et remis en cause. Ce mouvement de vague s'esquisse dès *La Cantatrice Chauve* avec des périodes d'excitations suivies d'un ennui brusque. Il s'inscrit en un double *crescendo-decrescendo* dans *La Leçon* et dans *Les Chaises* [...]. Il subsiste dans *Tueur sans Gages*, se retrouve dans la suite des scènes du *Piéton de l'air* et dans les bonds de Bérenger, rythme l'agonie du Roi, dessine les trois moments de chaque épisode de *La Soif et la Faim* et finalement souligne le sens de *Jeux de Massacre*. L'unité des pièces de Ionesco est donc à la base « pulsive », émotive et vitale. (217)

Marie-Claude Hubert, critique qui a consacré deux ouvrages à cette période du « nouveau théâtre », se situe dans la même ligne d'idées. Dans *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante* (1987), la critique présente ces trois auteurs fréquemment analysés ensemble comme les dramaturges principaux de l'Avant-garde : Beckett, Ionesco et Adamov. L'autre

analyse, *Eugène Ionesco* (1990), est consacrée entièrement à l'auteur de la *Cantatrice*. Le thème principal de cette dernière étude porte sur la transcendance. En reliant ses pièces à des épisodes de la biographie du dramaturge, Marie-Claude Hubert montre que derrière les angoisses des personnages se cache leur désir de rencontrer l'Absolu. Le passage suivant, tiré du dernier chapitre de son livre, « Onirisme et autobiographie », illustre comment cette critique réussit à faire un pont entre l'œuvre de Ionesco et l'homme :

Si Ionesco crée, dans chacune de ses pièces, un personnage, souvent doté du rôle titre, dont la présence éclipse celle des autres, c'est qu'il lui prête une part de lui-même. Dès les premières farces, il lui confère une épaisseur dont les autres protagonistes sont dépourvus. Jacques, Choubert, Amédée, le Vieux sont torturés par les mêmes désirs que leur créateur. Plus tard, Ionesco fabrique Bérenger à son image, lui prêtant ses angoisses, ses interrogations métaphysiques. Avec *Ce formidable bordel*, l'œuvre prend une résonance autobiographique quasi avouée. Dans ses deux dernières pièces, *L'Homme aux valises*, en 1975, *Voyages chez les morts*, en 1980, Ionesco se penche ouvertement sur son passé. Le théâtre de sa vie lui fournit personnages et lieux scéniques. (209)

Un autre article, « Ionesco et le bilinguisme », paru en 1998, parle du rôle du langage dans le théâtre de Ionesco. Ce qui est important c'est que le langage y acquiert une dimension spécifique, transcendantale. Les personnages sont en quête de cette Parole divine qui hésite toujours à se révéler. Le balbutiement des personnages, leur incapacité à communiquer, tout exprime indirectement leur désir de déconstruire la parole humaine pour ainsi faire place à la Parole divine, au pouvoir guérisseur. Marie-Claude Hubert explique:

[C]et effondrement du sens, au cœur même du langage, est lié à la perte du sacré. Selon lui, l'impuissance qui est le lot de tous les personnages qui cherchent à communiquer par le langage, provient de leur séparation avec Dieu qui est le Verbe. (102)

L'origine du titre de la première pièce de Ionesco est en fait le résultat du lapsus d'Henri-Jacques Huet, qui, pendant les répétitions, disait cantatrice chauve au lieu de dire institutrice blonde. Marie-Claude Hubert élabore sur ce sujet en disant que cette lacune dans le langage, cette erreur mineure, a une valeur profonde et représentative pour la pièce : « Ionesco s'empara du lapsus suggérant, par le titre, que le langage n'est qu'un énorme lapsus. Il est un instrument de fausse communication puisque son sens, échappant à qui le transmet, est a fortiori insaisissable pour qui le reçoit » (99-100).

A l'instar de Marie-Claude Hubert, une critique plus récente, Arzu Kunt, révèle elle aussi cet aspect transcendantal des pièces de Ionesco. Dans son article « L'Euphorie de l'imaginaire chez Eugène Ionesco » (2000), elle explore l'onirisme, l'imaginaire et la quête de l'Absolu dans quelques pièces : *Tueur sans gages*, *Victimes du devoir*, *Amédée* et *Le Piéton de l'air*. Elle montre que ces pièces contiennent des explosions de lumière, caractérisées par le sentiment de la féerie, de la joie qui surgit comme réaction contre le malaise de l'existence quotidienne. Elle conclut ainsi son article :

Ainsi à travers les images de plénitude et de bien-être, le personnage ionescien se voit libérer de son malaise existentiel grâce au mouvement ascensionnel qui l'emmène vers l'espace lumineux de l'imaginaire. Cette quête de « l'Ailleurs » euphorique procure à l'être humain quelque force de supporter son existence fragile dans ce monde où il ressent un constant désarroi. (136)

Dans un autre article, « Deux rois soumis à l'épreuve de la mort » (2001), la critique s'intéresse à l'image de la mort dans *Caligula* de Camus et *Le roi se meurt* de Ionesco. Elle explique comment les deux rois, symboles de l'homme

comme créateur de son univers, veulent garder leur autonomie devant la mort. Ce refus de la mort est présent chez les deux personnages. Les deux exercent leur pouvoir et tous les deux arrivent à la vérité ultime que chacun va mourir. Ce que l'auteur souligne, c'est ce qui réunit tous les existentialistes, chrétiens ou athées, « en quête du sens de la vie humaine : l'autonomie de l'homme face à la fatalité qui le cerne de toutes parts et l'écrase » (104).

On peut donc observer une tendance de la critique récente à mieux reconnaître l'aspect transcendantal de l'œuvre de Ionesco, aspect qui s'est développé au cours de sa carrière. Il est évident que les dernières pièces sont pénétrées de plus en plus par l'angoisse existentielle, angoisse qui aboutit à la recherche de l'Absolu. En somme, la critique récente se méfie des étiquettes. Elle se veut avant tout éclectique et ouverte à diverses interprétations. Cette absence de parti pris ne pouvait pas exister chez les critiques contemporains des premières pièces de Ionesco qui vivaient à l'époque de l'après-guerre où la critique était beaucoup plus divisée et préoccupée par des questions sociales et politiques. Les analyses actuelles bénéficient d'un certain détachement vis-à-vis de la période des années cinquante. En outre, ces critiques ont l'avantage de pouvoir réfléchir à l'œuvre de Ionesco dans son ensemble.

2 CONCEPTS DU GROTESQUE

Après avoir établi le contexte critique dans lequel Ionesco écrit, il est important de montrer les aspects du grotesque qui se manifestent dans ses pièces. Les études de Wolfgang Kayser et Mikhaïl Bakhtine explorent de nouvelles significations de ce terme. Dans ce chapitre, après un bref survol, nous présentons le *grotesque moderniste*, selon l'analyse de Kayser, et le *réalisme grotesque*, selon l'analyse de Bakhtine, à la lumière des pièces ionesciennes.

Dès avant son émergence comme terme, le grotesque a été objet de débat pour les critiques d'art et de littérature. A l'époque de l'Antiquité, le mélange des formes appartenant à différentes catégories animales, végétales ou humaines, a été considéré comme ridicule, contre la réalité et le bon goût. Horace, dans son *Ars poetica*, critique toutes sortes d'exagération qui peuvent mener à la création d'images poétiques fantastiques. Dans le domaine de l'architecture, Vitruvius, cité dans *Encyclopaedia of Aesthetics* (1998), déconseille aux auteurs l'usage de ces formes monstrueuses qui n'existent pas en réalité et qui révèlent un monde faux et impossible :

Such things...never existed, do not now exist, and shall never come into being. For how can the stem of a flower support a roof, or a candelabrum pedimental sculpture? How can a tender shoot carry a human figure, and how can bastard forms composed of flowers and human bodies grow out of roots and tendrils? (339)

Le même dégoût vis-à-vis de ce procédé qui transgresse les règles de la nature est exprimé par les Grecs qui le conçoivent comme une menace contre l'esprit et la raison. A l'ère médiévale, le mal qui pervertit l'âme est associé aux images monstrueuses. De même, dans la période de l'art roman, le mal est représenté par des êtres mi-hommes, mi-bêtes. Les images de gargouilles sont omniprésentes sur les murs des cathédrales à la période gothique. Elles illustraient les forces du Mal qui luttent contre le Bien. La Renaissance adopte les mêmes idées que l'Antiquité, vis-à-vis de cette forme d'expression esthétique qui altère les dimensions naturelles et qui rejette le normal. Ainsi Wolfgang Kayser, théoricien moderne du grotesque, remarque-t-il, dans son traité:

By the word *grotesco* the Renaissance which use it to designate a specific ornamental style suggested by Antiquity, understood not only something playfully gay and carelessly fantastic, but also something ominous and sinister in the face of a world totally different from the familiar one- a world in which the realm of inanimate things is no longer separated from those of plants, animals and human beings, and where the laws of static symmetry and proportion are no longer valid. (Kayser 21)

Ces réactions fortes et également ambivalentes contre ce penchant vers le fantastique et le mélange des mondes et des formes sont liées à la morale. Tout ce qui ne respecte pas les règles de la nature devient anathème. Ainsi, les gargouilles, les centaures, les êtres hybrides font partie du monde négatif, à cause du fait que le monde « normal » ne les contient pas. Ils font partie du grand inconnu et par leur simple présence, ils transgressent les lois terrestres. Cette idée du fantastique lié au monde négatif, *the Underworld*, prend forme à la fin du XVe siècle quand on trouve un nom pour caractériser ce style esthétique, à savoir le grotesque.

2.1 L'émergence du grotesque

A la fin du XVe siècle, on donne une définition plus précise à ce phénomène qui a provoqué tant de répulsion de la part des exégètes de la période de l'Antiquité et du Moyen Age. Le mot grotesque dérive de l'italien *grotte*, dont l'adjectif est *grottesco* et le substantif, *la grottesca* qui désigne les murailles de la *Domus Aurea* et leur style ornemental caractérisé par des figures fantastiques. Ce terme entre dans le lexique français en 1532 sous la forme *crotesque*, remplacé en 1640 par le *grotesque* (*A Dictionary of Literary Terms* 367).

Au commencement, le grotesque a été plutôt associé à l'esthétique. Il a appartenu au domaine du visuel. Dans la peinture, on découvre des exemples du grotesque dans les œuvres de Raphaël (1483-1520) et d'Arcimboldo (1527-1593). Ces deux peintres emploient des images hybrides, des couleurs fortes et contrastantes. Hieronymus Bosch (1450-1516) est un autre peintre connu pour son exploration du monde des rêves. Il déploie des images fragmentées, démembrées, pour faire ressortir l'idée d'un monde fantasmagorique et irréel. Dans *Le Jardin des délices* (1485), Bosch explore les images complexes de la mort. Malgré le chaos apparent, ces images suivent un schéma précis. Il représente les stades du péché et de la condamnation humaine (*L'Art* 275).

2.1.1 De l'esthétique à la littérature

Du domaine esthétique, de la peinture et de l'art plastique, la notion de grotesque migre vers le domaine de la littérature où ses significations se multiplient. Un moment pivot dans le développement de l'idée du grotesque est

la parution des oeuvres de Rabelais, *Gargantua* (1534) et *Pantagruel* (1532). Le style de Rabelais se caractérise par un mélange du hilare et du laid. Le langage grotesque, relatif à la scatologie, à la perversion morale, au charnel, sert de libération des normes existantes. Le grotesque incite au renversement de l'ordre, à la subversion en face des règles strictes et oppressives de l'Eglise. Ainsi, graduellement, le grotesque acquiert pour le peuple une nuance plus positive qu'avant. C'est un moyen de révolte contre les règles figées d'une société dominée par l'Eglise. Le monopole du pouvoir ecclésiastique peut être ridiculisé par ce procédé littéraire. Ce style fait également référence au bouffon des cours médiévales qui pouvait se moquer du système et du roi sans courir le risque d'être puni.

A l'âge des Lumières, naît une nouvelle interprétation du grotesque. Il est associé à l'altérité. Avec les grandes découvertes et la possibilité d'explorer et de connaître d'autres territoires, la culture non assimilée des autres pays a été définie comme exotique, voire primitive (*Encyclopedia of Aesthetics* 340).

Le XIXe siècle amplifie les connotations négatives du grotesque. L'Autre, l'inconnu, est rattaché au monstrueux et au grotesque. La politique coloniale de nombreux pays européens influence les relations déjà tendues entre eux et les autres cultures, considérées comme primitives :

In the nineteenth century, the Enlightenment notion of the grotesque as an emblematic language was discarded for a harsher use of term to identify other image traditions as monstrous and deformed. Sculptures of sacred figures in African and Oceanic cultures were most frequently identified as grotesque and targeted for destruction because they seemed to embody the irrational superstitious and savagery of "uncivilized" people. (340)

Un point tournant de cette conception négative du grotesque apparaît avec le Romantisme, notamment avec les écrits de Victor Hugo et de Charles Baudelaire. Dans la *Préface à Cromwell* (1827), Victor Hugo parle du laid (autre connotation du grotesque) en disant qu'il y a un seul standard pour la beauté tandis que pour le grotesque il n'y a pas de limite. Le caractère flexible et ouvert du grotesque est mis en opposition avec les règles rigides de la beauté. Le grotesque est malléable ; c'est un signe de génie créateur qu'on peut explorer et exploiter à l'infini. Pourtant, le grotesque ne pouvait pas exister seul. Il constitue le contrepoids de la beauté, donc, il n'existe que par rapport à la beauté. Les personnages de Victor Hugo, comme par exemple Quasimodo, représentent le contraste entre la disgrâce extérieure et la beauté de l'âme. Wolfgang Kayser souligne dans son étude le fait que Victor Hugo utilise le grotesque en contraste avec le sublime : « the true depth of grotesque is revealed only by its confrontation with its opposite, the sublime » (58). Mais il soulève un problème avec cette notion : « Are physical ugliness and deformity sufficient to render things grotesque ? » (57). Il suggère le fait que le grotesque n'est pas uniquement lié à une déformation visuelle. Les personnages du Romantisme sont grotesques par la disparité entre leur âme et leur physionomie.

Une autre vision du grotesque est celle présentée par Baudelaire, qui, dans son essai, *De l'essence du rire* (1855), fait une analyse du comique qu'il divise en deux catégories : le comique significatif (qui est une forme satirique de comédie, avec une nuance de supériorité où les faiblesses humaines sont mises en évidence comme objets de dérision) et le comique absolu (qui est le comique

transgressif où tout est mené à l'extrême, sans pourtant tenter de parodier ou de critiquer). L'auteur place le grotesque dans la catégorie du comique absolu.

Baudelaire illustre ces deux aspects du comique avec des exemples tirés de la littérature française. Selon lui, Molière est un écrivain du comique absolu, parce que son comique se rapproche de la nature; ses personnages incarnent des archétypes existants auxquels peuvent se rapporter tous les hommes.

Voltaire, d'autre part, est un exemple du comique significatif, parce que, de l'avis de Baudelaire, « il tire toujours sa raison d'être de l'idée de supériorité » (998).

Quand il parle des effets du grotesque, Baudelaire remarque l'aspect authentique du grotesque : « le rire causé par le grotesque a en soi quelque chose de profond, d'axiomatique et de primitif qui se rapproche beaucoup plus de la vie innocente et de la joie absolue que le rire causé par le comique de mœurs » (985). Victor Hugo consacre l'importance du grotesque et dit que c'est « la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art » (*Théâtre complet* 419).

2.1.2 Le grotesque à l'époque moderne : Wolfgang Kayser et Mikhaïl Bakhtine

Le XXe siècle exprime un fort intérêt pour le grotesque. On a même proposé de nommer cette période « grotesque » (*Encyclopedia of World Literature* 66) suivant le néoromantisme. Cependant, à cause de la multiplicité des connotations et de son caractère qui transcende les limites des genres et des styles littéraires, le grotesque est demeuré un genre distinct qui ne peut correspondre uniquement à une période dans le temps.

Les critiques plus récents essaient d'approfondir la définition trop restrictive du grotesque, définition très bien résumée par Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* (1980) : « Est grotesque ce qui est comique par un effet caricatural burlesque et bizarre. Le grotesque est ressenti comme une déformation signifiante d'une forme connue ou acceptée comme la norme » (195).

Pour la présente étude, nous présenterons les œuvres de Wolfgang Kayser et Mikhaïl Bakhtine. Leur conception du grotesque va au-delà du simplement burlesque ou caricatural. Nous pourrions ainsi rendre compte de l'autre dimension des pièces de Ionesco, la dimension transcendante. Wolfgang Kayser présente le grotesque à la lumière d'une société en dérive, d'une société qui cherche son identité. Les guerres mondiales ont bouleversé la conception sereine de la vie. Ces images troublantes se reflètent dans la littérature, la peinture, l'architecture et dans toutes les autres expressions de la créativité. Le critique allemand présente au début de son étude, *The Grotesque in Art and Literature* (1957), l'étymologie du terme et fait un survol chronologique de l'impact du grotesque sur tous les genres et styles littéraires et artistiques. Kayser met l'emphase sur l'idée que le grotesque est le résultat de l'aliénation de l'homme : aliénation entre l'individu et le monde et la division intérieure de l'homme. L'homme est victime de la dérégulation. Cependant, le grotesque, remarque Kayser, ne construit pas une morale et ne cherche pas une signification, il présente seulement la situation. En montrant la différence entre le

tragique grec et le grotesque, Kayser explique que le grotesque reflète la réalité telle qu'elle est :

The grotesque is not concerned with the individual actions or the destruction of the moral order. It is primarily the expression of our failure to orient ourselves in the physical universe. (185)

Le grotesque selon Kayser, c'est le grotesque qui représente l'aliénation, la folie, l'absurde, en d'autres termes, tout ce qui sépare l'homme de son milieu et de lui-même. Ce type de grotesque est caractérisé par Bakhtine comme le «grotesque moderniste » (*L'œuvre* 56).

Bakhtine explore plutôt les manifestations que la théorie du grotesque. Dans son étude sur Rabelais, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (publiée en russe vers 1940, et en français en 1970), Bakhtine montre les faiblesses des théories modernes, y compris celle de Kayser. La critique principale de Bakhtine c'est le manque de transcendance du grotesque moderniste. Le grotesque comme expression d'une réalité terrible, dans la vision moderne, devient absurde et banal. Selon Kayser, la peur de la mort, l'aliénation et la folie sont des termes qui prédominent, or Bakhtine montre que le grotesque dépasse toutes ces peurs et les transforme en joie.

Tout ce qui était terrible et effrayant dans le monde habituel se transforme dans le monde carnavalesque en joyeux « épouvantails comiques ». La peur est l'expression extrême d'un sérieux unilatéral et stupide vaincu par le rire [...] Ce n'est que dans un monde où la peur est totalement bannie qu'est possible cette liberté extrême propre au grotesque. (56)

Bakhtine présente le grotesque comme un moyen de libération et de subversion des règles, à l'époque du Moyen Age et de la Renaissance. Le grotesque se manifeste dans les fêtes populaires, surtout pendant le Carnaval. Donc, le terme utilisé par Bakhtine, la carnavalisation, renvoie à la joie de l'existence et de la naissance, à la croissance, à la prospérité et à la liberté : « Impossible d'y échapper, le carnaval n'a aucune frontière spatiale. Tout au long de la fête, on ne peut vivre que conformément à ses lois, c'est-à-dire selon les lois de la liberté » (15). L'homme n'est plus marginalisé comme dans les célébrations de l'Eglise, mais il devient le centre de la fête. Il se réjouit dans son corps. Ici intervient le principe fondamental du Carnaval qui est le rabaissement, « le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel » (29). Ce rabaissement ne signifie pas l'abolition du spirituel, au contraire, il facilite la genèse d'un autre corps rattaché au Spirituel et à l'Universel. Le monde est proche de l'homme. L'Autre n'est plus une menace, l'Autre devient Moi, un Moi collectif. Bakhtine regroupe toutes ces notions en une seule appellation : le réalisme grotesque. Les deux théories, le grotesque moderniste de Kayser et le réalisme grotesque de Bakhtine, ne s'opposent pas, elles sont complémentaires. Par conséquent, le grotesque ne peut pas être caractérisé par une seule définition ; ses significations multiples dévoilent un horizon sans limite. C'est dans cet espace de liberté que le grotesque se manifeste.

2.2 Le grotesque moderniste

Selon Kayser, le grotesque est l'expression d'une vision d'un monde incompréhensible, froid, impersonnel, détaché et inexplicable. Trois piliers principaux soutiennent la théorie du grotesque explorée par Kayser: "the estranged world", "play with the absurd" et "[the] attempt to invoke and subdue the demonic aspects of the world". (188)

Le grotesque ne cherche pas le sens. Il présente le monde dans son imperfection et dans sa complexité sans offrir aucune solution. Pour développer cette idée, l'explication de Kayser, qui oppose le tragique au grotesque, pour mieux définir celui-ci, est nécessaire :

We are unable to orient ourselves in the alienated world, because it is absurd. Here is the difference between the grotesque and the tragic. [...] The grotesque is not concerned with individual actions or the destruction of the moral order (although both factors may be partly involved). It is primarily the expression of our failure to orient ourselves in the physical universe. Finally, the tragic does not remain within the sphere of incomprehensibility. As an artistic genre, tragedy opens precisely within the sphere of the meaningless and the absurd the possibility of a deeper meaning- in fate, which is ordained by the gods, and in the greatness of the tragic hero, which is only revealed through suffering. The creator of grotesques, however, must not and cannot suggest a meaning. Nor must he distract our attention from the absurd. (185)

Les idées de Ionesco et Kayser se rejoignent dans le concept de l'absurdité du monde. L'absurde, c'est le concept moderne qui montre cette dissociation entre le monde et l'homme, et la division intérieure de l'homme. Pourtant, Ionesco ne considère pas l'absurde comme une règle de vie. Il clarifie son idée sur l'absurde dans la postface de la nouvelle de Kafka, *Les armes de la Ville*, postface reprise dans *Notes et contre-notes* :

Est absurde ce qui n'a pas de but : et ce but final ne peut se trouver qu'au-delà de l'histoire, il est ce qui doit guider l'histoire humaine, c'est-à-dire lui donner sa signification. Qu'on le veuille ou non, ceci révèle le caractère profondément religieux de tout Kafka; coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante. (Notes 338)

L'absurde, c'est l'incompréhension de l'homme et son inadaptabilité à ce monde mais il y a quand même un sens au-delà des limites humaines- et ceci explique le côté transcendantal qui caractérise Ionesco. Cependant, les personnages de Ionesco vivent dans un monde incompréhensible et parfois hostile. Les protagonistes de ses pièces sont des inadaptés, des hommes avec des rêves mais qui sont réduits à une existence médiocre. Ils sont enfermés dans un système hostile, envahis par la matière et soumis à des devoirs inutiles qui les réduisent à n'être que des objets.

Dans la vision de Ionesco, ce qui détruit l'homme et limite sa liberté, c'est le matérialisme. Le monde matériel devient une prison pour l'âme. Le matérialisme constitue la base d'un système social, politique et économique qui mène l'homme sur une voie banale qu'il parcourt mécaniquement. Il est ainsi dépouillé de son humanité.

2.2.1 Le matérialisme ou l'envahissement de la matière

L'univers encombré par la matière, est vide, alors, de présence : le « trop » rejoint ainsi le « pas assez » et les objets sont la concrétisation de la solitude, de la victoire des forces antispirituelles, de tout ce contre quoi nous nous débattons. (Notes 228)

Dans *Amédée*, le cadavre qui est dans la chambre depuis quinze années commence à grandir graduellement et à envahir l'espace d'Amédée et de Madeleine. Ils sont réduits à une vie angoissante. Ils ne peuvent pas sortir : « Nous ne sortons jamais. Nous n'allons chez personne. Depuis quinze ans nous vivons enfermés », se plaint Amédée (246). Les protagonistes se dévouent entièrement à ce cadavre, jusqu'au point où ils ne se reconnaissent plus. Ainsi s'exclame Madeleine : « je ne m'appartiens plus, je ne suis plus moi-même, je suis une esclave... » (241). Et ses paroles trouvent leurs échos dans les plaintes d'Amédée : « Je suis désarmé dans la vie. Je suis un inadapté... Je ne suis pas fait pour vivre dans ce siècle » (261). Leur maison devient leur prison à cause de l'invasion matérielle. Ils ne veulent pas ouvrir la porte, de peur que les autres ne trouvent le cadavre. De plus, des champignons se répandent partout et perdent leurs caractéristiques normales pour devenir des monstres amorphes qui asphyxient les deux personnages.

Les objets deviennent personnalisés. Ils ont leur propre pouvoir qui représente une menace pour l'homme. Kayser définit ainsi cette personnalisation des objets face à une dépersonnalisation de l'homme. Il dit : « [t]he mechanical object is alienated by being brought to life, the human being by being deprived of it » (183).

La pendule dans *La Cantatrice*, par exemple, prend une forme et une personnalité unique. Elle imprime son propre rythme à la pièce. Elle est humanisée. Par ce procédé de la personnification, la pendule sort du monde matériel et entre dans le domaine vivant. Elle domine les personnages en

amplifiant ainsi leur peur. Elle incarne le temps qui n'est qu'une cadence annonçant la mort. La pendule ne veut pas marquer les heures exactes, elle sonne tant qu'elle veut et quand elle veut : « Elle marche mal, s'excuse Mme Smith. Elle a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de ce qui est » (47).

Le rythme d'une pendule dirige aussi les gestes d'Amédée et de Madeleine vers la fin de la pièce. Les rythmes de la pendule se reflètent dans les comportements saccadés des personnages. Leurs gestes paniqués se transforment en mouvements brisés, qui s'accélèrent au fur et à mesure que la pendule frappe : « Affolés dans leur mutisme, Amédée et Madeleine font une suite de mouvements sans paroles, tandis que les aiguilles de la pendule accélèrent leurs mouvements » (293).

Dans cette période où la technologie avance exponentiellement, l'homme moderne risque d'être accaparé et accablé par les objets qu'il crée :

This technical outlook is so familiar to modern man that he has no difficulties in devising a « technical » grotesque in which the instruments are demonically destructive and overpower their makers. (Kayser 183)

Ionesco voit dans cette invasion du matériel la perte de la liberté de l'homme, asphyxié par la matière. L'homme est aliéné, isolé, laissé seul dans sa misère. Le matérialisme occupe graduellement l'espace spirituel. En empruntant les termes d'Eliade, on peut dire que le profane envahit le sacré.

Yves Moraud affirme dans son article, publié dans le recueil *Situation et perspective* du Colloque de Cérisy consacré à Ionesco, que « les personnages

sont toujours en position de marginalité » (84). Ionesco représente cette idée de l'aliénation du personnage par l'image de la prison, de l'enfermement :

Un rideau, un mur infranchissable s'interpose entre moi et le monde, entre moi et moi-même, la matière remplit tout, prend toute place, anéantit toute liberté sous son poids, l'horizon se rétrécit, le monde devient un cachot étouffant. (*Notes 227-28*)

2.2.2 L'aliénation et l'enfermement

Associé à cette idée de l'enfermement, le système est la loi ou le mécanisme social qui impose à l'homme un rythme et un style de vie contraire à ses aspirations. Soumis au système, l'homme renonce à tout pour le satisfaire. Les protagonistes dans *Victimes du devoir*, Choubert et Madeleine, sont devenus des marionnettes sous la régie du système qui est très habile dans son processus d'accaparement. Ils sont isolés dans un appartement et vivent dans un état de phobie continuel. Ils ont peur de l'extérieur. Choubert se rend compte de ce qui se passe mais il reste léthargique et n'agit pas. Bien qu'il soit contre le système, il est lui-même celui qui trouve des arguments en sa faveur, pour ainsi justifier sa passivité : « D'ailleurs, je me souviens de mes leçons d'histoire, ce système administratif, le détachement système, a déjà été expérimenté il y a trois siècles, et puis il y a cinq siècles, il y a aussi dix-neuf siècles, et aussi l'année dernière... » (*Théâtre complet 206*)

Le système demande des sacrifices, « le sacrifice de certaines commodités individuelles » constate Choubert naïvement. Ces « commodités » ne sont rien de moins que les aspirations de l'homme à transcender la matérialité. Choubert et Madeleine, sa femme, souffrent de ce vide qui ne peut

pas être comblé par le devoir. A travers le dialogue de Madeleine et Choubert s'exprime un désir profond d'explorer leurs côtés artistiques. Ils doivent y renoncer en faveur du système qui monopolise tout. Pour être en bons termes avec le système, on doit y consacrer totalement son temps, son énergie et ses passions. Cette machine vampirique ne fait qu'épuiser tout ce qui reste d'humain en l'homme. Les personnages sont dépossédés de tout. Le discours de Choubert communique cette stérilité causée par le système : « L'hiver est venu brusquement. Notre route est déserte. Où sont-ils les autres? Dans les tombeaux, au bord de la route. Je veux notre joie, nous avons été volés, nous avons été dépouillés » (197).

Le Policier, qui se présente aussi comme Inspecteur Général, est le pouvoir exécutif du système. Il en est aussi le porte-parole. Il entre sans scrupules dans la vie de ces deux personnages tout en perturbant leur routine quotidienne. L'entrée du Policier transforme tout. Avant son apparition sur la scène, la pièce se déroule dans une sorte de normalité presque convaincante. Quand le Policier entre, la pièce adopte un visage grotesque. Le jeu idyllique de Madeleine et du Policier en même temps que la descente de Choubert, accompagnée par des exclamations alternées du Policier et de Madeleine, touchent au ridicule. Choubert avance sans s'arrêter, en suivant les instructions du Policier qui le dirige : «Toi tu t'attendris, tu t'attendris sur toi-même et tu t'arrêtes, il ne faut jamais s'attendrir, il ne faut pas t'arrêter » (198).

Ce ridicule devient grotesque au moment où l'homme commence à vivre cette existence automatisée, qui annihile ses rêves. La vie qu'il mène

mécaniquement pour servir le système anéantit ses espoirs. Kayser explique la définition du grotesque qui contient cette contradiction entre l'homme et la vie qu'il mène : « [the grotesque] presupposes that the categories which apply to our world view become inapplicable. » (185)

Ainsi, l'aliénation des personnages peut être signe de folie. Cette idée d'un monde loufoque est représentée par Ionesco dans ses pièces. Certains de ses personnages sont comme des inadaptés, des personnages qui ne peuvent pas communiquer avec les autres, dont la réalité ne correspond pas à la réalité des autres.

Dans son étude, Kayser cite Max Rychner qui, dans son essai sur Thomas Mann, utilise le grotesque comme paradigme d'analyse pour le *Dr. Faustus* : « the grotesque is fully unfolded and the world, seen from the perspective of alienation, is portrayed as a madhouse. » (159). Dans la pièce *Délire à deux*, les protagonistes Elle et Lui se trouvent dans le vertige des raisonnements fragmentés. Ils jouent avec les mots, en faisant la théorie sémantique des mots limace et limaçon :

ELLE : La tortue, c'est-à-dire le limaçon, se promène avec sa maison sur le dos. Qu'il a construite lui-même, d'où le mot de limaçon.

LUI : La limace est apparentée au limaçon, se promène avec sa maison sur le dos. C'est un limaçon sans maison. Tandis que la tortue n'a rien à voir avec la limace. Ah ! Tu vois, tu vois que tu n'as pas raison. (*Théâtre complet* 642)

Les vêtements, la robe de chambre et les pantoufles de ces deux personnages, le langage fragmenté, évoquent une maison de fous. « Quel

monde à l'envers ! » (653) s'exclame Elle, comme si elle se rendait compte du fait que la réalité dans laquelle ils vivent est absurde.

2.2.3 Au nom du devoir

« L'homme supérieur est celui qui remplit son devoir. » (JEAN, *Rhinocéros*)

Dans le monde ionescien, la fonction remplace l'identité. Au moment où l'homme a de multiples fonctions, il perd son identité. Ce changement rapide de masques laisse le personnage sans identité. En parlant de la nouvelle de Kafka, *Les Armes de la Ville*, Ionesco affirme : « lorsque chacun de nous est empêché d'être autre chose qu'un « emploi » dans l'administration, il est déshumanisé ou déspiritualisé » (*Notes* 338).

Et Ionesco conclut l'article en disant que:

[...] l'homme n'est pas l'ingénieur, le mécanicien, le garde champêtre, le maire, le notaire, etc., il est celui qui, simplement, fait entre autres, fonction de mécanicien, etc., fonction qui ne le contient pas, qui ne peut pas, totalement l'absorber. (339)

Les personnages ne subsistent que comme des machines, emprisonnés par leurs fonctions officielles. Dans *Victimes du devoir*, au moment où Choubert veut savoir qui frappe à la porte de la concierge, Madeleine l'arrête en l'avertissant que : « Ce n'est pas notre affaire. Nous ne sommes pas des concierges, mon ami. Dans la société, chacun a sa mission sociale bien déterminée!» (187).

L'homme dépeint par Ionesco, notamment dans ses premières pièces, c'est l'homme qui cherche un sens dans la vie, qui veut s'élever au-dessus des limitations imposées, mais qui ne réussit pas complètement.

2.3 Le réalisme grotesque

Le terme de *réalisme grotesque* est employé par Bakhtine pour définir l'héritage de la culture comique populaire du Moyen Age et de la Renaissance, culture où la conception esthétique du grotesque est très différente de celle des siècles précédents. Dans son étude, Bakhtine souligne l'importance du principe matériel, qui est la source du lien cosmique entre les hommes:

Dans le réalisme grotesque (c'est-à-dire dans le système d'images de la culture comique populaire), le principe matériel et corporel est présenté sous son aspect universel de fête, utopique. Le cosmique, le social et le corporel sont indissolublement liés, comme un tout vivant et indivisible. Et ce tout est joyeux et bienfaisant. (28)

Ce que la théorie de Bakhtine met en relief c'est l'abolition temporaire des lois sociales : l'homme ne correspond plus à sa fonction ou à sa position dans la société. Il est simplement un homme comme les autres. Cette façon de penser l'invite à se dépouiller de tous les artifices sociaux pour mieux comprendre son semblable. On trouve chez les personnages de Ionesco cette aspiration, de faire partie d'un monde utopique où il n'y a plus de frontières entre les hommes, un souhait prédominant dans les pièces. Ionesco lui-même l'exprime dans ses

Notes :

Tâchons au moins de « particulariser » le moins possible, de désincarner le plus possible ou, alors, faire autre chose : inventer l'événement unique, sans rapports, sans ressemblances avec

aucun autre événement ; créer un univers irremplaçable, étranger à tout autre, un nouveau cosmos dans le cosmos, avec ses lois et concordances propres, un langage qui ne serait qu'à lui : un monde qui ne serait que *le mien*, irréductible, mais finissant par se communiquer, se substituer à l'autre, avec lequel les autres s'identifient (je crains que cela ne soit pas possible). (295)

Dans la théorie de Bakhtine, cet événement unique est recréé par le carnaval, qui est l'espace où les lois qui séparent les hommes sont supprimées pour faire place à une loi supérieure, unifiante. Le carnaval constitue une libération du quotidien, du système figé et fatigant d'une vie sans signification. Le carnaval renforce le sens profond de l'humanité, la ramène à un état primordial, édénique.

2.3.1 L'univers carnavalesque

Bakhtine montre l'importance de la fonction du carnaval animée par l'idée de la participation unanime des hommes.

Marqué au premier abord par l'exigence vitale de participation, la suppression joyeuse des distances entre les hommes, l'expression concrète des sentiments refoulés, le rapprochement de ce que la vie quotidienne, hiérarchisée, sépare (le roi et le compagnon, le fou et le sage, le sacré et le profane, etc.), enfin l'inconvenance parodique et profanatrice, le carnaval implique en profondeur la vision globale d'un monde où l'ancien et le nouveau, la mort et la renaissance se métamorphosent inépuisablement les uns dans les autres, dans l'absence de tout absolu, et sous le signe de l'ambivalence universelle. (16)

André Belleau, dans son étude *Notre Rabelais*, développe cette idée du carnaval trouvée chez Bakhtine et il en montre la capacité d'intégration: on ne peut pas se situer à l'extérieur du carnaval : « on est dans le carnaval ou il n'y a pas de carnaval » (Belleau 32).

Dans l'« ambivalence universelle », se déroule le grotesque, qui, dans la conception de Bakhtine, dépasse la dialectique négative/positive pour trouver un monde harmonieux, sans rivages. L'état de mouvement continu, sans arrêt, caractérise le grotesque :

[...] l'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir. (33)

Ce caractère éternellement inachevé du grotesque s'extériorise dans les fêtes du carnaval, alors que la parodie et le rire prennent d'assaut l'espace public.

La parodie : à travers le rite et le jeu

Yves Moraud rappelle le fait que le rite est « une riposte au tragique de l'existence » (91), alors il a ce caractère transcendantal qui aide l'homme à se détacher du monde spatial et temporel et à s'allier, en la compagnie des autres, à un monde sans frontières. Yves Moraud parle de ce pouvoir de libération qu'a le rituel dans le théâtre de Ionesco :

[...] tout le rituel que nous constatons dans le théâtre de Ionesco est une émanation de la conscience de l'exil et , tout en étant le signe même de la rupture de l'homme avec le monde, exprime par sa forme même un effort inconscient pour transcender cette insupportable réalité. (91)

Les rites se manifestent dans l'espace de la cérémonie et de la fête. La cérémonie invoque la sacralité tandis que la fête n'est qu'une célébration dont les règles ne sont pas aussi figées que celles de la cérémonie. La cérémonie est nécessaire pour le renouvellement de l'homme. Elle fait partie d'un temps sacré

ou circulaire qui permet la communion entre l'homme et le Divin. La cérémonie a son espace et son temps propres qui sont sacrés. Dans les pièces de Ionesco, la cérémonie est presque toujours parodiée. Cela ne signifie pas qu'elle n'a pas le pouvoir de délivrance. C'est une cérémonie à l'envers qui accomplit tout de même son but : l'homme se détache du monde. Le comique est le ressort qui anime la cérémonie et qui permet la transcendance. Ionesco accentue le rôle cathartique du comique en disant que : « l'humour est l'unique possibilité que nous ayons de nous détacher- mais seulement après l'avoir surmontée, assimilée, connue- de notre condition humaine, comico-tragique, du malaise de l'existence » (*Notes* 201).

Dans son article, "Moving Day in the Cosmos : From Eliade's Consecration of the House to Ionesco's *Le Nouveau locataire*", Ingrid Coleman Chafee fait l'analogie entre les rites de passage, cosmogoniques comme la consécration de la maison, les festivités pour la nouvelle année et les rites d'initiation de la mort et de l'enterrement. L'auteur spécifie clairement que Ionesco ne fait pas du théâtre de rituel, qu'il ne s'est pas servi consciemment des cérémonies cosmogoniques. Il a utilisé la cérémonie comme un élément dans sa composition grotesque et comique pour ainsi créer la dynamique de contradiction entre le solennel et le trivial (Chafee 21-2). Pourtant Ionesco est en faveur d'un théâtre mythique. Ainsi affirme-t-il dans *Notes* : « Il nous faudrait un théâtre mythique : celui-là serait universel. Le théâtre d'idées est aussi, malgré lui, un théâtre de mythes...mais dégradés : des idées qui ne sont pas l'Idée » (296).

Ingrid Coleman Chafee emploie les théories de Mircea Eliade sur les rites et les cérémonies cosmogoniques. La consécration de la maison fait partie de ces cérémonies. Eliade considère que la structure de la maison est très importante pour la relation entre l'homme et le divin. Le centre et l'ouverture dans le toit représentent la communication entre le ciel et la terre. L'*axis mundi*, représenté par un élément vertical quelconque comme un arbre ou un poteau, est dans le centre. Le poteau rituel et son rôle sotériologique facilite la communication avec le domaine céleste : « l'existence humaine n'est possible que grâce à cette communication permanente avec le Ciel » (*Le sacré* 36). Quand il parle de la consécration de la maison d'une tribu australienne, les Achilpa, Eliade affirme que « en organisant un espace, on réitère l'œuvre exemplaire des dieux » (35). L'*homo religiosus* d'Eliade a en lui le désir créateur : la cérémonie imite les actes des dieux. La performance des rites cosmogoniques restaure le monde dans l'état initial de l'univers : l'état paradisiaque où l'homme et le divin sont réunis.

Ingrid Coleman Chafee identifie, dans *Le Nouveau locataire*, une structure de rite. Elle présente quelques étapes qui ressemblent à la consécration de la maison. Dans les consécrationes traditionnelles les démons sont d'abord bannis. Le Monsieur, protagoniste du *Nouveau locataire*, bannit la Concierge. Ce bannissement signifie la délimitation de l'espace intérieur, sacré et l'espace extérieur, profane. Ensuite, il commence l'ameublement, ce qui implique autant la transformation de l'espace que l'enterrement symbolique du Monsieur. Il laisse deux cercles libres en forme d'amphithéâtre ou d'autel, allégorie parodique

de la messe catholique, autour desquels il arrange les meubles. La troisième étape, c'est la parodie de la consécration. Il prend quelques objets et les amène au centre de la chambre et les élève au-dessus de sa tête, comme le prêtre qui élève les objets sacrés de la messe (*Théâtre complet* 361). Les déménageurs lui offrent du vin, mais il le refuse, en devenant ainsi anathème: « It is a negative communion, and it will be followed by a negative transformation: the series of closing that will seal the Tenant's new cosmos and make of it a tomb » (Chafee 24). La quatrième étape de cette cérémonie, c'est la transformation de l'espace. Pour le Monsieur, la chambre est aussi sa tombe. Il se barricade dans ce petit appartement. Il ne laisse pas la lumière naturelle entrer dans la chambre. Il la remplace avec l'électricité, l'artificiel. Ainsi, la cérémonie s'achève dans le silence. Le Monsieur reste seul, assis dans son fauteuil. Selon Ingrid Coleman Chafee, cette pièce est une parabole de la chute spirituelle de l'homme moderne et son enfermement dans sa mortalité (26) :

[...] we can say that *Le Nouveau locataire* represents not only the burial of the New Tenant but also the comic immolation of the despised convention. The play inverts ancient ceremonies of consecration and sets the scene for a new kind of theatrical universe, one based on contradiction and tension between realism's degraded mythology and the playwright's inner time and space. The result is a new sort of cosmogonic ritual: a housewarming for the anti-theatre and a parable of modern man's situation in a world deprived of myth. (29)

Dans *Le Roi se meurt*, pièce qui est selon Ionesco « un apprentissage de la mort » (Bonnefoy, *Entretiens* 91), le dramaturge parodie l'avènement du roi. Au lieu de célébrer la montée au trône, on célèbre sa perte graduelle et la décrépitude du royaume.

Eliade nous rappelle que comme toute cérémonie, l'intronisation du roi est un rituel qui imite la création. L'homme imite la Divinité : « A l'avènement d'un souverain, la cosmogonie était symboliquement réitérée » (*Les aspects du mythe* 56). Dans la pièce de Ionesco, le roi est pris dans l'enchaînement d'une dégradation continue. Le roi ne représente plus le symbole de renouvellement du monde. Quand il lève son bras, il ne représente pas l'*axis mundi* – la verticalité. Dans les rituels décrits par Eliade, le roi représente le médiateur entre l'homme et la Divinité. Du roi ionescien ne reste qu'une ombre en voie de disparition. La cérémonie qui précède sa mort va durer une heure et demie, comme la reine Marguerite l'en avertit : « Tu vas mourir dans une heure et demie, tu vas mourir à la fin du spectacle » (*Théâtre complet* 751). Il n'est plus le pouvoir éternel qui se perpétue. La déchéance du royaume est très bien représentée par la célèbre réplique du Garde : « Vive le Roi. Le Roi est mort » (753). C'est une cérémonie de la mort. La couronne et le sceptre tombent au lieu de lui être donnés : ils deviennent des symboles d'instabilité et d'impuissance (754). Les sujets du roi ne sont plus obéissants, ils sont les murs qui l'entourent et qui s'effondrent en même temps que le royaume. Il est emprisonné par des murs vivants. Le Roi ne peut plus contrôler son royaume. La destruction vient de tous les côtés : des araignées qui envahissent tout, de la poussière et des mégots par terre. La vache ne donne plus de lait. Le chauffage ne marche plus. En plus, les murs du palais commencent à s'effondrer (741). Marguerite- une des reines qui n'est plus la favorite, remplacée par Marie, plus jeune et plus belle- est la responsable de la cérémonie. Elle le guide dans ces

moments ténébreux (794). Le Roi est privé de tout. Il ne lui est pas permis de s'accrocher aux images du passé : « Ne tourne pas la tête pour regarder ce que tu ne pourras plus jamais voir », lui dit Marguerite (794). Sa vie s'écoule rapidement. Son royaume est le microcosme de l'univers et le roi représente ses quatre éléments : « Je me vois. Derrière toute chose, je suis. Plus que moi partout. Je suis la terre, je suis le ciel, je suis le vent, je suis le feu. Suis-je dans tous les miroirs ou bien suis-je le miroir de tout ? » (790). Le Roi s'identifie avec l'univers, avec chaque homme. Cette fable n'est que la représentation d'une réalité universelle. On est détrôné de son royaume pour mourir en solitude.

A partir du rite, le carnaval est aussi caractérisé par le jeu, un jeu de vie libre, sans règles : la seule règle est la liberté. Ce jeu de la vie devient la vie même représentée sous un angle différent : « En résumé, pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même » (Bakhtine 16). Le jeu c'est la réalité récréée sur scène. Le jeu annule le sérieux pour faire place au comique grotesque. Le jeu est une façon d'oublier la vie ordinaire et de se plonger dans l'imaginaire, qui fait partie de la réalité. Le danger est que les deux mondes peuvent s'interpénétrer, et c'est ici que le grotesque apparaît : comme un hybride des vies réelle et imaginaire. Si les règles sont transgressées, le jeu devient une réalité impitoyable.

Dans le jeu du Professeur, dans *La Leçon*, l'apparence devient réalité. Le Professeur mène un jeu de séduction avec l'Elève. Il commence par le langage : les jeux de mots, les calembours deviennent des liens qui emprisonnent l'élève.

Elle se perd dans l'arithmétique et dans la grammaire. Tout devient piège dans la leçon du professeur.

Le couteau, autrefois symbole d'agressivité verbale, devient maintenant instrument d'attaque physique. « Il suffira que vous prononciez le mot couteau dans toutes les langues, en regardant l'objet, de très près, fixement, et vous imaginant qu'il est de la langue que vous dites » (*Théâtre complet* 70) dit le Professeur, tout en continuant son jeu obscène. Malgré l'avis de la Bonne, qui renforce les règles du jeu, le professeur continue ce jeu double de viol et de meurtre, ne tenant pas compte d'un « grand symptôme » : le mal de dents. Le mal de dents déclenche une chaîne de comportements bizarres, grotesques de la part du Professeur, qui finissent avec le meurtre. A la fin, le jeu se mêle à la réalité : « Voyons, Mademoiselle, la leçon est terminée... Vous pouvez partir... vous paierez une autre fois... Ah ! Elle est morte... mo-orte... C'est avec mon couteau... » (72).

Dans *La Soif et la Faim*, Jean et Marie-Madeleine jouent à cache-cache. Le jeu devient réalité. Jean avertit sa femme qu'il veut partir, mais celle-ci ne voit dans cet avertissement qu'un jeu : « Ne joue plus à cache-cache. Toujours tes jeux stupides. Tu pourrais en inventer d'autres, tu n'es plus enfant » (*Théâtre complet* 818). Le jeu est ainsi un moyen de garder son enfance et le temps paradisiaque. Jean l'admet : « Ce n'est pas la paix que je veux, ce n'est pas le simple bonheur, il me faut une joie débordante, l'extase. Dans ce cadre, l'extase n'est pas possible » (803). Le jeu représente une fuite du réel et du présent

impitoyable. Jean s'est laissé prendre par ce jeu et part pour toujours. Marie-Madeleine explique :

Il a trop aimé jouer à ce jeu, il s'est pris à son jeu. Je l'avais prévenu que cela finirait mal. On arrivait toujours à se retrouver. J'appelle, j'appelle encore coucou. Je ne peux pas jouer ce jeu toute seule, il faut être deux ; il me cherchait lui aussi, je suis seule maintenant. (820)

Le rire libérateur

A partir de la parodie, le rire libérateur est une autre manifestation qui caractérise la fête du carnaval. Le rire libérateur, c'est le rire inclusif, le rire qui ne juge pas, le rire naïf, sans aucune malice. Ce rire supprime les distances entre les hommes. Les barrières entre les hommes s'évanouissent, leurs professions ne comptent plus. Chez Ionesco, on ne trouve pas l'humour distant, l'humour qui sépare l'objet du sujet. Ses personnages ne sont pas une critique des autres, mais une critique de soi-même. On ne rit pas de l'autre, mais on rit de soi-même avec l'autre. Ionesco précise le fait que le rire est le seul à ne respecter aucun tabou, à ne pas permettre l'édification des nouveaux tabous; le comique est seul en mesure de nous donner la force de supporter la tragédie de l'existence (*Notes* 202). Selon Marie-Claude Hubert, « [a]vec Ionesco est né sur la scène européenne un rire nouveau, qui résonne sur des gouffres d'angoisse » (227).

Dans l'étude de Bergson, *Le rire*, il l'identifie comme étant provoqué par une scission entre l'intérieur et l'extérieur, par un mécanisme sans contenu, par une aliénation tandis que Bakhtine utilise le rire populaire comme un emblème de libération, de transcendance. Le rire n'est pas uniquement l'écho faible d'une

âme déchirée intérieurement, mais c'est l'éclatement d'une joie infinie. Bakhtine note la différence entre le rire carnavalesque, qui est un rire de fête et le rire satirique qui ne fait qu'ironiser et humilier la personne qui en est l'objet (20). Le rire de la fête est inclusif, pour tout le monde. Le rire satirique est détaché, glacé et extérieur. Chez Ionesco, on trouve un mélange de ces deux rires. Il arrive à transposer à ses protagonistes le rire du moine zen qui après avoir découvert le non-sens de la vie, commence à rire aux éclats. Le rire est ainsi le dépassement de l'angoisse.

Selon Jean Onimus, auteur de l'article « Quand le terrible éclate de rire », le rire se déclenche sur le fond du terrible, de la menace permanente du néant, d'une existence sans recours. Dans *Tueur sans gages*, le ricanement du tueur perturbe la sérénité de la ville lumineuse, microcosme du paradis : « Le terrible n'est pas fabriqué ni même recherché pour lui-même, il se manifeste, comme le tueur, à travers et malgré l'ordre apparent » (Onimus 146). Le critique distingue le rire normal du rire d'avant-garde. Le rire normal, « loin de libérer, referme sur les pièges de la bonne conscience : il est conservateur » (Onimus 144). Le rire d'avant-garde, en revanche, est le rire quand « [l]es personnages ne sont plus des caractères dont on pourrait se moquer sans danger, ils incarnent en quelque façon l'existence elle-même : dans ce théâtre on se sent impliqué directement. Il faut donc rire *malgré tout* [...] » (144).

Dans la dernière partie de son livre *Eugène Ionesco*, Marie-Claude Hubert exprime le même point de vue à propos du rire chez Ionesco :

C'est par le biais du burlesque que Ionesco nous communique son angoisse face à un monde où tout n'est que « bruit et fureur », où disputes privées et catastrophes cosmiques apparaissent comme les deux faces du satanisme. Le rire est l'expression d'un étonnement permanent devant un monde incompréhensible. (229)

Dans les pièces du dramaturge, on ne trouve pas souvent des scènes de rire. Mais l'effet des pièces provoque le rire chez les spectateurs, car « le rire vient comme une libération : on rit pour ne pas pleurer... » (*Notes* 173). Ceci dépasse même les attentes du dramaturge. Il se souvient dans *Notes* (129) que sa première pièce, *La Cantatrice chauve*, a été écrite comme une tragédie du langage, mais la réaction du public, qui riait, l'étonne. Il conclut que le rire est une méthode pour conscientiser la tragédie de l'existence humaine et qu'il est aussi le moyen d'échapper à cette tragédie :

[...] l'humour est l'unique possibilité que nous ayons de nous détacher [...] de notre condition humaine comico-tragique, du malaise de l'existence. Prendre conscience de ce qui est atroce et en rire, c'est devenir maître de ce qui est atroce. (*Notes* 201)

2.3.2 Le corps grotesque

Bakhtine définit le corps grotesque comme «un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps » (Bakhtine 315). Le centre du Carnaval et de la fête est la célébration de ce corps qui est l'opposé du modèle corporel classique qui limite le corps au matériel. Dans la tradition chrétienne, le corps ne représente que la prison de l'âme, il ne doit pas être célébré car il n'est que la matérialisation du négatif et du bas. C'est exactement à cette conception que Bakhtine s'oppose.

Le corps du nouveau canon est un *seul corps* ; il ne conserve plus aucune trace de dualité ; il se suffit à lui-même, ne parle qu'en son nom ; tout ce qui lui arrive ne concerne jamais que lui, corps individuel et clos. Par conséquent, tous les événements qui l'affectent sont à *sens unique* : la mort n'est rien d'autre que la mort, elle ne coïncide jamais avec la naissance ; la vieillesse est détachée de l'adolescence. (320)

A l'opposé du corps du nouveau canon (classique), le corps grotesque n'est pas soumis à la mort. Elle ne représente qu'un autre stade de la vie. Dans la mort se cache le germe de la naissance. Alors, le corps peut constamment changer de formes. C'est le corps métamorphosé, qui n'est pas limité au physique, à une forme unidimensionnelle et statique. Il est toujours inachevé, toujours en mouvement, toujours en relation avec le bas, le matériel, et le haut, le spirituel. Cette ascension/descente est caractéristique des personnages de Ionesco. Ils subissent des métamorphoses qui leur permettent le va-et-vient entre les deux mondes. Ils peuvent facilement franchir les limites matérielles ayant ainsi accès aux domaines fantastiques. Selon Bakhtine, la nature du grotesque c'est « en effet d'exprimer la plénitude contradictoire et à double face de la vie qui comprend la négation et la destruction (mort de l'ancien) considérées comme une phase indispensable de l'affirmation, de la naissance de quelque chose de neuf et de meilleur » (72).

Le corps, « avatar du destin », selon Marie-Claude Hubert (*Langage et corps* 252), est aussi l'image de ce qui existe à l'intérieur de l'homme, dans l'inconscient. Comme dans plusieurs de ses pièces, le corps métamorphosé peut représenter la faiblesse d'une société en décrépitude. Les rhinocéros, par exemple, ne sont que le résultat d'un délire fanatique qui contamine les gens.

Bérenger résiste à cette contamination, mais il finit par être séduit par ces bêtes à peau verdâtre. Dans *Macbett*, Lady Duncan et sa suivante se transforment en sorcières. On perçoit ainsi deux visages de la métamorphose : le matériel et le spirituel.

Métamorphose matérielle

Cet aspect plutôt négatif de la métamorphose montre le déclin humain. C'est l'homme qui devient animal, qui se réduit de lui-même à ses instincts. Dans ses entretiens avec Claude Bonnefoy, au sujet de *Rhinocéros*, pièce qui illustre cette atmosphère de métamorphose, Ionesco définit son idée à l'égard de la monstruosité :

Le monstre peut surgir de nous. Nous pouvons avoir le visage du monstre. C'est-à-dire, ce qui est monstrueux en nous peut prendre le dessus; les foules, les peuples se déshumanisent d'ailleurs périodiquement : guerres, jacqueries, pogroms, fureurs et crimes collectifs, tyrannies et oppressions. Ceux-ci ne sont qu'une partie des aspects de la révélation de notre monstruosité, les aspects qui me viennent à l'esprit parce qu'ils sont courants, aujourd'hui, ou dans l'histoire. Notre monstruosité a d'innombrables visages, collectifs ou non, frappants ou moins frappants, évidents ou moins évidents. (46)

A l'instar de Kafka, qui, selon Ionesco, est « le témoin et le prophète le plus lucide, le plus pénétrant de notre siècle » (*Antidotes* 200), Ionesco décrit le retour de l'humain à l'animal. Le protagoniste de la pièce, Bérenger devient le seul qui résiste à ce mouvement progressif qui transforme tous les gens de la ville en rhinocéros. Tous sont affolés, hypnotisés par la beauté verte et sauvage de ces bêtes. Cette maladie contagieuse, la rhinocérité, affecte même le couple amoureux. Daisy, la bien-aimée de Bérenger renonce à leur amour pour joindre

les rhinocéros. Selon Marie-Claude Hubert, cette dépersonnalisation est le signe d'une angoisse existentielle dans le théâtre d'avant-garde. Elle développe cette idée dans son étude consacrée au théâtre des années cinquante, notamment à Ionesco, Beckett et Adamov :

Cette distorsion des corps dans le théâtre européen de la deuxième moitié du XXe siècle, ces métamorphoses, ces visages irréalistes, cette perte de la voix, sont à interpréter comme autant de symboles de dépersonnalisation. A travers ces formes abstraites les héros posent la question lancinante de l'être. Où sont-ils, s'ils ne sont pas dans leur corps, qui sont-ils si ce corps ne leur appartient pas? (*Langage et corps* 215)

Initialement, Bérenger s'oppose à cette dépersonnalisation, mais, au fur et à mesure que la pièce avance, il est séduit par la beauté des rhinocéros. Il perd son identité. Les autres ont un but, tandis que son but se réduit à être contre les autres. Il se voit lui-même laid et misérable. Les autres sont beaux, alors qu'il n'est qu'un monstre :

Je ne suis pas beau, je ne suis pas beau. Ce sont eux qui sont beaux. J'ai eu tort! Oh, comme je voudrais être comme eux. Je n'ai pas de corne, hélas! Que c'est laid, un front plat. Il m'en faudrait une ou deux pour rehausser mes traits tombants. Ça viendra peut-être, et je n'aurai plus honte, je pourrai aller tous les retrouver. Mais ça ne pousse pas! Mes mains sont moites. Deviendront-elles rugueuses? J'ai la peau flasque. Ah, ce corps trop blanc, et poilu! Comme je voudrais avoir une peau dure et cette magnifique couleur d'un vert sombre, une nudité décente, sans poils, comme la leur! Leurs chants ont du charme, un peu âpre, mais un charme certain! Si je pouvais faire comme eux. [...] Hélas, je suis un monstre, je suis un monstre. (*Théâtre complet* 637-38)

Ainsi, l'idée de monstre surgit dans la perception des autres. Le monstre se définit par le contexte social. Laissé seul, entouré par des rhinocéros, Bérenger doute maintenant de son humanité. La majorité gagne. Ionesco met

en relief aussi le sentiment de la foule, de la masse terrifiante, dirigée par l'instinct de troupeau. Dans ses discussions avec Marie-Claude Hubert, le dramaturge parle de sa quête pour révéler le monstrueux qui se cache dans l'homme:

J'ai voulu, dans mes pièces, exprimer ou révéler ce qu'il y a de monstrueux dans l'être humain. Je suis en quête de leur monstruosité, et aussi de la mienne, et c'est comme ça que les gens peuvent être dévoilés, en montrant ce qu'ils sont. Une certaine partie de leur conscience, ou de leur sous-conscience, a un caractère monstrueux. Ils se révèlent comme monstrueux. (266)

Un autre exemple de monstre, c'est le cadavre dans la pièce *Amédée ou comment s'en débarrasser*. On a déjà vu que cette pièce décrit la tragédie d'un couple dont la vie s'écroule. Amédée et sa femme Madeleine habitent un appartement dont ils ne sortent plus depuis l'apparition du cadavre. Le cadavre immense, qui peut être vu comme l'échec conjugal du couple, étouffe la vie à deux. Il est représenté de manière exagérée pour mettre en relief la fragilité de la valeur essentielle de la vie, qui est l'amour. Les deux personnages, Amédée et Madeleine, s'occupent plus du cadavre que de leur vie commune. La culpabilité les envahit. Amédée succombe sous les reproches constants de sa femme qui dit qu'il est un incapable, un incorrigible, un paresseux, qu'il n'a pas su se débarrasser du cadavre à temps. « Je te le répète, c'est ta négligence, ton laisser-aller, qui nous ont perdus » (*Théâtre* 294), reproche Madeleine à Amédée. Pourtant, la fin de la pièce montre Amédée dans une autre hypostase : il est celui qui se débarrasse du cadavre, et ainsi se sauve. Il quitte le monde qui l'accuse, le cadavre qui l'étouffe, les policiers qui le hantent partout et sa femme

qui le dirige constamment. Il s'envole. Il surmonte ainsi ses handicaps physiques. Son corps n'est plus limité au terrestre, son corps cosmique lui permet de s'envoler.

Dans la pièce *Le Tableau*, Alice, la sœur du Gros Monsieur est manchote. Ce n'est pas un démembrement total, mais c'est une déficience. La laideur d'Alice grandit le désir du Gros Monsieur pour la beauté (*Théâtre complet* 391). Alice est hideuse, voûtée. Elle crache et elle porte un bâton avec lequel elle menace le Gros Monsieur. Le reflet d'Alice est projeté dans la belle femme du tableau. Mais celle-là n'est qu'un ornement esthétique. Elle ne fait que compléter les défauts d'Alice. Ce qui est beau dans la femme du tableau est le reflet de la beauté intérieure d'Alice. Elle, la femme du tableau, l'art en effet, est la libération des qualités monstrueuses d'Alice. Le Gros Monsieur décrit ainsi sa sœur :

Ma sœur est loin d'être méprisable, ce n'est pas une mauvaise créature, l'instinct de beauté n'est pas tout à fait aboli en elle. Cependant, la beauté est chez elle comme enfouie dans les profondeurs ténébreuses, engloutie dans la nuit impénétrable de l'oubli. Il faut la découvrir dans son inconscient. (*Théâtre complet* 391)

Ainsi, le corps grotesque provoque la découverte. C'est un corps créateur. Ce n'est pas un corps achevé en lui-même, il doit être toujours découvert pour arriver à sa quintessence.

Métamorphose spirituelle

Tel Amédée, Bérenger, le protagoniste du *Piéton de l'air*, est un inadapté, étouffé par son incapacité d'écrire. C'est un auteur d'avant-garde, poursuivi par

le Journaliste qui l'interroge sur son œuvre prochaine. Dans sa quête, il se dirige vers un autre monde spirituel, l'Anti-monde. Son besoin d'absolu et de transcendance est concrétisé dans son désir de s'enfuir de son milieu et de trouver d'autres mondes. La vision apocalyptique de l'Anti-monde, avec des océans de sang, des hommes guillotisés et des images sanguinaires, persuade Bérenger de revenir chez lui, chez sa femme qui l'aime et l'attend. Il ne veut pas rester exclusivement un piéton de l'air, mais être aussi un piéton de terre. Cette polarisation qu'on trouve dans les pièces ionesciennes symbolise le désir de changer toujours d'état et de dépasser la condition humaine. Le dramaturge confie à Marie-Claude Hubert que « le thème de la montée est une tentative spirituelle, celle de l'élévation vers Dieu, vers les Cieux » (*Eugène Ionesco* 243).

Pour ses envols euphoriques, l'homme a besoin d'un corps cosmique.

Bakhtine définit ce terme de corps universel ou cosmique :

Le corps universel, grandissant et éternellement triomphant, se sent dans le cosmos comme chez lui. Il en est la chair et le sang; les mêmes éléments et forces cosmiques existent en lui, dans l'organisation la plus parfaite; le corps est le dernier cri du cosmos, le meilleur, il est la force cosmique dominante; il ne redoute pas le cosmos avec tous ses éléments naturels. Pas plus que la mort qui est indivise : elle n'est qu'une phase de la vie triomphante du peuple et de l'humanité, une phase indispensable à leur rénovation et à leur perfectionnement. (338)

La dimension vitale à l'homme, le spirituel, dépasse le réalisme quotidien, physique, le « sous-réalisme », selon la terminologie de Ionesco. L'homme rejoint les éléments du Cosmos : terre, eau, feu, air. Dans les pièces *Jacques ou la soumission* et *L'Avenir est dans les œufs* qui n'est que la continuation de la première, Roberte II, personnage qui évoque les déesses de la fertilité, encercle

son fiancé dans une danse grotesque et vertigineuse. Cette danse c'est l'incarnation du désir de libération, d'union avec les éléments de la terre et de l'eau, mythologiquement associés au féminin. L'aspect comique et grotesque de la pièce *Jacques ou la soumission* n'éclipse pas la force de ce rituel qui réunit le corps avec le cosmos. Le récit hypnotique de Roberte révèle ce thème de l'enlèvement, souvent évoqué par les critiques de Ionesco :

Viens..., dit Roberte II, ne crains rien...Je suis humide...J'ai un collier de boue, mes seins fondent, mon bassin est mou, j'ai de l'eau dans mes crevasses. Je m'enlise. Mon vrai nom est Élise. Dans mon ventre il y a des étangs, des marécages...J'ai une maison d'argile. J'ai toujours frais...Il y a de la mousse, des mouches grasses, des cafards, des cloportes, des crapauds. Sous des couvertures trempées on fait l'amour...on y gonfle de bonheur! Je t'enlace de mes bras comme des couleuvres; de mes cuisses molles. Tu t'enfonces et tu fonds...dans mes cheveux qui pleuvent, pleuvent. Ma bouche dégoule, dégoulent mes jambes, mes épaules nues dégoulent, mes cheveux dégoulent, tout dégoule, coule, dégoule, le ciel dégoule, les étoiles coulent, dégoulent, goulent... (*Théâtre* 111)

Cette image du corps cosmique reflète le désir d'union, d'appartenance à l'Universel. Par les images créées, Ionesco renforce indirectement les théories de Bakhtine vis-à-vis le rôle vital du corps, qui n'est pas seulement le véhicule de l'âme, mais qui a une valeur intrinsèque qui lui est spécifique.

Le corps grotesque subit des métamorphoses soit pour le limiter, pour le rétrograder au stade de l'animal, comme les rhinocéros, comme les maîtres qui n'ont pas de tête, comme le cadavre dans *Amédée*, soit pour franchir les limites et accéder à un monde cosmique, universel.

2.4 Le grotesque et la scène

La notion de carnavalisation bakhtinienne met en relief le caractère dramaturgique du grotesque. Il peut faire partie de la représentation et peut également avoir une influence sur le public. Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Pavis explore ce lien entre le grotesque et la tragicomédie :

Genre mixte, le grotesque et le tragicomique sont en équilibre instable entre risible et tragique, chaque genre présupposant son contraire pour ne pas se figer en une attitude définitive. Dans le monde actuel, réputé pour sa difformité- c'est-à-dire son manque d'identité et d'harmonie- le grotesque renonce à fournir une image harmonieuse de la société : il en reproduit « mimétiquement » le chaos, tout en donnant une image retravaillée. (196)

Un autre aspect qui rattache le grotesque au théâtre, c'est son réalisme. Pavis le souligne en disant que « le grotesque est un art réaliste, puisqu'on reconnaît (comme dans la caricature) l'objet intentionnellement déformé », et il cite Dürrenmatt qui dit que « le grotesque est une des possibilités pour être exact » (196). Alors, continue Pavis, le grotesque est le contraire d'une théorie de l'absurde: « du moins la catégorie d'absurde qui refuse toute logique et nie l'existence des lois et des principes sociaux » (196). La complexité du grotesque permet une analyse flexible du nouveau théâtre, ou du théâtre des années cinquante en France, le théâtre d'avant-garde, notamment du théâtre de Ionesco. Ionesco lui-même parle de cette complexité du réel (et le grotesque est une expression du réel) qui doit être représentée par le théâtre. Son personnage de *Piéton de l'air*, Bérenger, dramaturge lui aussi, provoqué par le Journaliste qui le poursuit partout, exprime ses fatigues et les insatisfactions dans sa vie. Il

exprime le fait que la littérature, pour pouvoir être vraie, doit présenter la réalité de manière intense et exagérée, pour atteindre l'impression du vécu.

BÉRENGER : Je me demande également si la littérature et le théâtre peuvent vraiment rendre compte de l'énorme complexité du réel, si quelqu'un peut encore voir clair aujourd'hui chez les autres ou en lui-même. Nous vivons un cauchemar épouvantable; jamais la littérature n'a eu la puissance, l'acuité, la tension de la vie; aujourd'hui, encore moins. Pour être égale à la vie, la littérature devrait être mille fois plus atroce, plus terrible. Si atroce qu'elle puisse être, la littérature ne peut présenter qu'une image très atténuée, très amoindrie de l'atrocité véritable; du merveilleux réel aussi d'ailleurs. (*Théâtre complet* 673)

Cette fascination pour le monde grotesque, ou plutôt pour l'effet grotesque au théâtre, se développe tôt dans la vie de Ionesco. Il décrit son sentiment vis-à-vis du théâtre de Guignol, au jardin du Luxembourg. Cette vision survit dans son oeuvre comme un fil d'Ariane dans le labyrinthe de ses pensées et de ses contradictions. Il raconte :

J'étais là, je pouvais rester là, envoûté, des journées entières. Je ne riais pas pourtant. Le spectacle du guignol me tenait là, comme stupéfait, par la vision de ces poupées qui parlaient, qui bougeaient, se matraquaient. C'était le spectacle même du monde, qui, insolite, invraisemblable, mais plus vrai que le vrai, se présentait à moi sous une forme infiniment simplifiée et caricaturale, comme pour en souligner le grotesque et la brutale vérité. (*Notes* 53)

Dans ses pièces, Ionesco explore le grotesque comme étant un moyen de montrer la vie comme elle est. Bakhtine en parle quand il décrit le carnaval, lieu où le grotesque se manifeste librement : « sans rampe, sans acteurs, sans spectateurs, c'est-à-dire dans les attributs spécifiques de tout spectacle théâtral-une autre forme libre de son accomplissement, c'est-à-dire sa renaissance sur des meilleurs principes » (16).

3 THEATRE ET REPRESENTATION

« Il faut laisser les contradictions s'épanouir en toute liberté; les antagonismes se réuniront d'eux-mêmes, peut-être, tout en s'opposant en un équilibre dynamique »
(Ionesco)

Le théâtre de Ionesco est universel car il apporte une dimension métaphysique, en utilisant le grotesque comme moyen de 'concrétiser' ce côté spirituel de l'homme. On a vu dans les chapitres précédents les idées du dramaturge sur le théâtre et la réaction de ses critiques, encourageante ou non. Le survol des concepts du grotesque et notamment les études de Bakhtine et Kayser nous ont fourni une définition approfondie du grotesque. Le propos de ce troisième chapitre est de nous concentrer surtout sur la représentation des pièces ionesciennes. Nous commencerons par citer les caractéristiques essentielles du théâtre ionescien, ses ressemblances avec le théâtre du dramaturge roumain I. L. Caragiale et les affinités avec les principes sur la mise en scène d'Antonin Artaud et Vsevolod Meyerhold.

La nouveauté du théâtre de Ionesco se trouve dans sa recherche constante de la signification primordiale du théâtre. Ionesco essaie de dépouiller le théâtre de ses artifices traditionnels pour pouvoir arriver à son essence. Il en parle dans *Notes* :

L'auteur nouveau est celui qui contradictoirement tâche de rejoindre ce qui est le plus ancien : langage et thème nouveaux, dans une composition dramatique qui se veut plus nette, plus dépouillée, plus purement théâtrale ; refus du traditionalisme pour

retrouver la tradition ; synthèse de la connaissance et de l'invention, du réel et de l'imaginaire, du particulier et de l'universel ou, comme on le dit aujourd'hui, de l'individuel et du collectif ; expression, par delà les classes, de ce qui les transcende. (86-7)

C'est pourquoi on ne peut associer Ionesco à aucun courant dramatique, littéraire ou philosophique. Son œuvre a été tour à tour considérée comme : « théâtre de dérision », « théâtre avant-garde » ou « nouveau théâtre ». Il a été aussi associé au théâtre de l'absurde, mais il n'aime pas ce mot à cause de ses nouvelles connotations. On lit ainsi dans *Notes et contre-notes*:

On a dit que j'étais un écrivain de l'absurde; il y a des mots comme ça qui courent les rues, c'est un mot à la mode qui ne le sera plus. En tout cas, il est dès maintenant assez vague pour ne plus rien vouloir dire et pour tout définir facilement. Si je ne suis pas oublié, dans quelque temps, il y aura un autre mot courant les rues, un autre mot reçu, pour me définir moi et d'autres, sans nous définir. (293)

Ionesco poursuit cette idée et dit qu'il ne croit pas à l'absurdité du monde dans son entièreté, mais il croit que la vie humaine manque de sens si on en omet le coefficient divin de l'Absolu. Le monde en soi est absurde si on le considère avec une perspective humaine. En se détachant des activités quotidiennes, on peut considérer comme absurde tout ce fourmillement de gens. Sans avoir la perspective divine, ce monde « incroyable » manque de sens, selon Ionesco :

En réalité l'existence du monde me semble non pas absurde mais incroyable, mais à l'intérieur de l'existence et du monde on peut y voir clair, découvrir des lois, établir des règles « raisonnables ». L'incompréhensible n'apparaît que lorsqu'on remonte vers les sources de l'existence; lorsqu'on s'installe en marge et qu'on la regarde dans son ensemble. (293)

3.1 Le théâtre ionescien : un théâtre non-conformiste

Le théâtre de Ionesco veut rompre avec le théâtre de tradition aristotélicienne et arriver à une forme plus pure de théâtre. Son théâtre refuse les principes aristotéliens de causalité, d'action, de personnage et de langage. La causalité dans le théâtre traditionnel, représentée à travers des relations conflictuelles, n'est qu'une fausse image. Cette causalité est pré-établie par l'écrivain. La causalité, selon Ionesco, n'est qu'une convention humaine pour tenter d'expliquer et de donner des réponses. Il s'élève déjà contre les conventions théâtrales dans les textes publiés en Roumanie : « On sait que le théâtre est un art de convention. Mais les conventions mécanisent, tuent la vie esthétique » (*Théâtre complet* 1399).

Une autre caractéristique qui définit son théâtre est l'absence de progression dramatique. Il n'existe pas de ligne ascendante qui mène au point culminant, pour donner ainsi une sorte de « logique » à la pièce, aux expériences des personnages. Dans le théâtre traditionnel, cette ascension est déterminée par le déroulement de l'action. L'action comporte une exposition, un conflit et un dénouement. Le personnage est modelé selon ces paramètres. Il devient ainsi une marionnette dirigée par un mécanisme fautif. L'action est déjà connue et le dénouement anticipé. Ionesco, pour sa part, considère que l'action comme entité, comme force intrinsèque de la pièce, doit être morcelée et soumise à un principe de contradiction et d'antagonisme. La contradiction provoque le développement des conflits. Et ces conflits spontanés et sporadiques confèrent un dynamisme spécifique à la pièce. Dans *Les termes clés de l'analyse du*

théâtre (1996), Anne Ubersfeld définit ainsi le concept de l'action dans le théâtre de l'absurde, en soulignant que : « [l'action est] essentiellement statique et qu'on ne peut l'analyser ni selon la diachronie de la fable, ni selon la syntaxe du modèle actantiel » (7). L'action est statique pour faire place aux conflits intérieurs. Les conflits extérieurs deviennent des artifices si on essaye de les représenter. En imitant la nature, le théâtre classique est tombé dans le piège de sa propre illusion. La réalité présentée n'est qu'une fausse réalité qui n'existe que dans des cas exceptionnels, une réalité (ou illusion de la réalité) qui ne représente pas l'existence de la majorité des gens. L'imitation du monde apparent peut être remplacée par l'invention, par la découverte des vraies réalités qui se révèlent dans les rêves et dans les états de contemplation. Ionesco en parle dans son article « Discours sur l'avant-garde » :

Mais le théâtre se meurt de manque d'audace : on semble ne plus se rendre compte que le monde que l'on invente, ne peut pas être faux. Il ne peut être faux que si je veux faire du vrai, si j'imité le vrai, et par là faisant du faux vrai. J'ai la conscience d'être vrai lorsque j'invente et que j'imagine. (*Notes* 84)

Pour montrer ces réalités, on ne peut plus se servir des postulats logiques. Selon Anne Ubersfeld, « les lois de la logique vulgaire y sont bravées » (7). Le message parlé, qui suit une logique apparente, n'occupe plus la place centrale dans une pièce. La parole, le Verbe, n'est qu'une des voies qu'on peut utiliser pour communiquer. Il y en a plusieurs qui n'ont pas été explorées au maximum par le théâtre classique : le mime, la danse, les gestes, le décor, les éclairages, le bruit- tous ces moyens constituent le langage du théâtre. Cette nouvelle architecture du théâtre va être approfondie davantage

dans la partie sur le théâtre tridimensionnel. Selon Meyerhold, le défenseur de cette tridimensionnalité du théâtre, la mise en scène doit être un mouvement en espace par rapport au mouvement sur un seul plan. Le texte ne détient plus le rôle souverain, il est une partie du langage théâtral. Le théâtre n'est plus seulement un message parlé ; il fait appel à tous les autres sens par cette expérience qui devrait être cathartique, selon Artaud. Ionesco parle de cette libération dans *Notes* :

Alors que le théâtre peut être le lieu de la plus grande liberté, de l'imagination la plus folle, il est devenu celui de la contrainte la plus grande, d'un système de conventions appelé réaliste ou pas, figé. On a peur de trop d'humour (l'humour c'est la liberté). [...] Mais je veux, moi, faire paraître sur scène une tortue, la transformer en chapeau, en chanson, en cuirassier, en eau de source. On peut tout oser au théâtre, c'est le lieu où on ose le moins. (83)

La notion de personnage est aussi transformée. Le héros disparaît, faisant place à l'anti-héros. Le nouveau protagoniste incarne les faiblesses ainsi que les forces de l'homme. Son trajet dans la vie n'est pas prédéterminé. Il le découvre dans son parcours. Son rôle est d'être le miroir fidèle de l'auteur et de l'homme en général. Il pose des questions, il cherche à suivre ses rêves, il est la proie des remords comme tout le monde. Il n'est pas un type, mais plutôt un archétype. Ses traits ne correspondent pas à un profil social ou politique d'une certaine époque. Ses caractéristiques transcendent les influences du temps. On voit ainsi dans le théâtre ionescien plusieurs archétypes, dont Bérenger et Schaëffer, l'un représente l'homme dans sa quête existentielle et l'autre représente plutôt les aspects instinctifs négatifs, le rappel de l'angoisse et de la mort.

Le style et les théories de Ionesco sur le théâtre sont partagés avec d'autres dramaturges et metteurs en scène. Ainsi on peut noter l'influence du dramaturge roumain I. L. Caragiale, qui l'inspire dans sa dérision des clichés sociaux et politiques. Les théories d'Antonin Artaud ainsi que les théories de Meyerhold sont également pertinentes. Ces deux théoriciens n'ont pas de liens directs avec le dramaturge, mais leurs essais pour réformer le théâtre trouvent un écho chez l'auteur de la *Cantatrice*.

3.1.1 Caragiale

Selon Ionesco, Caragiale est « probablement, le plus grand des auteurs dramatiques inconnus » (*Notes* 195). La grande nouveauté du théâtre de Caragiale était sa représentation de l'absurdité du monde et du langage. Il rendait le langage dérisoire en jouant avec les mots jusqu'à leur destruction totale. Il se moquait de la petite bourgeoisie, des systèmes politiques et des clichés du langage convenu et automatique. Caragiale rit mais il maintient un regard froid, un œil critique sur une société en dérive et une culture qui n'en est qu'à ses commencements. Alexandra Hamdan note que le premier texte écrit en roumain n'est apparu que deux siècles après que Dante a écrit *La Divine Comédie* (30). Cette recherche d'identité de la culture roumaine prend différents aspects. L'une est l'imitation de la culture française. Pour se dissocier du peuple, les bourgeois font étalage de leur connaissance du français en utilisant un langage plein de *frantuzisme*³. Il existe même dans la littérature cette tendance à imiter la culture française. Caragiale met en relief le caractère

³ frantuzism (roumain)- mot, expression empruntés tels quels à la langue française.

entropique du langage, qui perd sa signification à force d'emprunts. En déchirant le langage, manifestation de la capacité humaine de raisonner, Caragiale montre la réalité dénudée d'une société en déclin social, intéressée seulement aux artifices. La pièce la plus connue de Caragiale, *Une lettre perdue (O scrisoare pierduta, 1879)*, est une farce politique. La structure et le contenu des pièces de Caragiale ressemblent à la structure de la première pièce ionescienne, *La cantatrice chauve*. Les personnages s'intéressent aux mêmes banalités. Le couple Smith ne réussit pas à établir une relation avec ses invités. Leur manque de compréhension du monde, leur banalité, le vide de leur pensée, leur absence de spiritualité les rapprochent du monde de Caragiale. Ionesco lui-même, quand il fait un portrait de Caragiale dans ses *Notes et contre-notes*, montre ce décalage entre le langage et la raison rencontrés chez les personnages de Caragiale :

L'écart qu'il y a entre un langage aussi obscur qu'élevé et la ruse mesquine des personnages, leur politesse cérémonieuse et leur malhonnêteté foncière, les adultères grotesques se mêlant à tout ceci, font que finalement ce théâtre, allant au-delà du naturalisme, devient absurdement fantastique. Jamais habités par un sentiment de culpabilité, ni par l'idée d'un sacrifice, ni par aucune idée (« une fois qu'on a une tête, à quoi servirait l'intelligence », se demande ironiquement Caragiale), ces personnages, à la conscience étonnamment tranquille, sont les plus bas de la littérature universelle. (199)

Dans son livre *La Jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco* (1993), Ecaterina Cleynen- Serghiev signale cette similitude entre les deux auteurs. La mère Pipe dans *Tueur sans Gages* et l'Orateur dans *Jeux de massacre* ressemblent à Farfuridi, qui est le type de l'activiste dans la *Lettre perdue*. Leur langage évasif

et convenu révèle le caractère corrompu de la politique, valable tant pour le XVIII^e siècle, époque d'*Une lettre perdue*, que pour le XX^e siècle.

Écoutons la mère Pipe dans *Tueur sans gages* : « Pour que tout change, il ne faut rien changer. » Un orateur harangue la foule dans *Jeux de massacre* : « Nous ne voulons pas bouleverser les institutions en place car nous connaissons les désastres que les révolutions peuvent entraîner. Mais nous changerons tout. Sinon tout, au moins une grande partie des choses. » Cela nous fait penser à Farfuridi et au passage de son discours électoral où il parle de la révision de la Constitution (*Une lettre perdue*) : « De deux choses l'une! Permettez : ou bien qu'on la révise, j'accepte! Mais qu'on n'y change rien. Ou bien qu'on ne la révise pas, j'accepte! Mais alors qu'on la change par-ci par-là et notamment sur les points...essentiels... ». (123)

Les idées de ces deux dramaturges convergent dans leur projection d'un monde absurde à travers le comportement de leurs personnages. Ionesco n'ignore pas son héritage roumain. Ses oeuvres futures existent dans la foulée de ses œuvres du début. C'est ainsi que Sanda Stolojan note dans son journal, *Au balcon de l'exil roumain*, ses impressions sur la pièce *Rhinocéros*, lorsqu'elle est invitée par Ionesco au théâtre d'Orsay : « En écoutant le dialogue entre les petits intellectuels de province (dans la scène du bureau de poste) je pensais à Caragiale transposé dans l'univers français » (57).

Il ne renonce pas à ses idées initiales de chercher la vérité même si cette quête signifie la destruction des règles et des normes déjà établies. Ainsi son œuvre transcende les cultures, le temps et le milieu quotidien. Ce n'est plus un écrivain de l'absurde, du XX^e siècle. C'est un écrivain qui dépasse le temps et rejette les étiquettes. Il peut être considéré comme un dramaturge classique, dans le sens le plus pur du mot. Ainsi écrit-il dans *Notes et contre-notes* :

[...] le véritable art, dit d'avant-garde ou révolutionnaire, est celui qui, s'opposant audacieusement à son temps, se révèle comme *inactuel*. En se révélant comme inactuel, il rejoint ce fonds commun universel dont nous avons parlé et, étant universel, il peut être considéré comme classique, étant entendu que ce côté classique doit être retrouvé au-delà du nouveau, à travers le nouveau dont il doit être imprégné. (96)

Le théâtre n'est plus un moyen de communiquer quelque chose ou d'uniquement amuser les masses. Il est une existence en soi, indépendante des idéologies, des messages et des engagements politiques. En montrant les aspects visibles du monde, le théâtre doit quand même les dépasser et révéler les mondes intérieurs des rêves et des images.

3.1.2 Artaud

Selon Artaud, le théâtre devrait sonder le tréfonds des rêves. Il doit avoir le pouvoir cathartique de produire des images uniques et inoubliables. Artaud souhaite pour le théâtre une cruauté qui doit choquer et purifier les spectateurs de leurs angoisses les plus profondes. Ainsi, Artaud fait une analogie entre le théâtre et la peste. Les ravages faits par la peste sont comme les ravages faits par le théâtre. Il en parle dans son livre *Le théâtre et son double* :

La peste prend des images qui dorment, un désordre latent et les pousse tout à coup jusqu'aux gestes les plus extrêmes; et le théâtre lui aussi prend des gestes et les pousse à bout : comme la peste il refait la chaîne entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre la virtualité du possible et ce qui existe dans la nature matérialisée. [...] Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle [...] (40-1)

Cette sorte de théâtre qui pousse tout à l'extrême est bienfaisante comme la peste parce qu'il fait tomber les masques, les mensonges et les oripeaux. Au-

dessous de ces artifices, il ne reste que la vérité. C'est cette authenticité que recherche Artaud dans ses théories :

Et la question qui se pose maintenant est de savoir si dans ce monde qui glisse, qui se suicide sans s'apercevoir, il se trouvera un noyau d'hommes capables d'imposer cette notion supérieure du théâtre, qui nous rendra à tous l'équivalent naturel et magique des dogmes auxquels nous ne croyons plus. (46-7)

Le théâtre de Ionesco semble répondre aux exigences d'Artaud. Dans *Notes et contre-notes*, Ionesco partage avec Artaud la même vision métaphysique d'un théâtre qui guérit :

Si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir davantage encore, les souligner, les accentuer au maximum. Pousser le théâtre au-delà de cette zone intermédiaire qui n'est ni théâtre, ni littérature, c'est le restituer à son cadre propre, à ses limites naturelles. Il fallait non pas cacher les ficelles, mais les rendre plus visibles encore, délibérément évidentes, aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon. Pas de comédies de salon, mais la farce, la charge parodique extrême. Humour, oui, mais avec les moyens du burlesque. Un comique dur, sans finesse, excessif. Pas de comédies dramatiques, non plus. Mais revenir à l'insoutenable. Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique. (59-60)

3.1.3 Meyerhold

Meyerhold (1874-1942) est le grand metteur en scène et théoricien du théâtre en Russie au début du XXe siècle. Ses livres ont été diffusés en Amérique longtemps après sa mort (il a été exécuté par le régime communiste à la fin des années trente). Bien que nous n'ayons trouvé aucune mention de Meyerhold dans les écrits de Ionesco, nous pensons que ses théories sur la représentation théâtrale s'harmonisent avec celles de Ionesco. Dans le livre

édité, traduit et commenté par Edward Braun, *Meyerhold on Theatre*, publié en Amérique en 1969, Meyerhold exprime ce désir de trouver un mode de représentation qui recherche, au-delà de la psychologie et de la morale, une mise en scène métaphysique. Ses théories réagissent contre le théâtre naturaliste, représenté pendant cette période par l'école de Stanislavski (1863-1938), qui considérait que le langage comme texte était le fondement de la représentation. Meyerhold considère que toute pièce a un substrat qui n'a pas été exploré par les dramaturges et les metteurs en scène : la pièce a une musique intérieure qui établit un rythme spécifique et cosmique. Le spectateur doit découvrir cet *inner dialogue*. Il compare la musique de Wagner à l'acteur. L'acteur doit transmettre ce qui n'est pas transmis par les mots. L'art de l'acteur consiste à communiquer un message sans parler, en employant d'autres moyens plus efficaces : le mime, la danse, le geste, etc. Ainsi, Meyerhold introduit le terme de « biomécanique » quand il parle de l'art de jouer un rôle.

Le théâtre s'étend sur plusieurs plans. Au lieu d'être unidimensionnel, il est tridimensionnel. L'espace est brisé. Ceci est possible dans le domaine du grotesque. Meyerhold développe cette idée et parle de l'importance du grotesque comme moyen de représentation théâtrale :

The art of the grotesque is based on the conflict between form and content. The grotesque aims to subordinate psychologism to a decorative task. That is why in every theatre which has been dominated by the grotesque the aspect of design in its widest sense has been so important (for example in Japanese theatre). Not only the settings, the architecture of the stage, and the theatre itself are decorative, but also the mime, movements, gestures and poses of the actors. Through being decorative they become expressive. For this reason the technique of the grotesque contains elements of the dance. [...] It was no coincidence that the

Greeks looked for elements of the dance in every rhythmical movement, even in the march. It is no coincidence that the Japanese actor offering a flower to his beloved recalls in his movements the lady in a Japanese quadrille with her torso swaying, her head turning and slightly inclining, and her arms gracefully outstretched first to the left, then to the right. (Braun, *Meyerhold on Theatre* 141)

Le grotesque permet de chercher les significations profondes de la vie.

Les masques qui tombent, les métamorphoses, les danses et les mimes révèlent l'essence de la vie : la joie de vivre. Ainsi comme Bakhtine, Meyerhold pense que le grotesque n'est pas le regard ironique, sceptique et détaché, mais bien le regard qui cherche derrière tout un sens profond. James Symons dans *Meyerhold's Theatre of the Grotesque* en parle:

For Meyerhold the grotesque was the most dynamic means at the disposal of theatre artists for giving expression to the joie de vivre which is all too often missing from man's daily life. And it must be understood that for Meyerhold the joy of living was to be found not so much in the simple pleasures and quiet contentedness as in the fireworks of life's contrasts, conflicts and dissonances. Furthermore, the grotesque was not to be construed simply as a manifestation of skepticism or ironic detachment; rather, it was for him the artist's involvement in a search for meanings: "Beyond that which we see, existence is composed of an immense domain of mystery. The grotesque seeks the supernatural, synthesizes the quintessence of contraries, and creates the image of the phenomenal. Thus it urges the spectator to attempt to penetrate the enigma of the inconceivable". (67)

Les protagonistes ionesciens sentent cette joie de vivre, facilitée par le grotesque, surtout dans les expériences de manifestation de la lumière. La manifestation de la lumière intervient et change la monotonie de l'existence. Le grotesque représente ainsi le moyen de réunir les contraires et de projeter

l'irréalisme sur scène. Dans son théâtre, la représentation du domaine de l'imaginaire, du rêve, est capitale.

3.2 Un théâtre tridimensionnel

Dans ses *Entretiens* avec Claude Bonnefoy, Ionesco définit ce qu'est le théâtre pour lui : « une architecture mouvante, une construction vivante, dynamique, d'antagonismes » (166). Donc, la représentation ne pouvait pas rester statique, se dérouler sur un ou deux plans, comme dans sa forme traditionnelle. « [L]es possibilités de réalisation du théâtre appartiennent tout entières au domaine de la mise en scène, considérée comme un langage dans l'espace et en mouvement », soutient Artaud dans *Le théâtre et son double* (68). C'est un théâtre sans cesse en mouvement. Les éléments qui constituent le théâtre perdent leur ancien rôle centré sur l'esthétique ou sur une morale causale. L'acteur et la mise en scène tâchent ensemble de faire du spectacle une expérience unique. Leur rôle primordial dans cette « cérémonie sacrée », métaphore pour le théâtre souvent employée par Artaud, c'est d'abord de faire sentir et ensuite de reproduire le rythme intérieur de la pièce.

Le décor est constitué par tous les éléments de la mise en scène : les objets, la musique, la lumière et les couleurs. Dans le théâtre ionescien, le décor est élevé au même degré d'importance que l'acteur. Les murs, les chaises, les fenêtres se transforment, grandissent, disparaissent ou reviennent, tout comme l'acteur. Cette personnification des objets évoque des espaces nouveaux, des espaces dramatiques. Dans son article, « Éléments non-verbaux dans le théâtre français d'avant-garde » (36-7), Dan Marza regroupe en trois catégories le décor

des pièces de Ionesco. La première est le décor réalisé par des moyens traditionnels comme par exemple *La Cantatrice chauve*. L'intérieur est bourgeois, et rien ne change dans le décor avant la fin. Une deuxième catégorie est caractérisée par le mouvement. Dans *Les Chaises*, les objets s'accumulent sur la scène et dans les *Victimes du devoir*, le cadavre (qui peut être considéré comme un objet) grandit et les champignons envahissent le territoire de Choubert et Madeleine. La troisième catégorie est une combinaison de ces deux types de décor, traditionnel et nouveau. Le décor dans *Le roi se meurt* est tout à fait traditionnel au début : une salle du trône dans un palais. Vers la fin, elle va s'effondrer avec tout le royaume. Les deux derniers types de décor sont plus pertinents pour notre étude car ils comprennent le mouvement. Le décor statique est présent surtout dans les premières pièces.

L'acteur lui aussi occupe une place essentielle dans les mises en scène de Ionesco. Il doit être maître de ses gestes et intonations. La parole, comme message, devient secondaire. Le langage théâtral ne doit pas ignorer tous les éléments de la mise en scène. Ainsi l'explique Ionesco dans sa lettre apologétique adressée à Gabriel Marcel :

Je crois aussi que le langage théâtral n'est pas seulement langage de la parole : autrement, on n'aurait pas besoin de la représentation. Il faut donc représenter au théâtre, et représenter, en somme, grossièrement, concrètement. (*Théâtre complet* 1404)

Dans le théâtre classique, traditionnel, le texte a occupé la place la plus importante. Maintenant, la Parole devient Incantation. En s'inspirant du Théâtre

Balinais, Artaud décrit la sensation électrisante produite par cette combinaison entre le geste et la voix de l'acteur.

Les thèmes sont vagues, abstraits, extrêmement généraux. Seul, leur donne vie, le foisonnement compliqué de tous les artifices scéniques qui imposent à notre esprit comme l'idée d'une métaphysique tirée d'une utilisation nouvelle du geste et de la voix.

Ce qu'il y a en effet de curieux dans tous ces gestes, dans ces attitudes anguleuses et brutalement coupées, dans ces modulations syncopées de l'arrière-gorge, dans ces phrases musicales qui tournent court, dans ces vols d'élytres, ces bruissement de branches, ces sons de caisses creuses, ces grincements d'automates, ces danses de mannequins animés, c'est : qu'à travers leur dédale de gestes, d'attitudes, de cris jetés dans l'air, à travers des évolutions et des courbes qui ne laissent aucune portion de l'espace scénique inutilisée, se dégage le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots. (82)

3.2.1 Le rôle de l'acteur

L'acteur est crucial dans les mises en scène. Sans pouvoir incarner un héros, comme dans le théâtre traditionnel, l'acteur exprime dans son rôle d'anti-héros, les angoisses et les peurs de chaque homme. Il aide l'homme à comprendre sa condition.

Le geste

Le geste a une valeur primordiale dans ce théâtre tridimensionnel, à cause de l'expression et de la plasticité qu'il transmet. Le geste est l'un des moyens les plus importants pour communiquer un message sans parler. Artaud mentionne une « métaphysique de gestes » et cela implique une autre dimension

accordée au geste, la dimension spirituelle. Le geste peut communiquer sur les plans physique (auditif et visuel) et spirituel. Il est premièrement visuel, mais ce qu'il transmet résonne sur l'autre plan, spirituel :

L'espace de la scène est utilisé dans toutes ses dimensions et on pourrait dire sur tous les plans possibles. Car à côté d'un sens aigu de la beauté plastique ces gestes ont toujours pour but final l'élucidation d'un état ou d'un problème de l'esprit. (Artaud 94)

Dans *Notes*, Ionesco parle de l'importance des gestes pour la pièce *Les Chaises*. Pour exprimer l'absence, il faut la contraster avec le mouvement, avec la présence :

Il faut beaucoup de gestes, de la presque-pantomime, de lumières, de sons, d'objets qui bougent, de portes qui s'ouvrent et qui se ferment et s'ouvrent de nouveau, pour créer ce vide, pour qu'il grandisse et ronge tout : on ne peut créer l'absence que par opposition à des présences. (260)

Cette importance du geste et des mouvements correspond au plaisir immense qu'éprouvait Ionesco enfant lorsque sa mère l'amenait aux spectacles de guignol (*Notes* 53). L'essence de ces spectacles est le mouvement, bien qu'il soit brusque, rompu ou non harmonieux.

Tandis qu'Artaud met l'accent sur le rôle essentiel du metteur en scène, Ionesco considère que l'auteur est celui qui guide la représentation et il offre ses indications dans les didascalies. Dans sa lettre au premier metteur en scène des *Chaises*, le dramaturge conseille : «le metteur en scène doit se laisser faire. Il ne doit pas vouloir quelque chose de la pièce, il doit s'annuler, il doit être un parfait réceptacle » (*Notes* 258). Meyerhold accorde la fonction privilégiée à

l'acteur. Il dit : « *Above all, drama is the art of the actor*⁴ » (Braun 53). C'est dans le jeu de l'acteur que réside ce pouvoir de rendre la scène tridimensionnelle. Il doit s'inspirer de la sculpture pour trouver des modèles stylisés.

The human body and the objects surrounding it- tables, chairs, beds, cupboards - are all three-dimensional; therefore the theatre, where the main element is the actor, must find inspiration in the plastic arts, not in painting. The actor must study *the plasticity of the statue*. (57)

Dans son étude *Les grandes théories du théâtre*, Marie-Claude Hubert fait une analyse des théories importantes d'Aristote jusqu'à Brecht. Elle décrit le rôle joué par Meyerhold en ce qui concerne la biomécanique :

Comme Craig, Meyerhold est convaincu que l'auteur peut trouver des modèles de postures stylisées dans la sculpture, art qui se déploie dans les trois dimensions, plutôt que dans la peinture figée dans le plan. [...] Meyerhold, qui s'inspire parfois du music-hall et de l'art du cirque qui exigent, de la part de l'interprète, virtuosité, agilité et maîtrise, attache beaucoup d'importance à l'entraînement physique de l'acteur, « la biomécanique ». (Hubert 1998 :42)

L'idée de biomécanique se retrouve chez Bergson, qui parle de cet effet du comique en utilisant les gestes mécaniques qui apparaissent comme ridicules à cause de leur manque d'émotion. On retrouve le même principe dans les réflexions de Ionesco sur l'art théâtral. Dans ses *Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Ionesco reprend la formule célèbre de Bergson :

Il y a au départ « un peu de mécanique plaqué sur du vivant » [...] Mais s'il y a de plus en plus de mécanique et de moins en moins de vivant, cela devient étouffant, tragique parce qu'on a l'impression que le monde échappe à notre esprit. (125-6)

⁴ Les italiques appartiennent à l'auteur, Edward Braun.

La biomécanique explore les capacités de l'acteur. Il doit connaître son corps et il doit en faire l'élément primordial de communication. Le théâtre est essentiellement un lieu de représentation et le visuel y occupe la place la plus importante. Pour la mise en scène des *Chaises*, Ionesco donne des indications très détaillées dans les didascalies, notamment dans la partie où les chaises s'accumulent rapidement sur la scène.

Le mouvement est à son point culminant d'intensité. Les portes s'ouvrent et se ferment toutes à présent, sans arrêt, toutes seules. La grande porte du fond reste fermée. Allées et venues des Vieux, sans un mot, d'une porte à l'autre; ils ont l'air de glisser sur des roulettes. [...] La Vieille apporte des chaises. Le Vieux et la Vieille se rencontrent et se heurtent, une ou deux fois, sans interrompre le mouvement. [...] Le bras bougera très vite. Puis, enfin, la Vieille s'arrêtera, avec une chaise à la main qu'elle posera, reprendra, reposera, faisant mime de vouloir aller elle aussi d'une porte à l'autre, de droite à gauche, de gauche à droite, bougeant très vite la tête et le cou; cela ne doit pas faire tomber le mouvement; les deux Vieux devront toujours donner l'impression de ne pas s'arrêter, tout en restant à peu près sur place; leurs mains, leur buste, leur tête, leurs yeux s'agiteront, en dessinant peut-être des petits cercles. (*Théâtre complet* 166)

L'Orateur, dans la même pièce, doit transmettre le message des Vieux. Vaniteux, il oublie son devoir et signe des autographes. Il ne transmet plus son message. Il ne peut pas être compris à cause de son handicap, il est sourd et muet, mais il peut facilement signer des autographes. Ses mouvements sont ridicules et accélérés comme ceux d'un automate. Les didascalies indiquent ce comportement automatique et mécanique : « Pendant ce temps, sur l'estrade, l'Orateur est solennel, immobile, sauf la main qui, automatiquement, signe des autographes » (*Théâtre complet* 179).

La mise en scène des *Chaises* par Jacques Mauclair (1956) illustre cette synchronie entre les acteurs et le décor. Jacques Mauclair (Le Vieux) et Tsilla Chelton (La Vieille) réussissent à satisfaire les exigences de Ionesco en ce qui concerne la scène du ballet. Lorsqu'ils se préparent pour l'accueil de leurs invités, les deux vieux apportent des chaises sur la scène. Graduellement, leurs mouvements deviennent de plus en plus rapides. Les doubles des acteurs principaux aident à créer ce simulacre de ballet rapide. Le dynamisme de la scène va jusqu'aux limites du rêve et de l'irréel. Emmanuel Jacquart applaudit cette réalisation de Jacques Mauclair, en disant qu'il a réussi à conférer à la pièce « un léger caractère de ballet » :

Mauclair et Tsilla Chelton respectaient l'outrance et faisaient du ballet des chaises un tour de force technique. Plus en retrait, Pierre Dux et Denise Gence jouaient le dialogue comme s'il allait de soi. L'arrivée des chaises, sur une scène rectangulaire dépourvue des nombreuses portes imaginées par Ionesco, était fortement rythmée par l'alternance de l'éclairage et l'obscurité, conjuguée à la fréquence et à l'intensité des sonneries. (*Théâtre complet* 1539)

Dans *Jacques ou la soumission*, Claude Abastado analyse la scène de la séduction entre Jacques et Roberte. L'acteur Jean-Louis Trintignant y subissait une véritable métamorphose.

Le mime, dans la scène de séduction devient même une métamorphose. Jacques se change en étalon. Jean-Louis Trintignant, qui créa le rôle à la Huchette, galopait, hennissait avant de s'abattre, épuisé, aux pieds de Roberte, la tête dans les voiles de sa robe de mariée. L'illusion était troublante jusqu'au vertige. (78)

L'utilisation du mime est aussi présente dans *Le Nouveau Locataire*.

Monsieur, le protagoniste de la pièce, emménage dans un nouvel appartement.

Il dirige les déménageurs et leur indique comment arranger les meubles. Le mouvement des déménageurs devient presque automatique. La longueur de cette scène est intensifiée par le mécanisme de leurs gestes qui deviennent de plus en plus rapides. L'automatisme des déménageurs et l'accumulation de la matière entourent Monsieur qui observe patiemment comment ce processus se déroule (*Théâtre* 366).

Pour donner plus de couleur et de dynamisme à ses pièces, Ionesco se sert des éléments du cirque, exploités de diverses façons. Un exemple se trouve dans *Le Piéton de l'air*, pièce où le protagoniste, Bérenger, s'envole. Ce désir de monter l'emporte : « Je ne peux plus tenir. J'ai envie d'aller prendre l'air, de monter beaucoup plus haut. La vallée qui est en face, je vais la survoler. Je veux voir ce qu'il y a dans les autres vallées, au-delà des collines d'en face » (*Théâtre complet* 711). Ionesco donne des explications précises dans ses didascalies pour pouvoir mettre en pratique le désir d'envol de Bérenger :

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 des spectateurs de cirque. Marthe est côté jardin, sur le devant, le dos aux gradins. Il n'est pas indispensable que le cirque soit construit. Il peut être suggéré par quelques éléments. Un praticable incliné peut apparaître côté cour ainsi que des anneaux circulaires au-dessus de la tête des spectateurs, à moins que l'on utilise des fils de nylon pour soulever l'acrobate. (712)

La seule limite, selon Ionesco, ne doit être que les possibilités techniques.

Outre cela, tout doit être poussé à l'extrême. Ainsi précise-t-il dans *Notes*:

Je ne veux avoir d'autres limites que celles des possibilités techniques de la machinerie. On m'accusera de faire du music-hall, du cirque. Tant mieux : intégrons le cirque! On peut accuser l'auteur d'être arbitraire : mais l'imagination n'est pas arbitraire, elle est révélatrice. (84)

Le rythme

Selon Ionesco, comme il le déclare à Claude Bonnefoy, le rythme est au cœur d'une pièce de théâtre car il remplace l'action événementielle du théâtre traditionnel :

[...] le théâtre c'est pour moi l'exposition de quelque chose d'assez rare, d'assez étrange, d'assez monstrueux. C'est quelque chose de terrible qui se révèle petit à petit à mesure que progresse non pas l'action, ou alors il faut mettre ce terme d'action entre parenthèses, mais une série d'événements ou d'états moins complexes. Le théâtre est une sorte de succession d'états et de situations allant vers une densification de plus en plus grande. (*Entretiens* 167)

Comme Meyerhold, qui met en relief l'importance du rythme, Ionesco parle de l'importance de le trouver. Dans sa lettre à Sylvain Dhomme, publiée dans *Notes*, Ionesco donne des renseignements sur la façon dont la pièce (*Les Chaises*) doit être jouée. Puisque le thème principal est l'absence, la pièce doit avoir un dynamisme particulier. On a déjà mentionné l'épisode de ballet avec Tsilla Chelton et Jacques Mauclair. Le metteur en scène a donc trouvé le rythme propre de la pièce. Ce qui est important, selon Ionesco, c'est de synchroniser le rythme de la pièce avec celui du metteur en scène. Cela assure la réussite de la pièce.

[D'autre part,] lorsqu'un passage quelconque vous étonne, vous encombre, lorsqu'il vous paraît « pas à sa place », ou « superflu », ne cédez surtout pas à votre première impulsion qui est de supprimer le passage encombrant; tâchez, au contraire, de lui

trouver sa place, de l'intégrer dans le rythme de l'univers dramatique de la pièce, car ce passage y a, le plus souvent, sa place, il a un sens que vous n'avez peut-être pas encore saisi parce que votre respiration n'est peut-être pas encore celle de l'œuvre, parce que votre rythme n'est pas celui de l'auteur. (Notes 259)

Le rythme intérieur de la pièce est important parce qu'il lui donne le souffle et la vie. Dans *Voyages chez les morts*, pièce autobiographique où Ionesco fait une dernière excursion au royaume des morts, il rencontre toutes les figures du passé qui l'ont hanté à travers les années. Il révèle ses angoisses, ses sentiments profonds envers les disparus. Jean, le protagoniste, descend dans un monde intérieur pour parler une dernière fois avec ceux qui ont marqué sa vie. Claude Roland-Manuel, réalisateur d'une version radiophonique de la pièce, pense que la pièce « est l'aboutissement métaphysique de tout le théâtre d'Eugène Ionesco » (*Théâtre complet* 1454). Il a donc essayé de trouver le rythme intérieur de la pièce : un rythme lent, sans trop d'alternance de mouvement. Il a concilié la musique de la pièce avec le rythme lent des pas de Jean dans les allées du royaume des morts :

D'emblée, le mouvement lent de la *Symphonie concertante* de Mozart, qui est une sorte de vaste épanchement pudique, souligne le contrepoint de la pièce entre l'aspiration au lyrisme de la tendresse et la dérision des allées et venues du héros, dont on entend les pas en dédales et labyrinthes. Cette musique et les pas furent les leitmotifs de ma réalisation. (1454)

Le rythme donne ce pouls caractéristique aux pièces de Ionesco avec le contrepoint et l'alternance de l'accélération et du ralentissement.

Accélération et ralentissement

Dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*, la musique et la lumière verte s'intensifient au fur et à mesure que le cadavre grandit. Les gestes complètent cette orchestration scénique de la musique, du bruit et de la lumière. A l'Acte II, au moment où la musique cesse, Amédée et Madeleine se lèvent d'un coup, téléguidés. C'est le moment où ils décident de se débarrasser de ce cadavre qui envahit leur appartement. Ils font des préparations, comme dans une cérémonie des morts. Le mort est préparé et lavé. Ils se lancent dans un rythme qui s'accélère, au commencement, et puis qui ralentit. Le rythme de leurs mouvements, ainsi que celui de la musique, est dicté par les coups de pendule, qui ne mesurent pas le temps, mais accentuent l'effet d'irréel :

Affolés dans leur mutisme, Amédée et Madeleine font une suite de mouvements sans paroles, tandis que les aiguilles de la pendule accélèrent leurs mouvements. Amédée et Madeleine déplacent l'armoire en silence; ils ont des mouvements désordonnés, affolés, ils changent d'autres meubles de place, passant difficilement d'un côté et de l'autre des pieds du mort. Dans cet affolement, Amédée doit tout de même sembler beaucoup plus calme ou beaucoup plus lourd. Puis, avec un chiffon, Madeleine fait briller les chaussures du mort. Amédée, de la main, époussette le pantalon. Il place mieux les pieds du mort sur la banquette. Madeleine remet dans l'armoire le chiffon qu'elle y avait pris pour faire briller les chaussures, après avoir déplacé cette armoire; à un moment, tandis que Madeleine n'interrompra pas son agitation, Amédée s'arrêtera, dos au public, bras croisés derrière son dos, contemplant les pieds du mort, puis, doucement, promènera son regard le long du corps, le fixera sur la porte ouverte quelques instants, se retournera, hochera la tête, soupirera. Un bref instant, Madeleine regardera, sans parler, un geste des bras, comme voulant dire : « Tu vois où on en est »; puis, nouvelle agitation, les deux personnages font de nouveau des mouvements désordonnés sur le plateau, les mains vides cette fois. Ce mouvement désordonné et silencieux est interrompu, soudain, par un violent bruit de gong : ce sont les pieds du mort qui ont atteint la porte de droite; les mouvements des personnages ralentissent d'un coup,

très visiblement; ils redeviennent lourds, lents. (*Théâtre complet* 310)

Dans *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paul Vernois cite, parmi les procédés dramaturgiques utilisés, le kaléidoscope. C'est le procédé par lequel le rythme de la pièce change soudainement et est remplacé par une autre série de mouvements qui se multiplient sans rompre le rythme initial :

Si l'on regarde les images qui se forment dans un kaléidoscope, on découvre qu'elles se répartissent en un dessin harmonieux, aux symétries rigoureusement observées. On constate ensuite que l'équilibre précaire de ces éléments, un instant maintenu, est brusquement détruit au moindre mouvement et remplacé par un autre ensemble de traits également harmonieux et symétriques. (171)

Dans *La Leçon*, le pivot qui provoque le changement de rythme, c'est le mal de dents de l'élève. Graduellement, le Professeur change de visage ; il devient rougeâtre et dur. Avec l'accumulation des questions, les réponses deviennent de plus en plus marquées par des signes de douleur. « J'ai mal aux dents » devient le leitmotiv de la section qui suit. Le Professeur devient de plus en plus agité et agressif. L'Elève est de plus en plus lasse, souffrante et veut tout abandonner; le « doctorat total » n'a plus d'importance. Le rythme devient lent. Suivant une progression saccadée, il recommence à s'accélérer avec l'apparition du couteau. Les questions s'amoncellent et on assiste à un processus de séduction vampirique à la manière du Petit Chaperon Rouge. La Bonne cherche à amortir la situation sans succès. Le crime/viol doit se produire pour satisfaire le désir du Professeur.

L'ELEVE : Ah, non! Zut alors! J'en ai assez! Et puis j'ai mal aux dents, j'ai mal aux pieds, j'ai mal à la tête...

LEPROFESSEUR, saccadé : « Couteau »...Regardez...
« couteau »...Regardez... « couteau »...Regardez...
« couteau »...Regardez...

L'ÉLÈVE : Vous me faites mal aux oreilles, aussi. Vous avez une voix! Oh, qu'elle est stridente!

LE PROFESSEUR : Dites : « couteau ...cou...teau... »

L'ÉLÈVE : Non! J'ai mal aux oreilles, j'ai mal partout...

LE PROFESSEUR : Je vais te les arracher, moi, tes oreilles, comme ça elles ne te feront plus mal, ma mignonne! (*Théâtre complet* 71)

Dans *Le Roi se meurt*, le rythme s'accélère jusqu'au point culminant - l'approche de la fin du roi quand le trône et les murs disparaissent- et puis ralentit, comme pour prolonger l'agonie du roi devant la mort. Bérenger est en face de la mort. Selon Jacques Mauclair (*Théâtre complet* 1424), la cérémonie se déroule suivant un rythme donné par la hallebarde du Garde qui frappe le sol. Pendant la cérémonie, le rythme de la pièce et les gestes des acteurs évoquent le temporel et l'intemporel. L'alternance de ces deux temps est marquée par un rythme pressé. Sa valeur microcosmique et personnelle est maintenant macrocosmique et universelle. Le roi, le temps et l'humanité sont en face de leur mort. Ainsi le décrit Jacques Mauclair :

Cette heure théâtrale est aussi une heure d'éternité. C'est un homme qui disparaît, sa courte vie prend fin ; mais c'est aussi toute l'humanité qui disparaît avec lui, des millénaires qui s'achèvent, le Temps lui-même tombe dans un grand trou de silence et d'oubli. (*Théâtre complet* 1424)

La pièce commence avec une « musique dérisoirement royale » qui parodie les levers du roi au XVIIe siècle et diminue lorsque le roi s'approche de

la mort, avec un ralentissement muet. Seuls les battements de cœur du roi s'entendent, et puis, petit à petit, le roi et son univers, le trône, les murs, le palais (l'établissement, la loi) s'effondrent (*Théâtre complet* 796).

Hypnotisme scénique

Selon Artaud, le vrai théâtre emploie les méthodes de l'hypnose pour pouvoir arriver à cet état de purgation des passions et de rencontre avec le sacré. Le spectateur doit assister à un spectacle effrayant et hypnotisant qui le met en état de transe. Les danses des personnages, les bruits, la musique, la lumière, tout contribue à cet effet de transe du spectacle. Au lieu de la psychologie, on doit utiliser des forces supérieures, des forces cosmiques qui renvoient l'homme à lui-même :

Je propose donc un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures.

Un théâtre qui abandonnant la psychologie raconte l'extraordinaire, mette en scène des conflits naturels, des forces naturelles et subtiles, et qui se présente d'abord comme une force exceptionnelle de dérivation. Un théâtre qui produise des transes, comme les danses de Derviches et d'Aïssaouas produisent des transes, et qui s'adresse à l'organisme avec des moyens précis, et avec les mêmes moyens que les musiques de guérison de certaines peuplades que nous admirons dans les disques mais que nous sommes incapables de faire naître parmi nous. (Artaud 128)

Nietzsche ne s'exprimait pas différemment, en ce qui concerne les danses offertes à Dionysos et les mouvements du chœur dithyrambique qui sont à l'origine de la tragédie grecque. La danse doit être libératrice, elle est une offrande aux dieux et en même temps une purgation de l'esprit. C'est la danse où on oublie tout, qui nous transporte dans un monde symbolique et intemporel :

Dans le dithyrambe dionysiaque, l'homme est porté au plus haut degré de toutes ses facultés symboliques. [...] Un nouveau monde symbolique est donc nécessaire, un symbolisme du corps tout entier, non pas seulement des lèvres, du visage, de la parole, mais de l'ensemble des gestes qui dans la danse agitent tous les membres rythmiquement. Alors croissent en intensité, prises d'une soudaine véhémence, les autres forces symboliques que recèle la musique dans la rythmique, la dynamique, l'harmonie. (*La naissance* 34-5)

Chez Ionesco, la danse est parfois tournée en ridicule, mais elle est aussi placée à un point culminant de la pièce. Elle souligne l'insolite de la situation. Les personnages, presque normaux, se libèrent, pendant la danse, par des mouvements maladroits, non contrôlés, presque grotesques :

La danse souligne toujours chez Ionesco un moment paroxystique où l'être ne s'appartient plus, où le corps, échappant à ses limites et défiant la pesanteur, révèle, dans son exaltation, celle de l'âme. (Hubert 167)

Dans *Jacques ou la soumission*, se déclenche, lors des fiançailles de Jacques et Roberte, une danse chaotique où s'enlacent les deux amoureux :

Il l'enlace très maladroitement. Il baise le nez de Roberte II, les uns après les autres- tandis que Jacques père, Jacques mère, Jacqueline, les grands-parents, Roberte père, Roberte mère entrent sans dire un mot, à la suite l'un de l'autre, se dandinant, en une sorte de danse ridicule, pénible, en une ronde molle autour de Jacques fils et Roberte II qui restent au milieu de la scène, maladroitement enlacés. (*Théâtre complet* 113)

Amédée se laisse lui aussi glisser dans une danse libératrice, mais qui à la fin se transforme dans une danse à l'allure macabre : il est presque suffoqué par le cadavre qui s'enroule autour de sa taille.

En disant ces derniers mots, Amédée a recommencé à tourner sur lui-même; cependant, l'enroulement du corps autour de la taille d'Amédée qui pivote, pivote, maintenant sans parler, et de plus en

plus inquiet, ne se fait pas sans un sifflement ininterrompu, puissant, mais trop tard pour s'arrêter, il faut continuer coûte que coûte; cela a fini par ameuter le quartier, recrudescence, dans le ciel, d'étoiles filantes, de feux d'artifice, etc. (*Théâtre complet* 325)

Dans *La Leçon*, le professeur commence à hypnotiser l'élève et à l'encercler par sa danse du scalp, le couteau à la main. Il lui montre le couteau en lui disant de répéter et de syllaber ce mot. Il emploie ainsi une méthode d'hypnose. L'élève répète le mot vite, sans penser au sens jusqu'au point où ce mot prend une forme détachée de son sens.

Ils sont tous les deux debout; lui, brandissant toujours son couteau invisible, presque hors de lui, tourne autour d'elle, en une sorte de danse de scalp, mais il ne faut rien exagérer et les pas de danse du Professeur doivent être à peine esquissés; l'Élève, debout, face au public, se dirige, à reculons, en direction de la fenêtre, malade, langoureuse, envoûtée.... (*Théâtre complet* 71)

Dans son étude, Artaud compare la mise en scène et la sorcellerie. Cette magie du théâtre a pour but d'exploiter au maximum les gestes pour ainsi créer chez le spectateur une expérience presque mystique de purgation. Le théâtre n'a plus comme rôle d'éduquer ou de divertir ; il doit créer une atmosphère propice à la rencontre entre l'homme et ses angoisses.

C'est sous cet angle d'utilisation magique et de sorcellerie qu'il faut considérer la mise en scène, non comme le reflet d'un texte écrit et de toute cette projection de doubles physiques qui se dégage de l'écrit mais comme la projection brûlante de tout ce qui peut être tiré de conséquences objectives d'un geste, d'un mot, d'un son, d'une musique et de leurs combinaisons entre eux. (Artaud 113)

C'est la pièce *Macbett* qui illustre le mieux la sorcellerie et le pouvoir magique du théâtre. Macbett est hanté par deux sorcières, autres visages de l'archiduchesse et sa suivante, qui ne cessent de se moquer de sa vanité. Elles

sont son double, le dernier masque qui est le vrai visage de Macbett. Elles lisent dans son âme et nourrissent son désir de tuer.

PREMIERE SORCIERE : [...] Mais je lis suffisamment en toi pour comprendre que l'ambition vient de naître dans ton cœur à ton insu et malgré toutes les explications que tu peux te donner, et qui ne sont que des masques. (*Théâtre complet* 1072)

La danse des sorcières est ahurissante. Elles entourent Macbett et exercent leur pouvoir sur lui :

La Deuxième Sorcière tourne autour de la Première Sorcière comme pour un acte magique.

Elle tourne en sautant deux ou trois fois, puis les sauts et sautilllements deviendront une danse gracieuse à mesure que se dévoileront les nouvelles apparences des deux Sorcières. Vers la fin, la danse sera lente. (1075)

Malgré les menaces de Macbett qu'il leur tranchera la gorge si elles ne dévoilent pas leur identité, elles sont calmes et continuent leur danse. La danse est accompagnée par des mots incantatoires :

DEUXIEME SORCIERE, tournant autour de la Première : Quis, quid, ubi...quibus auxiliis, cur, quomodo, quando. Felix qui potuit regni cognoscere causas. Fiat lux hic et nunc et fiat voluntas tua. Ad augusta per angusta, ad augusta per angusta. (1074)

L'intonation

Dans le théâtre de Ionesco, l'acteur doit trouver la façon de mettre l'emphase sur les mots. Le texte ne doit pas être récité. L'acteur ne doit pas imiter la réalité. Les mots doivent mettre en relief la capacité de l'acteur de trouver un moyen nouveau de transmettre son message. Les mots perdent leur valeur conventionnelle. Ils font partie du langage du théâtre. Dans son traité sur

le théâtre, Artaud montre l'importance de l'intonation. En employant les différentes tonalités de sa voix, l'acteur peut fournir un véritable spectacle de théâtre:

Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources bassement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme d'*Incantation*. (68)

Claude Roland-Manuel applique ce procédé d'Artaud dans sa mise en scène de *Voyages chez les morts*, en montrant le rôle important de la parole comme incantation :

A la monotonie relative- ou apparente- de la déclamation tiennent plus que jamais, dans *Voyages chez les morts*, des formes d'incantation qui requièrent des comédiens qu'ils aient un métier classique affirmé...et qu'ils l'oublient : exactement le type de spontanéité réclamée par la radio- art de suggestion. Une sorte de virginité face au texte. Cette prise directe, dans l'heure, la minute, la seconde, sur la sensibilité. (*Théâtre complet* 1455)

C'est ce pouvoir incantatoire de la parole que Ionesco veut mettre en relief. Dans son entretien avec Marie-Claude Hubert, il parle du pouvoir curatif de la parole et dit que l'humanité souffre de l'absence de ce *logos* chargé de valeur. Marie-Claude Hubert reprend cette conception du langage dans son article, « Ionesco et le bilinguisme » où elle parle du fait que le langage s'est vidé de signification. En utilisant la contradiction, Ionesco réussit à provoquer l'éclatement du langage, faisant alors place à la communication non-verbale. La

parole a son importance seulement dans le contexte de l'ensemble du langage théâtral. Ainsi Marie-Claude Hubert remarque-t-elle :

C'est la contradiction qui motive l'enchaînement des mots, des phrases, des scènes, mais aussi le rapport entre les gestes et les paroles, entre le décor et le dialogue. Ionesco ne manquera jamais une occasion de tourner en dérision la logique aristotélicienne. (100)

Dans *Victimes du devoir*, Nicolas d'Eu, porte-parole du dramaturge, est le défenseur du Théâtre Nouveau ou du Théâtre Irrationnel. Il parle de cet abandon de la logique causale:

NICOLAS : [...] M'inspirant d'une autre logique et d'une autre psychologie, j'apporterais de la contradiction dans la non-contradiction, de la non-contradiction dans ce que le sens commun juge contradictoire... Nous abandonnerons le principe de l'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. (*Théâtre complet* 242)

Dans *Notes et contre-notes*, Ionesco élabore sa théorie sur la destruction du langage :

Il existe d'autres moyens de théâtraliser la parole : en la portant à son paroxysme, pour donner au théâtre sa vraie mesure, qui est dans la démesure; le verbe lui-même doit être tendu jusqu'à ses limites ultimes, le langage doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir les significations. (63)

Pour transmettre son message essentiel, Ionesco considère que le langage doit être libéré de la logique conventionnelle. Tout ce qui semble logique n'est qu'un balbutiement sans aucun sens. Claude Abastado parle de cette déviation du rôle primordial du langage. Le discours maintient sa structure

apparemment logique, mais, à un moment donné, se produit un court-circuit qui détruit tout : la structure et le contenu ne signifient plus rien.

Ces dissociations entre le signifiant et le signifié ôtent à la parole son pouvoir d'information; elle n'est plus qu'un psittacisme. Les répliques ne sont plus liées par l'enchaînement de la pensée; les mots se suivent en séries paradigmatiques- sémantiques, morphologiques ou phonétiques. (234)

Cette désintégration du langage n'est opérée que pour arriver au langage métaphysique et spirituel qui peut guérir et donner du pouvoir à l'humanité. C'est cette séparation d'avec Dieu, le Verbe, qui est la cause de la non-communication. Ionesco confie à Marie-Claude Hubert dans ses *Entretiens* que le Monsieur du *Nouveau locataire* qui s'enferme en s'encombrant de meubles, se suicide par désespoir parce qu'il n'a pas la Parole qui guérit:

Il n'y a pas de parole qui guérisse, toutes les paroles blessent. Il n'y a pas un fond solide, sacré dans tout ce que balbutient mes personnages, dans tout ce que racontent les hommes politiques, les idéologues, il n'y a pas une seule parole vraie : « Dis-moi une seule parole... », cette seule parole ne vient jamais. [...]

Et de *Voyage chez les morts*, où j'ai parodié le « Dis-moi une seule parole... », pour en faire un mot comique : « Seules les paroles comptent, le reste est bavardage. » C'est humoristique. Mais j'aurais dû dire : « Seule une parole compte... » Après que les gens se sont dispersés et ont quitté la tour de Babel, il y a tout de même eu le Saint-Esprit- la Pentecôte-, qui a réappris aux hommes à s'entendre. Jésus a redonné le langage. (250)

3.2.2 Le décor

Tout comme l'acteur, le décor contribue à cette tridimensionnalité du théâtre. Il fait partie du rythme de la mise en scène. Les mises en scène ionesciennes ont besoin d'un décor en mouvement. C'est un décor presque

humanisé, où les objets, la musique et la lumière sont élevés au niveau des personnages.

Les objets

Dans le théâtre tridimensionnel, les objets détiennent un rôle vital. Ils ont le pouvoir de montrer ce que les personnages ne peuvent pas toujours exprimer. Les objets s'accumulent pour souligner l'absence de spiritualité (*Les Chaises*), ou l'effondrement d'un système (*Le Roi se meurt*). Les objets bougent (les champignons qui grandissent dans *Amédée*)-ils semblent vivants, parfois plus vivants que les personnages. « Faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles », sont les points essentiels dans les mises en scène ionesciennes (*Notes* 63). Selon Paul Vernois le rôle des objets est de compléter l'action du personnage et parfois de le remplacer.

Essentiellement instruments de liaison, chargés d'espoir et de menace, les objets ou lieux récurrents jouent ainsi un rôle primordial. Très importants dans les premières pièces (volumes I et II des œuvres théâtrales) ils décroissent en importance et même disparaissent au cours des dernières « comédies » plus graves de ton. Ce sont autant que des personnages muets des signes de contradiction. Ils sont animés d'une sorte de vie mystérieuse liée à leur isolement et aux réactions paradoxales qu'ils suscitent. Éléments essentiels d'une technique onirique, ils poussent en délire les pulsions et les répulsions des personnages : à travers eux se renforce jusqu'à l'absurde le caractère insolite de la mise en scène. (*La dynamique théâtrale* 167)

Dans *Les Chaises*, les objets remplacent les personnages. Avec la prolifération de la matière, la spiritualité disparaît. Quand il parle de la création des *Chaises*, Ionesco dit que les objets « expriment la prolifération matérielle. Le trop de présence des objets exprime l'absence spirituelle. Le monde me semble

tantôt trop lourd, encombrant, tantôt vide de toute substance, trop léger, évanescent, impondérable » (*Notes* 168).

Dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*, le cadavre, objet qui grandit chaque jour, envahit le monde de Madeleine et d'Amédée. Symbole de la matière, de la mort spirituelle, du vide intérieur, le cadavre est entré dans leur ménage. L'amour n'existe plus : le cadavre occupe tout l'espace physique et émotionnel. Il est l'œil qui ne se ferme pas et voit tout ce qui se passe. Il est cette présence non désirée dont on ne peut pas se débarrasser. La vie de Madeleine et d'Amédée ne leur appartient plus. Ils sont les esclaves de ce cadavre qui doit être soigné. Ils ne sont pas seulement envahis par le cadavre, mais aussi par les meubles, par les objets de la maison qui les coincent dans leur salle de séjour. Cette idée de Ionesco, d'introduire une immense poupée, image de la peur métaphysique trouve ses racines chez Artaud. Cet être « inquiétant par nature » est, selon Artaud, à la base du théâtre ancien (65).

Le bruit

Le bruit a une importance vitale dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*. La mort n'est pas seulement présentée visuellement, mais aussi auditivement. La croissance du cadavre est accompagnée par du bruit : « Les pieds du mort avancent brusquement, en plusieurs secousses successives, profondément, vers la porte de droite avec bruit, toujours » (*Théâtre complet* 297).

Le bruit de l'extérieur ne fait que renforcer le sentiment d'isolement de ces deux personnages. On entend des phrases quotidiennes, les gens se préparent

pour le dîner, on entend le bruit des assiettes, le cliquetis des verres- c'est un bruit réconfortant, un bruit tranquillisant.

Il n'a d'ailleurs pas le temps car tout d'un coup on entend- tandis que la scène s'est assombrie et que la pendule indique 8 heures du soir-, venant de la chambre du mort, une bizarre musique s'amplifiant progressivement. Amédée et Madeleine se tairont et écouteront, immobiles, dans l'obscurité grandissante, peu à peu remplacée par une lumière verte venant de la chambre du mort. Pendant la musique, des bruits que font les voisins s'entendront : un lointain « A table », une sonnerie lointaine; dans l'escalier, des bruits de pas, assez discrets; des bruits d'assiettes, cliquetis de verres, car c'est l'heure du dîner; puis, progressivement, ces bruits se tairont; seule la musique se fera entendre. (*Théâtre complet* 308)

Quand ce bruit s'éteint, le silence renforce le sentiment de culpabilité qui accable les deux personnages. Ce jeu bruit/silence ne fait que renforcer la même angoisse. Madeleine est affolée par ce silence accusateur :

MADELEINE : [...] Tu ne sens pas comme leur silence est pesant ? Dès qu'ils auront surpris la moindre chose, ce silence suspect auquel tu te fies éclatera avec le bruit d'un vase qui se brise en mille morceaux... J'aime encore mieux quand ils parlent, quand ils font, à haute voix, des réflexions désobligeantes pour qu'on les entende [...] (*Théâtre complet* 301)

L'éclairage

La lumière est une présence vitale dans les pièces ionesciennes. Elle joue un rôle essentiel dans la mise en scène. Paul Vernois mentionne l'importance de l'éclairage pour Ionesco, de mettre en relief l'effet du vide ou faciliter sa perception par le public: « L'idée secrète de Ionesco est en effet de donner par la lumière un sens aux volumes, autrement dit, de matérialiser un vide déprimant » (*La dynamique* 149). Dans *Le Piéton de l'air*, la lumière qui envahit le plateau est réconfortante. Elle est reflétée dans le pont d'argent et

dans les petites voitures qui la renvoient en couleurs multicolores. Cette lumière suscite en lui une joie indescriptible : « Je comprends, maintenant, je comprends la raison de cette joie. Voilà pourquoi je me suis senti tout à coup si léger » (*Théâtre complet* 699).

Dans *Amédée*, la lumière verte- les yeux du cadavre qui éclairent la chambre- n'est « pas désagréable, selon Amédée» (309). Elle s'intensifie avec la progression de la musique, et l'envahissement continu du cadavre. « Un certain temps, il n'y a plus que la musique, puis, soudain, la scène, qui était devenue presque complètement obscure, s'éclaire, d'une lumière verte » (309). Sur ce jeu de musique et de lumière, les pieds du cadavre s'allongent. Cette couleur verte peut signifier la mort et la vie en même temps. Tandis que le mort avance et accapare les pièces de la maison du couple, les locataires de l'immeuble continuent leur vie quotidienne. Ce contraste est représenté par cette ambivalence de la lumière.

Dans *Tueur sans gages*, au deuxième acte, la lumière prend un autre sens, plutôt négatif. Elle ne représente plus le bonheur du *Piéton de l'air* ou l'ambiguïté dans *Victimes du devoir*. Ici, elle est grise. Elle annonce la présence du malheur et de la mort (*Théâtre complet* 490). Ce caractère changeant de la lumière, qui s'adapte aux situations existantes dans la pièce, lui confère une présence unique. Elle ne sert plus comme simple élément du décor; c'est un personnage. Elle marque aussi les étapes dans la vie des personnages : tristesse, angoisse, mort, joie et peur. Emmanuel Jacquart, dans *Le Théâtre de la Dérision*, décrit très

bien l'importance de l'éclairage, de la lumière dans les mises en scène modernes :

Autrefois, l'éclairage avait ou un rôle purement décoratif, ou la tâche de reproduire une atmosphère réelle. Ici, tout au contraire, il sert à souligner un passage, tout comme le feraient les instruments à percussion dans un morceau de musique. Il appartient donc au texte au même titre que le dialogue [...] L'effet d'insistance s'est par conséquent déplacé, passant en partie du mot au signe, du langage verbal au langage lumineux. (176-7)

Ce caractère spécifique de la lumière est renforcé par son importance ontologique dans l'écriture et la vie ionescienne. Elle représente le bonheur de l'enfance. C'est l'image d'un paradis, maintenant perdu. C'est le désir de retrouver ces moments de lumière, si souvent mentionnés dans les pièces et les essais de l'auteur :

J'étais très jeune quand j'ai eu ces expériences de lumière, je n'avais pas vingt ans. C'était une joie énorme- pas le bonheur, le bonheur est médiocre. C'était un Satori, une illumination, et je m'étais dit que n'importe quoi désormais pourrait m'arriver; quand je me rappellerai ces moments là, ils existeraient pour l'éternité. Eh bien, ça n'est pas vrai. (*Antidotes* 219)

La combinaison du jeu de l'acteur et du décor révèle la complexité du théâtre ionescien. La tridimensionnalité de la mise en scène est réussie quand le décor et l'acteur emploient l'espace au maximum. Tous les éléments du décor et les objets doivent se mélanger dans une synchronie rythmique, qui est le fondement de ce théâtre.

3.3 Personnages archétypaux

“Tout ce qui se passe dans l'univers, *cela me concerne personnellement*”, affirme Ionesco dans *Antidotes* (188). Selon la définition de Jung, les archétypes sont les images de l'inconscient collectif. En d'autres termes, les archétypes transcendent les idéologies, le quotidien et tout ce qui lie l'homme au temps et à l'espace. Chaque homme souffre pour des raisons différentes, mais la souffrance est une vérité universelle. Chaque homme doit accomplir son « karma » ; cette quête est commune à tous les hommes. A travers ses personnages, Ionesco représente ses angoisses. Il trouve ses sources dans les profondeurs humaines. Son théâtre est un théâtre d'archétypes, ou, selon la définition d'Artaud et de Ionesco lui-même, un théâtre du dedans.

Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débordent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur. (Artaud 141)

Le théâtre vrai, c'est le théâtre qui révèle à l'homme sa condition et qui, à travers les images, les rêves, lui offre une sorte de salut. Les archétypes émergent à travers les rêves, les mythes et l'art. Selon le *Handbook of Critical Approaches to Literature*, il y a une relation étroite entre mythes et archétypes :

[...] myths are the means by which archetypes, essentially unconscious forms, become manifest and articulate to the conscious mind. Jung indicated further that archetypes reveal themselves in the dreams of individuals, so that we might say that dreams are “personalized myths” and myths are “depersonalized dreams”. (179)

Le théâtre de Ionesco est un théâtre de mythes. Ce n'est pas un théâtre d'idées préfabriquées. C'est un théâtre primitif, dans le sens qu'il essaie de dévoiler l'âme et ses affects. L'angoisse devant le passage du temps, la peur de la mort et le désir de transcendance de l'homme sont essentiels pour le théâtre ionescien. Dans *Notes et contre-notes*, le dramaturge exprime le besoin d'un théâtre mythique : « Il nous faudrait un théâtre mythique : celui-là serait universel. Le théâtre d'idées est aussi, malgré lui, un théâtre de mythes...mais dégradés : des idées qui ne sont pas l'Idée » (295). Les rêves, ces mythes personnalisés, selon Jung, ont leur propre logique. La logique humaine n'est qu'un produit de la culture, de la période historique et de la société. Les rêves sont indépendants du temporel, du spatial et de tout ce qui peut influencer la pensée : « La cohérence logique, rationnelle ne vaut pas la cohérence des images et des symboles oniriques. La logique du rêve est associative et non pas raisonnante », déclare Ionesco dans *Antidotes*, « Un pied de nez au destin » (266).

Dans l'entrevue accordée à Alain Schifres (Mai, 1967), reprise dans *Antidotes*, Ionesco nous dévoile la quête de sa vie, la quête de son théâtre qui est en fait la vie sur la scène :

Tous mes actes sont dictés par des réalités très profondes qu'on n'a pas toujours décelées. Si la conscience lucide démystifie le rêve, le rêve à son tour démystifie la fausse réalité diurne. Il n'y a pas le conscient et l'inconscient. C'est comme s'il s'agissait de deux états de conscience différents qui servent tantôt à se masquer, tantôt à s'éclairer l'un l'autre. Voilà peut-être le sens de ma quête... (264)

Le protagoniste de la dernière pièce de Ionesco, *L'Homme aux valises*, résume très bien cette idée de la coexistence de la réalité et du rêve. « Pour être lucide, il faudrait passer sa vie en rêve » (1220), déclare le Premier homme qui cherche à se réconcilier avec son passé. Cette lucidité onirique permet d'associer le théâtre (qui est dynamique) et le rêve. Dans le même article, Ionesco parle de l'aspect dramatique du rêve:

Dans les rêves, nous sommes toujours en situation, c'est du théâtre par excellence. Nous assistons au surgissement des événements, à la naissance de personnages étonnants, parfois inattendus, qui pourtant viennent de nous. Le rêve, c'est la solitude, la méditation. C'est dans le rêve qu'apparaissent quelquefois des éclairs, des déchirures : ce qui vient à nous dans le rêve, c'est ce qu'il y a de plus important, parce que la conscience n'est plus encombrée, comme à l'état de veille par de soucis mineurs et quotidiens. L'angoisse fondamentale, c'est souvent en rêve que je la vis, c'est ce que j'ai voulu exprimer dans *L'Homme aux valises*. (265-6)

Les personnages sont ceux qui incarnent les archétypes sur la scène.

Dans son article « Les mythes primitifs et l'homme moderne », Joseph Henderson affirme que les symboles primitifs peuvent correspondre au monde moderne. Il reprend la définition de Carl Jung de « l'inconscient collectif » qui est « la partie de la psyché qui retient et transmet l'héritage psychologique commun à toute humanité » (107). Les protagonistes ionesciens personnifient ces symboles éternels. Ce ne sont pas des personnages types, figés dans un système social, politique ou culturel. Leur monde est celui de l'imagination et du rêve. Chacun de nous peut se retrouver dans leurs douleurs, leurs quêtes, leurs rires sardoniques et leurs naïvetés.

Selon Ionesco, ces personnages surgissent de notre for intérieur :

Il y a en nous, comme le disait déjà Pirandello, plusieurs personnages. Quand on écrit un roman, on est contraint de parler au nom de ces personnages. Le théâtre offre au contraire l'extraordinaire possibilité de faire parler directement des personnages qui illustrent nos fantasmes et nos illusions. (*Antidotes* 266)

Bérenger, personnage archétypal et récurrent, prédomine dans les pièces de Ionesco. C'est le protagoniste de quatre pièces : *Rhinocéros*, *Tueur sans gages*, *Le roi se meurt* et *Le Piéton de l'air*. Son désir de trouver la vérité le mène partout. Il est celui qui se pose toujours des questions. Les réponses lui parviennent dans des moments de révélations uniques. Il poursuit une quête comme tous les héros mythologiques, comme Gilgamesh qui a dû traverser les enfers pour trouver la plante d'immortalité.

3.3.1 Bérenger- un héros malgré lui

Dans le chapitre six de son analyse intitulée *Ionesco's Imperatives*, Rosette Lamont note la popularité du nom Bérenger, rappelant le fameux chansonnier du XIXe siècle, Pierre Jean de Béranger. Ses poèmes satiriques qui révèlent son esprit rebelle le sortent de l'anonymat. Il devient l'un des pourfendeurs de la Restauration.

Quand il a été interviewé par Marie-Claude Hubert à propos de l'origine du nom de Bérenger, Ionesco répond : « Je ne sais pas exactement. J'ai peut-être pensé au chanteur, au chansonnier du siècle dernier. Peut-être parce que c'est un nom que beaucoup de gens portent... » (245)

Bérenger de *Rhinocéros* « éprouve un dégoût face à la société actuelle où il ne rencontre que des personnages claustrés dans leur personnalité sociale et

leurs titres » (Kunt 2000 :88) et finit par souhaiter être comme ces personnages devenus rhinocéros. A la fin de la pièce, il s'exclame avec amertume : « Malheur à celui qui veut conserver son originalité » (*Théâtre complet* 638). Son scepticisme chronique est perçu par les autres comme une faiblesse. Bérenger est l'opposé de Jean qui est « maître de [s]es pensées » et qui « ne [s]e laisse pas aller à la dérive » (595). Jean est sûr de lui ; il est matérialiste et systématique tandis que Bérenger est timide. Ce dernier boit, rêve et s'oppose à tout système. Il est claustrophobe et agoraphobe en même temps : « La solitude me pèse. La société aussi » (554). Sa qualité essentielle est qu'il reste fidèle à lui-même. Sa quête est la rencontre avec le fanatisme, et il réussit à garder son intégrité. Il a le caractère d'un héros, bien que ce soit malgré lui.

Rosette Lamont nous offre la définition du héros ionescien :

True heroism for Ionesco is a quality of the heart rather than of the mind. It is the reaction of a modest man who wishes to remain true to himself. While the intellectual wavers, weighing abstract good against abstract evil, and letting real evil overtake him, the intuitive man rejects intuitively what he sees as destructive. (145)

Ce qui anime la vie de Bérenger, c'est ses questions. Il est toujours en quête de quelque chose. Dans le *Tueur sans gages*, il confie à l'Architecte : « j'ai tellement besoin d'une autre vie, d'une nouvelle vie » (*Théâtre complet* 477). Il voit le mal dans la vie et il veut le combattre mais il n'entreprend rien pour le faire. Il se contente de s'interroger lui-même : « Mais moi j'avais conscience du malaise de l'existence. Peut-être parce que je suis plus intelligent, ou moins intelligent au contraire, moins sage, moins résigné, moins patient. Est-ce un défaut ? Est-ce une qualité ? » (478).

Dans *Tueur sans gages*, Bérenger vagabonde un jour à travers les rues désertes et stériles de la ville et arrive ainsi à trouver la Cité Radieuse qui est « un autre univers, un monde transfiguré » (476). Il arrive là par hasard, par une « heureuse erreur » (476). La ville lui rappelle d'un autre état lumineux révélateur. Pendant cette révélation, Bérenger découvre « le bonheur unique de vivre » (480) et la conscience qu'il n'allait plus mourir (481). La cité est éblouissante. Tout est en ordre. Mais devant cette beauté indescriptible, créée par l'Architecte qui devient son guide dans la ville, un sentiment de sécheresse commence à s'installer dans son cœur. Lamont décrit ainsi l'esprit qui planait sur la ville: « If this is the Garden of Eden, then a worm seems to be feeding on the fruit of the Tree of Knowledge » (127). L'intrusion du mal dans la ville choque Bérenger. La rencontre finale avec le Tueur provoque le long monologue de Bérenger, monologue qui dévoile ses qualités essentielles. Sa naïveté exagérée révèle son caractère profondément idéaliste. Il répond ainsi aux ricanements du Tueur :

BÉRENGER : [...] Ne riez pas : cela existe, la solidarité, la fraternité humaine, j'en suis convaincu, ne vous moquez pas [...] Si un Christ ne vous suffit pas, je m'engage solennellement à faire monter sur des calvaires rien que pour vous, et de les faire crucifier, par amour pour vous, des bataillons de sauveurs !...Ça doit se trouver, j'en trouverai ! (*Théâtre complet* 532)

Il aime l'homme sans être un humaniste: « Pourtant j'aime l'humanité, mais de loin. Qu'est-ce que cela peut faire, puisque je m'intéresse à son sort » (526) ? C'est un Pierrot triste du monde, un idéaliste rêveur et artiste, mais toutes ces qualités le rendent ridicule devant un monde qui se dirige à grands pas vers le matérialisme. Pour son monologue final, Ionesco indique comment

doit être représenté Bérenger : « Bérenger doit être pathétique et naïf, assez ridicule ; tout son jeu doit paraître à la fois grotesque et sincère, dérisoire et pathétique » (529). Ces paires d'éléments contrastants définissent Bérenger. Ce qui le caractérise c'est l'inconstance, la contradiction et un scepticisme incurable. A la fin de son monologue, Bérenger trouve dans le Tueur son confident, et lui avoue : « Je doute de l'utilité de la vie, du sens de la vie, de mes valeurs, et de toutes les dialectiques » (533). La quête de Bérenger dans *Tueur sans gages* le mène à la rencontre avec le mal. Il veut combattre le mal en essayant de le comprendre, de l'aimer, mais on a l'impression qu'à la fin il est celui qui est conquis par le mal, car il finit par douter de tout.

Dans *Le roi se meurt*, le roi Bérenger 1^{er} est confronté à la mort. Le roi représente chaque homme. Le roi, c'est l'image allégorique de chaque homme devant la mort :

La symbolique du pouvoir royal devient alors un moyen pour refléter la lutte de l'homme contre toutes les forces maléfiques ayant une prise sur sa destinée et visant à le conduire à un anéantissement irrémédiable. (Kunt 2001 :104)

Dans son article *Deux rois soumis à l'épreuve de la mort* (2001), la critique Arzu Kunt présente les étapes de la confrontation avec la mort de deux rois : Caligula de Camus et Bérenger de Ionesco. Elle présente aussi les différentes approches de ces deux dramaturges pour illustrer comment l'homme agit devant la mort : « tous deux [Caligula et Bérenger 1^{er}] sont les symboles de l'homme vis-à-vis de toute autre autorité contraignante » (105).

Chez Ionesco, le roi qui est en train de perdre son autonomie, son pouvoir et sa couronne réagit passivement face à la mort : « Ses exclamations sont les sons des spasmes finals d'un moribond. Les autres conduisent la cérémonie, il n'est plus en pouvoir » (Kunt 2001 :105). Il nie jusqu'au dernier moment cette réalité cruelle qu'est la mort. Il dit : « Je n'accepte pas. Je veux rester debout » (*Théâtre complet* 762). Il veut guérir de la mort. Il ne croit pas dans l'irréversibilité de ce processus. Il ne veut pas être déshérité d'une vie qu'il n'a pas eu le temps de connaître. La reine Marie, qui lui reste fidèle, sans toutefois éprouver de l'affection, synthétise d'une façon presque sadique la vie perdue de son époux: « Ce ne fut qu'une courte promenade dans une allée fleurie, une promesse non tenue, un sourire qui s'est refermé » (764). Malgré les indications de la reine Marguerite, qui est la maîtresse de la cérémonie, le roi, accablé par la peur de la mort, s'exclame désespéré : « Il vaut mieux regretter que d'être regretté » (768). Mais plus tard, dans un essai d'accepter la situation, il invoque l'aide des autres : « Vous, les suicidés, apprenez-moi comment il faut faire pour acquérir le dégoût de l'existence » (770). Il veut négocier avec la mort, mais, à la fin, il est vaincu. Il est un homme quelconque devant la mort : « Ce règlement du compte aux résonances métaphysiques et éthiques avec l'inéluctable va traduire à travers une lucidité obsessionnelle ce grand conflit entre l'homme et la nature, entre la pensée, la conscience de l'homme et la mort » (106). Son pouvoir, symbolisé par son trône, son sceptre et sa couronne, représente l'autonomie de tout homme. En perdant son pouvoir, il perd ses sujets et ses

ordres deviennent des paroles vides répétées comme un écho par les murs qui eux aussi vont s'effondrer graduellement :

Toutefois, les ordres de Bérenger ne seront plus accomplis à cause du fait qu'il est de plus en plus dépossédé de son pouvoir de régner et il est maintenant au seuil de l'anéantissement pareil à un homme moyen saisi par la mort dans son lit de mort. (Kunt 2001 :110)

Même s'il éprouve cette angoisse devant la mort, il mourra finalement dans une attitude figée. Bérenger devient le héros de ce rite de passage. Il est l'archétype de l'homme moderne avec ses angoisses, ses questions et ses désirs de transcendance. Ce désir est mieux exploré dans *Le Piéton de l'air*, où Bérenger, cette fois-ci, un dramaturge retiré en Angleterre pour pouvoir travailler, est lui aussi dégoûté par la littérature qui « devrait être un passage vers autre chose » mais qui « ne l'est pas » (*Théâtre complet* 671). Il cherche une autre vie dans l'au-delà. Il réussit à trouver l'Anti-Monde, mais il est déçu : « Je vois, hélas ! je vois tout. Plus d'espoir. Ce n'est pas possible. Ce n'est pas possible. Et pourtant, si. Si ce n'était qu'un rêve. Non, non ce n'est pas un rêve. Mon Dieu ! » (728). Avant de faire face au néant, Bérenger dit : « Moi, je veux rester un piéton de terre et un piéton de l'air » (710)- c'est le leitmotiv du caractère de Bérenger : cette oscillation incessante.

Dans cette analyse, Bérenger représente l'homme dans sa quête. Il est confronté au fanatisme dans *Rhinocéros*, au mal dans *Tueur sans gages*, à la mort dans *Le roi se meurt* et à l'au-delà dans *Le Piéton de l'air*. Il est le personnage de la quête éternelle. Il ne cesse de se poser des questions. Cet état d'interrogation est la condition de l'être humain, selon Ionesco. L'art, lui-

même création humaine, est « essentiellement interrogatif » (*Un homme en question* 61). Quoiqu'il n'obtienne pas de réponses, il continue à poursuivre ses rêves. Le mal est pourtant une force, un adversaire incarné dans Schaëffer- autre personnage archétype.

3.3.2 Schaëffer- la personnification du Mal

L'adversaire de Bérenger, c'est Schaëffer. Il incarne l'opposition et le mal. Il est celui qui empêche Bérenger de trouver la vérité, mais qui est aussi son compagnon. C'est lui dans la figure de père dans *Voyages chez les morts*, de l'Architecte et du Tueur dans *Tueur sans gages*, du Guide et de Schaëffer dans *La Soif et la Faim* et du Professeur dans *La Leçon*. A la question de Marie-Claude Hubert sur l'identité et l'origine de ce personnage, Ionesco répond : « C'est un personnage de rêve ou de cauchemar. Je ne sais pas ce que c'est. C'est peut-être mon ombre, peut-être le contraire de moi-même, mon adversaire intime, peut-être le démon. (Hubert 246). Dans les mêmes entretiens, Ionesco raconte à Marie-Claude Hubert sa discussion avec son psychanalyste jungien. Le psychanalyste lui a expliqué qu'en allemand, *schaëffer* veut dire berger. Le berger est la personne autoritaire pour son troupeau. Il est celui qui dirige le troupeau. Schaëffer est donc l'incarnation de la soif du pouvoir.

Dans son *Journal en miettes*, Ionesco raconte trois rêves de Schaëffer. Les trois cas le représentent dans une lutte pour le pouvoir. Dans le premier, il est un maître éducateur qui regardait un exercice où les enfants devaient sauter des fenêtres dans un filet. Aux protestations silencieuses d'une fille de treize

ans, le maître, tout comme le Professeur de *La Leçon*, emploie des méthodes perverses pour convaincre la fille de suivre les instructions :

Le maître instructeur l'attira vers lui, le corps de la fillette s'allongea, on eût dit une anguille, en direction du moniteur ; celui-ci étendit le bras, prit l'adolescente par les cheveux, et lorsque sa figure fut tout près de lui, il l'embrassa longuement sur la bouche, puis fit choir la pauvre gamine dans le filet... (Ionesco, *Journal* 192)

La physionomie de ce personnage du mal est décrite par Ionesco à André Coutin qui a publié son entretien avec le dramaturge sous le titre : *Ruptures de silence*. Ionesco le décrit ainsi : « C'était un personnage qui avait le teint très brun, couleur de whisky, et très souvent une balafre sur la figure. C'était à la fois mon maître, mon tyran, enfin l'incarnation d'une angoisse personnelle devant la puissance... » (64).

Schaëffer représente l'image de l'autorité figée. C'est l'image du père à l'envers. Il ne représente pas le guide de l'enfant qui l'aide dans ses rites de passage. Il est le contraire de cette image positive du père, il est celui qui l'intimide, qui est contre lui, qui est son juge. Il explique ceci à André Coutin : « Le père, autre moi-même, est une figure hostile, il apporte l'ordre violent, la tyrannie, la marche cadencée, la masse, tout ce qui me fait horreur » (12).

Dès le premier rêve que Ionesco raconte, Schaëffer se présente dur et implacable devant lui :

Vous ne pouvez rien contre moi, je connais tout le monde, je ferai confisquer les journaux qui se mêleraient de ce qui ne les regarde pas, je ferai mettre à la porte des rédacteurs. Et vous-même, je vous écraserai. Vous ne savez pas qui je suis. Je m'appelle Schäffer. (Ionesco, *Journal* 194)

Dans le deuxième rêve, Schaëffer représente une dualité étrange : il est en même temps maître de ballet et prisonnier. Il est « glorieux et infâme à la fois » (195). Dans ce rêve, Schaëffer a un visage plutôt humain. Il est puissant et impuissant à la fois. Il a une vie libre, où il règne, la vie de spectacle, et il a une autre vie où il est conduit par les autres, la prison.

Dans le troisième rêve, dont s'inspire Ionesco pour la pièce *La Soif et la Faim*, Schaëffer est un rabbin, très habile, qui dirige les enfants. Ceux-ci récitent le Manifeste du parti communiste. Pour pouvoir échapper à la persécution religieuse dans un pays marxiste, Schaëffer fait un compromis avec la politique. Pour n'être pas en contradiction avec la religion, il fait chanter les enfants en hébreu, langue qu'ils ne comprennent pas ; ainsi, ils ne sont pas corrompus par la politique. Cet « homme-caméléon », comme le décrit Jacquart dans *Théâtre complet*, sait comment se débrouiller, mais sa déchéance le mène en enfer. Dans ses « Notices » à la pièce, Jacquart dépeint un portrait du Schaëffer :

Tout compte fait, Schaëffer incarne le pouvoir abusif, fasciste, *totalitaire*, sadique. Donneur des lois, figure de l'autorité et symbole de la domination, il est à rapprocher de l'archétype du père tel que le conçoit Ionesco. Toutefois, le raisonnement ne peut guère être poussé plus loin car le personnage appartient au monde onirique, là où les frontières entre le rêve et la réalité s'évanouissent. (*Théâtre complet* 1757)

La pièce *La Soif et la Faim* est le scénario parfait de Schaëffer. Il apparaît sous différents masques : sous la forme du Guide ou du Rabbin. A propos de ses visages multiples, Schaëffer avoue : « On m'a vu sous des aspects si divers, sous tant de masques, dans tant de pays [...] Comme je suis chaque fois un autre, il va sans dire que je ne suis jamais tout à fait moi-même » (848).

Schaëffer est un imposteur. Il doit avoir la capacité de changer de visages pour pouvoir contrôler ses victimes. Dans *La Leçon*, il est le Professeur qui commence normalement sa leçon, mais qui la finit sur une note ahurissante, en séduisant l'élève avec sa danse vertigineuse et ses paroles insistantes qui épuisent sa victime. Il représente le dogme, la loi et l'institution. Il est le maître décadent qui, pour pouvoir promouvoir ses idéologies, se pervertit. Dans les « Entretiens » avec Marie-Claude Hubert, Ionesco le décrit ainsi :

...Schäffer est un homme usé. Il doit tricher pour pouvoir survivre et pour conduire ces enfants. C'est un métier qui lui a été accordé par des pouvoirs plus hauts que lui. Alors, il est un subordonné. (248)

Ionesco décrit ici le Schaëffer de *la Soif et la Faim*. Dans sa première hypostase, il est le Rabbin du troisième rêve qui dirige les petits enfants juifs chantant d'une façon rythmée, en allemand, *Le Manifeste du Parti communiste*. Plus tard, Schaëffer change de forme et il devient le Guide. Il est toujours habillé de noir, il porte une barbe et il est assez jeune. Il est l'archétype de la mort, du système qui anéantit l'humanité de l'homme. Ionesco déclare à André Coutin : « Seulement Schaëffer était celui dont j'avais peur et celui que j'avais peur d'être. C'était un homme brutal, primitif et j'ai toujours eu horreur de la brutalité, d'être moi-même la brutalité » (65).

Malgré la brutalité de Schaëffer, Ionesco éprouve parfois une sorte de compassion pour ce personnage. Il le comprend. Il devient l'alter ego, son confident, comme le Tueur dans *Tueur sans gages*. Il arrive à être la seule voix qui l'écoute. Son œil d'acier est le seul qui le regarde.

La rencontre de Bérenger et de Schaëffer, apparaissant sous ses différents masques, est une rencontre cruciale. Bérenger trouve la vérité au contact de Schaëffer. Son rôle est de présenter l'existence telle qu'elle est. Les artifices tombent et le monde se sépare en deux : le bien et le mal. L'un est le naïf et l'idéaliste incurable, l'autre est le matérialiste lucide. Cette lutte est la quête de Bérenger, quête qui n'aura de sens sans la présence de Schaëffer.

Les personnages féminins de Ionesco sont eux aussi des archétypes, comme par exemple Madeleine, qui apparaît sous différents noms dans les pièces : Marie-Madeleine dans *La Soif et la Faim*, Marie dans *Le roi se meurt*, Joséphine dans *Le piéton de l'air*, etc. La femme ionescienne représente le yin qui équilibre l'homme. Elle est celle qui voit le monde plus clairement. La femme est toujours l'espérance de l'amour mais elle est aussi le symbole d'un amour perdu. Son image est presque religieuse dans les pièces, car elle reste fidèle à ses principes. Elle est plutôt bornée par son humanité. Il y a l'autre visage de la femme, celui de la *Magna Mater*, de la femme puissante qui contrôle et détruit, comme la reine Marguerite dans *Le roi se meurt*, qui est la maîtresse du cérémonial funèbre. Un autre exemple c'est Lady Duncan dans *Macbett*. Elle est la personnification du mal.

Ionesco fait de ses personnages des archétypes. Il essaie de ne pas stéréotyper ses personnages, car les stéréotypes ne sont compris que dans le contexte social et historique de la période où on écrit la pièce. Ses rêves sont les sources des archétypes. Ce sont ceux qui révèlent l'universalisme des pièces ionesciennes. Ses pièces sont comprises partout dans le monde, à

cause de leur atemporalité. Dans sa *Lettre à Gabriel Marcel*, reprise dans l'édition du *Théâtre complet*, Ionesco affirme la valeur incontestable des rêves pour son théâtre :

[...] j'ai toujours eu le sentiment que le rêve me révélait, avec acuité, avec évidence, avec une sorte d'autre conscience, des vérités ou des réalités existentielles qui échappent à la conscience diurne qui, elle, paradoxalement, me paraît souvent somnolente. C'est dans le rêve, par exemple, que je ressens de la façon la plus irréfutable ma raison d'avoir peur, par exemple ; c'est dans le rêve que s'éveille la présence de la mort ; la conscience de mon impuissance devant le mal ; ou l'aspect affreusement cocasse, péniblement comique, caricatural de certains visages, de certaines choses, d'un monde défiguré, enlaidi par ce mal et le malheur... (*Théâtre complet* 1402)

La complexité du théâtre ionescien est fascinante. Son désir de capter l'imaginaire a porté Ionesco vers une quête incessante visant à trouver une forme authentique théâtrale. Le renouvellement de la forme est accompagné par le renouvellement du contenu. Le style et le texte surgissent d'une conception artistique vraie, spontanée, sincère et interrogative. Dans ses dernières pièces, les interrogations se multiplient. Il cherche assidûment la vérité tout comme un enfant. Cette quête de l'Absolu se reflète sur la scène et dans sa vie.

4 UN HUMANISME MÉTAPHYSIQUE

« C'est aux portes de lumière que j'essaie de me retrouver incessamment. »
Ionesco

Ionesco n'est pas inspiré uniquement par la recherche d'un style nouveau, bien qu'il soit vital d'avoir un style théâtral en harmonie avec le contenu. Sa quête s'étend aussi aux domaines ontologique et métaphysique. Sans avoir la prétention d'être un philosophe, il pose dans son théâtre des questions philosophiques. Par rapport au chapitre précédent, qui portait sur les aspects de la mise en scène et la caractéristique tridimensionnelle du théâtre ionescien, ce chapitre analyse des aspects philosophiques, c'est-à-dire les thèmes métaphysiques de l'angoisse, du temps et du néant et de la révélation d'une transcendance à travers la lumière, les couleurs et les formes. Vers la fin de sa vie, le dramaturge se tourne vers la peinture comme moyen de rencontre avec le Divin.

Dans le présent chapitre, nous allons présenter le deuxième groupe des pièces, celles qui ont été publiées après 1969, où abondent les questions sur le sens de la vie et la finalité de l'homme. *Jeux de massacre*, créé en 1969, a pour thème majeur la mort et l'incapacité des personnages d'échapper à ce verdict final. Le pouvoir qui détruit l'âme est le thème principal de *Macbett* (1972), une adaptation parodique du drame shakespearien. Tout pouvoir est nocif, nous rappellent les personnages, et les idéaux toujours corrompus. Inspiré de l'unique

roman de Ionesco, *Le Solitaire, Ce formidable bordel!* (1973) présente un personnage presque muet, seulement connu à travers les paroles des autres. Ce Personnage intériorise tout ce qui se passe autour de lui : la guerre, l'amour, les situations sociales auxquelles il participe de l'extérieur. A la fin, il arrive à une conclusion révélatrice: ce monde qu'il n'arrive pas à comprendre n'est qu'un formidable bordel. Le personnage de *L'homme aux valises* (1975), symboliquement nommé le Premier homme, est lui aussi troublé par des questions vis-à-vis l'inutilité de la vie. A travers des images oniriques, ce personnage autobiographique cherche à revivre son passé avec l'espérance tacite d'en corriger les erreurs. La même quête est poursuivie par Jean, « existant spécial » (ainsi le caractérise Ionesco) et protagoniste de la dernière pièce, *Voyage chez les morts* (1980). Ce double de Ionesco visite le royaume des ombres et, dans son voyage d'allure cauchemardesque, cherche une réconciliation avec le passé.

Pour mieux comprendre ses dernières pièces, analysées dans ce chapitre, où abondent les questions liées à la mort, il faut d'abord s'interroger sur les préceptes philosophiques qui caractérisent la pensée de Ionesco.

L'homme a une valeur primordiale pour Ionesco. Toute sa philosophie porte sur cette valorisation de la vie humaine. « La souffrance d'un seul être est la souffrance de tous les êtres », nous dit Ionesco dans *Le Blanc et le Noir* (17). Il critique ainsi l'humanisme traditionnel qui ne prête pas attention au destin spirituel de l'homme:

Voilà ce que les hommes et ce qu'on appelle l'humanisme se sont proposé. C'est de l'abandon des soucis spirituels ou métaphysiques qu'il s'agit là. Le problème de notre destin, de notre existence dans l'univers, de la valeur ou de la précarité des conditions existentielles dans lesquels nous vivons, tout cela n'a plus été pris en considération. C'est justement le problème essentiel qui a été oublié, le problème essentiel, c'est-à-dire le problème de nos fins dernières. (*Un homme en question* 73)

Le dramaturge montre son désaccord avec l'existentialisme, courant humaniste du XXe siècle. Dans *L'existentialisme est un humanisme* (1946), Sartre affirme que « l'homme n'est rien d'autre que son projet, il n'existe que dans la mesure où il se réalise, il n'est donc rien d'autre que l'ensemble de ses actes, rien d'autre que sa vie » (51). Même le titre de ce sous-chapitre, « L'homme est ce qu'il fait », souligne cette pensée qui tend à diviser l'humanité, car le succès ou l'insuccès de l'homme correspond à son succès ou échec social ou professionnel. « L'enfer c'est les autres », nous dit Sartre dans *Huis Clos*. D'après cette pensée, l'autre représente une menace continue.

Emmanuel Mounier, philosophe contemporain de Ionesco, explique ce concept sartrien dans son étude *Introduction aux existentialismes*. Dans ce dessein, l'autre est celui qui me regarde, qui m'observe. Je deviens objectivé par son regard. Le problème qui découle de cette idée c'est que le rapport entre les gens est dominé par cette « phobie de l'Autre » (121). Pour les existentialistes chrétiens, l'autre branche de l'existentialisme, l'autre et le moi, sont réciproquement indispensables à l'existence, à la *comexistence*, selon le vocabulaire de Mounier :

... la démarche essentielle d'un monde de personnes n'est pas la perception isolée de soi (*cogito*) ni le souci de soi égocentrique,

mais la communication des consciences [...] Non seulement elle (la personne) ne se définit pas par l'incommunicabilité et le repliement, mais de toutes les réalités de l'univers, elle est la seule qui soit proprement communicable, qui soit *vers autrui* et même *en autrui*, *vers le monde et dans le monde*, avant d'être en soi. (208)

Selon Gabriel Marcel, philosophe existentialiste chrétien, l'autre est important pour la vie spirituelle intime. (Mounier 126). Il aide le moi à se découvrir et à se connaître lui-même. Il est le miroir de l'autre : « Il ne brise pas l'intimité, il la découvre et l'élève » (Mounier 129).

Ionesco lui aussi aspire à une étroite communion entre les hommes. En face de la merveille du monde, de « cette joie indicible de l'être » (*Antidotes* 317), l'homme s'unit aux autres, en une même entité :

C'est le sentiment de l'étonnement et de l'émerveillement face au monde que nous contemplons, lié au sentiment que tout est, en même temps, souffrance, c'est cela qui peut constituer la base fondamentale d'une fraternité et d'un humanisme métaphysique. L'enfer c'est les autres, c'est la formule célèbre d'un écrivain et philosophe contemporain. Les autres c'est nous-mêmes, peut-on répondre. (326)

L'homme peut rejoindre une communauté humaine, il existe une fraternité, selon Ionesco, un *humanisme métaphysique*. Cette expression, tirée de la citation précédente, englobe la pensée de Ionesco vis-à-vis le monde et sa relation cosmique avec l'Univers.

Dans l'intérêt pour l'humanité se retrouve aussi l'espérance d'une rencontre avec la divinité. Les deux aspects sont inséparables dans la pensée de Ionesco. On le voit dans son dernier recueil d'aphorismes et d'essais, *La quête intermittente*. L'humanisme métaphysique englobe ces deux dimensions : humaine et divine. La transcendance fait le lien entre les deux. Emmanuel

Mounier définit ainsi la transcendance : « l'expérience d'un mouvement infini ou au moins indéfini vers un plus-être, mouvement si bien inhérent à l'être, qu'il s'accepte ou se refuse avec lui » (*Introduction* 181).

Pour Sartre, la conscience lucide, c'est la libération de l'angoisse, alors que pour Ionesco (et Mounier) la contemplation et le lien profond entre les hommes leur permettent de vivre pleinement. Dans son discours d'ouverture du Festival de Salzbourg (1972), Ionesco parle de cet état de contemplation comme étant le lien entre l'homme et la création, le Divin. Ainsi dit-il :

C'est en « regardant » avec une attention tendue que l'on pourrait retrouver la fraîcheur de l'étonnement, un étonnement d'enfant qui rendrait le monde aussi jeune, vierge comme au premier jour de la création. Il faudrait réapprendre l'émerveillement. (*Un homme en question* 73)

C'est ce principe d'étonnement et de transcendance vers un autre monde, qui persiste dans la pensée de Ionesco. Son œuvre est ce cri vers l'Absolu, cette explosion de lumière omniprésente dans ses pièces, ces désirs d'envol, d'ascension. L'homme ne trouve pas les réponses à toutes ses questions, mais il a le privilège de vivre des moments inédits de transformation qui peuvent lui donner l'énergie indispensable pour continuer à vivre. Le « pourquoi » demeure toujours, et c'est précisément la possibilité de s'interroger qui ennoblit l'homme. Dans son *Journal en miettes*, Ionesco dit : « Ce n'est que lorsqu'on arrive de pourquoi en pourquoi, au pourquoi sans réponse, que l'homme est au niveau du principe créateur, face à l'infini, égal peut-être à l'infini » (36). Cet état d'interrogation continue caractérise l'homme, tout comme les moments de révélation. L'homme participe à une Manifestation sacrée qui le sépare du

profane, du temporel et, pour de courts instants, le transporte dans le monde sacré et atemporel. Ici on trouve le point d'origine et d'aboutissement : les principes *a priori* et *a posteriori* de l'existence.

C'est dans l'immobilité que je me retrouve, dans cette prise de conscience ou dans ce regard sans mouvement. Réinstallé dans le centre métaphysique du monde, ainsi je vois l'histoire qui se déroule devant moi, et je ne me déroule pas moi-même avec l'histoire, dans l'histoire. L'histoire essaie de m'arracher à cette immobilité attentive, elle est la distraction comique, dramatique, tragique, douloureuse, agréable, elle est le savoir, elle n'est pas la connaissance, elle est l'accumulation des faits, l'inflation des faits et des événements, c'est-à-dire leur dévalorisation. Dans l'immobilité de la plénitude de la conscience retrouvée, je veux dire dans laquelle je me retrouve, c'est le seul événement essentiel que je retrouve, l'événement primordial, la Manifestation, comme un voile lumineux à travers lequel j'aperçois l'ombre de ce qui se manifeste. Dans l'immobilité du regard attentif ce n'est plus le temps qui s'écoule, c'est la Manifestation qui se déroule comme dans un espace hors du temps, sans le temps. Je regarde silencieusement ce tapis géant, je le connais, j'en prends connaissance. Autour de moi cela bouge, ce n'est plus moi qui bouge; ne pas bouger c'est comme si on était dans l'instant qui ne finit jamais de l'éternité. (*Découvertes* 83)

Ce moment si souvent évoqué par Ionesco dans ses pièces, comme *Tueur sans gages*, *Le piéton de l'air*, *Voyages chez les morts* et autres pièces, est le plus important, selon le dramaturge, pour l'existence de l'homme. Se trouver dans cet état extatique, dans le « centre métaphysique du monde », c'est se connecter avec l'immatériel et l'atemporel. Ceci se trouve en nous sous la forme du désir d'échapper à cette existence limitée. Mircea Eliade parle du 'centre ontologique', du point de départ et de retour de toute existence. C'est la suppression du Temps et la révélation de la Divinité. C'est le moment de communion avec la Divinité, un point au-dessus de l'axe du Temps, le point où on peut toujours revenir pour revivre l'expérience. Le Temps n'empêche plus le

retour, il n'existe plus. Un rite récurrent qui exemplifie ce mouvement circulaire du temps, c'est l'initiation. Comme dans toute initiation, on doit passer par la mort pour arriver à l'état métamorphosé. Dans la mort, ou l'idée de la mort, se trouve ce moment d'épiphanie. C'est le rituel marqué par l'expérience du sacré qui annule le Temps et la peur de la mort (Eliade, *Aspects du mythe*) :

C'est dans l'expérience du sacré, dans la rencontre avec une réalité trans-humaine, que prend naissance l'idée que quelque chose existe réellement, qu'il existe des valeurs absolues, susceptibles de guider l'homme et de conférer une signification à l'existence humaine. (174)

L'homme devient conscient de cette existence extratemporelle au moment de la rencontre et du témoignage de la Manifestation divine. Avec cette expérience, on prend conscience de la vie éphémère de l'homme et de sa condition précaire. Ceci n'est pas un motif d'angoisse parce qu'on apprend à accepter la mort comme une partie de la vie.

Pour Ionesco, toute pensée qui évite la mort n'est que divagation. Ionesco a des affinités idéologiques avec les philosophes russes du vingtième siècle. On trouve ainsi des échos de la pensée ionescienne dans l'essai « De la destination de l'homme » de Berdiaev. Il dit que « la mort n'est pas seulement l'indice du non-sens de la vie, de sa corruptibilité, elle est aussi le signe de son sens suprême. » (Klimov 177). Paraphrasant Platon, Berdiaev continue en remarquant que « la philosophie n'est pas autre chose qu'une préparation à la mort » (176). Pour trouver le sens de l'existence, on doit penser à la mort.

4.1 Le malheur de la finitude

Notre finalité est perçue de différentes façons par les philosophes existentialistes. Les athées voient la mort comme le point final de l'existence. Pour les chrétiens, la mort représente une voie d'accès vers un autre monde. Le principe de transcendance, qui, selon Mounier signifie « dépasser dans un mouvement » (179) est d'importance capitale pour ce système de pensée, dont Ionesco partage les idées. Pourtant, cette attitude optimiste n'élimine pas le coefficient d'angoisse devant la mort et l'inconnu. Cette angoisse même fait partie du registre caractériel humain.

4.1.1 Le temps et l'angoisse

L'implacabilité de la mort crée l'angoisse qui, à son tour, est intensifiée par le temps qui coule et ce sentiment de la précarité de l'existence. Dans son entretien avec Claude Bonnefoy, *Entre la vie et le rêve*, Ionesco dit : « Dès que nous sommes dans la dimension ou dans la durée, c'est l'enfer » (39). La chute dans le temps est associée aux effets du péché originel. La malédiction de vivre dans le temps est contrastée avec les moments hors du temps vécus par l'enfant Ionesco au Moulin de la Chapelle-Anthenaise. « Toute l'œuvre est une tentative de la retrouver », affirme Marie-Claude Hubert, « pour faire rejaillir, par les mots, l'expérience de lumière » (*Eugène Ionesco* 24). Le temps était suspendu pendant cette révélation inoubliable. L'exclamation suivante: « Puisque je suis, je suis éternel » (Ionesco, *Présent passé...* 246), si chargée d'importance pour Ionesco, est inspirée par le souvenir de ce jour magnifique. Le dramaturge décrit à Claude Bonnefoy la nature dialectique du temps pendant cette expérience :

[...] le temps était une roue, oui, qui tournait autour de moi qui me sentais immuable, éternel; j'étais le centre du monde; hélas, une force centrifuge m'a poussé dans la ronde, dans le temps. (*Entre la vie et le rêve* 15)

Dans son article, « Lumière et transcendance dans l'œuvre d'Eugène Ionesco », Eliade souligne la valeur de ces états éprouvés par l'homme :

L'intérêt de cette expérience est avant tout d'ordre métaphysique : elle nous révèle le paradoxe d'un mode d'être à la fois dans le Temps et hors du Temps, en quelque sorte, une *coincidentia oppositorum*; l'auteur a la conscience d'être lui-même et à la fois absorbé dans le Tout, il jouit conjointement d'une conscience personnelle et transpersonnelle, et il a, en même temps, la révélation d'un centre ontologique où les contraires sont réconciliés. (125)

Paul Vernois, dans l'article paru dans *Situation et perspective*, « Le Temps dans l'œuvre d'Eugène Ionesco », explore l'influence du temps et son importance dans l'œuvre ionescienne, non pas pour l'histoire construite des faits enchaînés chronologiquement, mais pour la destruction de toutes ces valeurs traditionnelles attribuées au Temps : « le temps de E. Ionesco n'était plus celui de tout le monde, mais une sorte d'accessoire théâtral avec lequel on pouvait jouer impunément » (195). Dans la conclusion de son article, Paul Vernois distingue trois types de temps représentés dans la dramaturgie de Ionesco. Le premier, c'est le temps « inintéressant » du passé. C'est le temps qui ne présente pas d'importance, son rôle majeur est de rappeler la condition de l'homme limitée par la finitude de sa vie. Paul Vernois explique : « [l]e temps passé ne garde de valeur que dans la mesure où il a été qualitativement vécu et par le souvenir revécu avec une connotation subjective qui, seule, lui donne une véritable existence, à travers notre propre existence » (196). Bérenger en donne

un exemple dans *Tueur sans gages*. En se promenant dans la ville lumineuse avec l'Architecte, il se souvient de son jour de révélation de la Divinité, manifestée par la lumière. Ce temps du passé est important uniquement pour sa valeur atemporelle, c'est-à-dire, éternelle. Le deuxième type de temps c'est le temps « angoissant » du présent. C'est le temps qui est lui aussi complice de la mort. Et, finalement, le troisième type de temps c'est le temps « euphorique » de l'avenir. C'est le temps « de la hiérogamie et de l'éternel retour » (215).

Les deux premiers types de temps peuvent appartenir à une seule catégorie pour la présente étude, c'est-à-dire le temps linéaire, car pour Ionesco, le présent tout comme le passé convergent sur un point essentiel : la précarité. Selon Ionesco, ce caractère contingent du temps passé et présent provient de leur insignifiance. Leur seul rôle est de mettre en évidence le temps cyclique, mythique. Le temps linéaire, c'est le temps des événements, le temps du quotidien, c'est le temps sans l'innocence, sans cet émerveillement dont parle Ionesco. C'est le temps où le matériel envahit le spirituel : « l'Histoire n'est qu'une série d'actes manqués » (*La Quête* 88). Pourtant, dans *Découvertes* (1969), Ionesco confère à l'histoire une place importante : « Il y a une vérité dans l'histoire, l'histoire n'est pas tout à fait dénuée de valeurs, la vérité de l'histoire et sa valeur existent dans la mesure de leur extra-historicité. Est valable ce qui, tout en étant dans l'histoire, est hors de l'histoire » (115). Ce temps hors de l'histoire est « l'éternel présent », selon la terminologie de Cioran. Selon ce dernier, il importe de retrouver les racines de ce principe intemporel de notre nature. Dans ses entretiens avec Marie-Claude Hubert, Ionesco souligne

ses affinités avec la philosophie de Cioran (qui a été son ami, après une séparation, jusqu'à la fin de sa vie) : « Il y a chez Cioran, cet appel du néant et cette peur du néant qui est mon angoisse permanente. » (*Eugène Ionesco* 236).

Dans son livre, *Histoire et utopie* (1960), Cioran soutient que la seule possibilité de rencontrer la Divinité et de trouver notre essence, c'est de sortir du temps. Cette découverte du Paradis a une valeur fondamentale pour l'homme spirituel.

Le paradis, nous avons beau cesser de croire à sa réalité géographique ou à ses figurations diverses, il n'en réside pas moins en nous comme une donnée suprême, comme une dimension de notre moi originel; il s'agit maintenant de l'y découvrir. Quand nous y parvenons, nous entrons dans cette gloire que les théologiens appellent *essentielle*; mais ce n'est pas Dieu que nous voyons face à face, c'est l'éternel présent, conquis sur le devenir et sur l'éternité elle-même... Qu'importe dès lors l'histoire! elle n'est pas le siège de l'être, elle en est l'absence, le *non* de toute chose, la rupture du vivant avec lui-même; n'étant point pétris de la même substance qu'elle, il nous répugne de coopérer encore à ses convulsions. Libre à elle de nous écraser, elle atteindra nos apparences et nos impuretés seulement, ces *restes de temps* que nous traînons toujours, symboles d'échec, marques d'indélivrance. Le remède à nos maux, c'est en nous qu'il nous le faut chercher, dans le principe intemporel de notre nature. Si l'irréalité d'un tel principe était démontrée, prouvée, nous serions perdus sans appel. (*Œuvres* 1060)

Relativité du temps (le temps linéaire et l'éternel présent)

Ces deux temps : le temps linéaire des événements quotidiens et le temps cyclique, ou « l'éternel présent », coexistent dans la dramaturgie de Ionesco. Chez ses personnages, il y a toujours cette lutte afin de sortir du temps et d'ignorer le temps linéaire et le temps qui passe. *L'homme aux valises* débute avec un anachronisme : les personnages ne peuvent pas situer les événements à leur date exacte. Dans un lieu « de nulle part » comme le suggèrent les

didascalies (1205), une conversation entre le Premier Homme et le Peintre débouche sur une impasse:

LE PEINTRE : Nous sommes en 1938, un Paris vivant. Ou 42, ou 50.

PREMIER HOMME : 1950, déjà un Paris mort. Vous entendez. Quel silence. Ce n'est pas le silence, c'est le chant du cygne. Le chant d'un cygne sur la Seine sale. Je ne sais toujours pas si je suis en 1938 ou en 50. (Ionesco, *Théâtre complet* 1206-7)

Et la réponse du Peintre aggrave cette confusion. Il dit : « 38. C'est encore organisé. Ou alors je me trompe. Serions-nous en 50? » (1207)

Dans la troisième scène de *Voyages chez les morts*, pièce où les images autobiographiques abondent, Jean, le personnage principal, est à la recherche de sa mère. Il entre à plat ventre dans un appartement sans fenêtres où l'accueillent deux femmes qui, curieusement, ressemblent à sa mère. La question de Jean à propos de sa mère déclenche un bref dialogue entre les deux femmes qui ne sont pas sûres si la mère est partie il y a quinze jours ou depuis le matin.

LA PREMIÈRE FEMME : Elle est partie, il y a quinze jours.

LA DEUXIÈME FEMME : Mais non, elle était là ce matin.

LA PREMIÈRE FEMME : Ce matin seulement? Et cela fait déjà quinze jours? (1297)

La relativité du temps est notée aussi par le Vieux de *Jeux de massacre*. Il dit : « Je suis au monde depuis des siècles et à la fois depuis un instant. Il y a si longtemps, il y a si peu de temps, il y a si peu de temps. Le fardeau pèse de plus en plus. Tout est sombre » (1021).

Le Premier Homme de *L'homme aux valises* (1975) - ce métèque qui ne peut pas trouver ses origines et qui ne connaît pas son nom- est étonné par la fuite du temps. Il parle du temps de ses parents où le temps intérieur long était en contraste avec le temps vécu court :

LE PREMIER HOMME : Je fais partie d'une génération où les moments sont plus longs. Du temps de mon père, les moments étaient encore plus longs. Chaque moment durait deux semaines. Deux semaines d'aujourd'hui. Mon père me disait que jadis, lorsqu'on arrivait à l'âge de 35 ans, c'était pour la vie. Nos ancêtres mouraient très jeunes, mais ils vivaient longtemps, bien plus longtemps que nous. (1243)

La pièce *Amédée ou comment s'en débarrasser* montre l'invasion du cadavre dans la vie du couple Amédée/Madeleine. Dans la deuxième édition de ses entretiens avec Claude Bonnefoy, intitulée *Entre la vie et le rêve*, Ionesco associe le cadavre avec le temps (83). Selon Paul Vernois, le cadavre est « [l']affleurement du passé dans le présent » (*La dynamique...* 201).

A l'intérieur du présent, un mouvement est découvert, celui du temps inséparable du spectre de la mort. Si le temps passé n'appelait que le mépris et l'indifférence, le temps qui passe suscite interrogations et inquiétude grandissante. (201)

Au commencement, tout se passe lentement. Madeleine et Choubert, son mari, ont assez de temps à leur disposition pour communiquer. Cette harmonie apparente est brisée par les bruits qui viennent de la chambre de gauche où se trouve le cadavre. Celui-ci grandit au fur et à mesure que le drame de ce couple prend forme. Le cadavre, symbole du temps, est une source de préoccupation pour eux. Graduellement, il devient un fardeau et le germe de leur séparation, puis la cause de leur mort. Paul Vernois analyse cette caractéristique

irréversible du temps chronologique et irrécupérable. Il dit : « Le temps n'a de sens ni par ses surprises, ni par ses enchaînements mais par le seul fait qu'il produit un *après* et suppose une finalité à laquelle lui-même est bien incapable de répondre » (*Le temps...*198).

Le temps est aussi accéléré dans *Jeux de massacre*. La mort frappe avec rapidité. Tout progresse comme dans un spectacle de guignol. La gravité de la situation est tournée en dérision par l'accélération du temps. Les hommes ne sont que des poupées qui s'empêtrent dans leurs ficelles à cause d'un mal inattendu:

L'accélération est ainsi le signe de l'abolition du temps considéré comme un écran trompeur nous occultant les réalités primordiales. *Jeux de massacre*, en jouant d'une répétition constamment rapprochée, réalise, sur un mode guignolesque, une danse macabre des temps modernes. La fonction négative du temps trouve ici une dernière justification. Arrivé à l'accélération de l'accélération, Ionesco matérialise pleinement cette progression géométrique ou exponentielle qui lui est chère mais il lui donne aussi sa signification la plus haute sur le plan métaphysique désormais substitué aux perspectives sociologiques précédemment examinées. (*La dynamique...* 107)

Dans *L'homme aux valises*, le Premier Homme remarque : « Il y a les pays de la lenteur. Il y a les pays de l'accélération » (1243). La Femme qui est prise dans une toute autre conversation téléphonique, au moment de raccrocher, dit, comme répondant au Premier Homme : « Mon Dieu, comme le temps est relatif » (1244).

Cette relativité du temps est illustrée par Paul Vernois dans *La dynamique théâtrale* par la lutte entre le temps des horloges et le temps vécu. Eliade, dans *Aspects du mythe*, affirme lui aussi que « c'est toujours la même lutte contre le

Temps » et que l'homme est animé par « le même espoir de se délivrer du poids du « Temps mort », du Temps qui écrase et qui tue » (235). Dans la pièce *Le roi se meurt*, le roi Bérenger assiste à sa propre cérémonie funèbre. Sa vie passée est mise en question. Au lieu de fournir un lieu sacré et l'oubli du temps qui passe, cette cérémonie offre le contraire : le temps s'accélère vers une fin indésirable : la mort. Le temps cyclique et régénérateur, n'existe plus. Le temps des horloges est vainqueur.

La pièce est dominée par la hantise de la durée, précise entre toutes, les derniers instants d'une existence. En fait deux conceptions du temps s'affrontent : le *temps des horloges* abstrait et inexorable, qui continuera à se dérouler, quoi qu'il arrive, en témoin de la vie des autres et le *temps vécu*, pauvre victime dévorée par l'autre temps, bourreau implacable. (Vernois, *La dynamique...* 100- 01).

Le temps, au lieu d'être le point de référence exact, ne fait qu'amplifier la confusion des personnages qui sont déjà perdus. Le Personnage dans *Ce formidable bordel!* est mystérieux dans son comportement. Il assiste aux événements de l'extérieur, passivement. Il ne s'implique pas dans les bavardages des autres. Agnès, pourtant, l'aime. Vers la fin de la pièce, son mutisme chronique disparaît graduellement. Il commence à communiquer ses expériences. Dans sa conversation avec Agnès, il parle d'un temps passé, d'un temps heureux, mais il ne sait pas le situer dans l'axe temporel. Il ne comprend rien à la vie, tout n'est qu'un amalgame d'événements qui se juxtaposent aux rêves. La révolution n'est qu'une partie de ces événements, et même son amour pour Agnès ne fait qu'amplifier sa solitude :

LE PERSONNAGE : Alors c'était un autre jour, un autre soir, une autre pluie. Il y avait des rues. Et puis une fois, je t'assure, une fois j'ai entendu des cloches, je me suis dirigé d'après elles et il y avait une grande cathédrale et des foules de gens, et des foules de gens. Et un jour, un autre jour, il y avait une longue route blanche. (*Théâtre complet* 1188)

Les protagonistes ionesciens éprouvent de brefs moments de féerie. Ces moments d'évasion de ce monde quotidien sont vécus par Bérenger, par Jean dans *Voyages chez les morts*, par le Premier Homme dans *L'homme aux valises*. Tous les protagonistes mènent cette lutte contre le temps qui passe et qui, écrit Paul Vernois, « devient le symbole de l'angoissante situation de l'homme » (*Le temps* 201). Ainsi, les moments hors du Temps, les moments de révélation sont nécessaires pour triompher, même temporairement.

Arlette, représentation de la femme et parfois de la sœur du Jean de *Voyages chez les morts*, remarque que l'angoisse devient une partie intégrante de la vie. Dans la scène IX elle observe : « Il paraît que la vie ne serait pas possible s'il n'y avait pas les mystères et les angoisses et les frissons » (1322).

L'angoisse

« Nous sommes des moribonds qui n'acceptons pas de mourir » déclare Ionesco dans ses entretiens avec Claude Bonnefoy (*Entre la vie* 78). C'est à partir de cette inquiétude devant la mort, de cette angoisse devant la fuite de temps que toutes nos questions surgissent. Le refus de notre mortalité et du fait que le monde peut continuer sans nous accentue l'angoisse.

Qui est le plus orgueilleux, celui qui accepte la mort ou celui qui ne l'accepte pas? Je serais tenté de dire que le plus orgueilleux est

celui qui ne l'accepte pas, celui qui donne une importance démesurée à sa personne. (Ionesco, *Antidotes* 195)

C'est de cette maladie d'angoisse que veut être guéri le Deuxième Malade de Macbett. Dans la scène de la cérémonie de guérison, l'archiduc Duncan assisté par le Moine et l'Officier guérit les malades. Le deuxième Malade se présente devant l'archiduc et ses symptômes révèlent son problème : l'angoisse. A la question de l'archiduc : « Quel est ton mal? », le deuxième Malade répond :

LE DEUXIÈME MALADE : Monseigneur, je ne peux vivre et je ne peux mourir. Je ne puis rester assis, je ne puis rester couché, ni debout sans bouger, ou courir. J'ai des brûlures et des démangeaisons depuis la tête jusqu'à la plante des pieds. Je ne puis souffrir la maison, ni la rue. L'univers est pour moi une prison ou un bagne. Regarder le monde me fait mal. Je ne puis souffrir la lumière, je ne puis supporter les ténèbres, j'ai horreur des humains et j'ai peur dans la solitude. [...] Je ne suis heureux à aucun moment. Je voudrais pouvoir pleurer, Monseigneur, et connaître la joie. (*Théâtre complet* 1090)

La pièce souligne le fait que, malgré nos bonnes intentions, nous sommes finalement la proie de nos désirs obscurs et inhumains. Dans son entretien avec Liiceanu, publié dans le *Magazine littéraire*, Ionesco exprime son désarroi : « J'ai le sentiment que le diable s'amuse à retourner toutes nos intentions en leur contraire » (24). Macbett et Macol sont la preuve ultime de cet argument. Leur désir de renverser l'autorité existante est causé par la volonté de rendre justice aux hommes. Cela change vers la fin. Le pouvoir les aveugle. Le monologue final de Macol, dans lequel il dit qu'il va être plus dur que les autres rois avant lui, se résume en une seule phrase : « Mieux vaut Macbett qu'un souverain tel que moi » (1112). Tout est incontrôlable, tout s'effondre dans le Mal.

Le protagoniste de *La Soif et la Faim*, Jean, souffre lui aussi, en empathie avec le deuxième Malade, d'une « nostalgie ardente » (821). Il n'a pas de joie et ne veut pas sortir à cause de cette fatigue chronique qui l'accable. Il dit : « Chaque jour est un anniversaire. Chaque jour me parle de la vieillesse, chaque matin me désespère, bientôt je m'écroulerai. On meurt de lassitude et l'on meurt de peur » (815). Il cherche un pays où la loi interdit la mort : « Quand on entre dans ce pays, on vous fait signer une déclaration. On promet de ne pas mourir et on signe. Interdiction de mourir. Si on essaye, on a une amende et la prison. De cette façon, on est bien obligé d'exister » (815-6).

Cette apathie, ce spleen, peut être l'envers du refoulement de la mort. « La peur naît dans le refoulement de l'instinct de la mort » (*Journal* 80). L'angoisse est provoquée par la rupture entre l'homme et le monde. L'homme est arraché de l'Histoire, de la vraie Histoire, non pas seulement des événements mais de l'existence. La proximité de la mort amplifie ce sentiment qu'on ne participe plus à l'existence et qu'on glisse lentement vers la non-existence. Dans son article « *Théâtre de mes angoisses* », publié initialement dans *Il Giornale*, en 1975, et repris dans *Antidotes*, Ionesco explique cette sensation de rupture du Moi, qui ne fait plus partie du monde :

Lorsque je croyais que ma mort était proche, j'ai senti, au contraire, une rupture absolue entre moi, le mourant et moi, le vivant. [...] J'avais vécu pour rien. Tout n'était plus que rien. Tout était vain, ridicule, médiocre, pire que cela, Une dévalorisation absolue. Le monde fuyait ou je le fuyais. Tout ce que j'avais vécu, senti, dit, s'effondrait avec tout l'univers. Il n'y avait plus de vrai que cet absolu de la mort devant lequel je me trouvais. Ou, plutôt, derrière moi il y avait le néant, un autre néant était là, devant moi. (196)

Ce sentiment que l'existence entière n'est qu'un immense néant est raffermi par la peur qu'on n'est plus en contrôle de sa situation et de sa vie. Après son intronisation comme roi, Macbett se réunit avec quatre convives dans la salle du trône. Son discours décrit cette précarité du temps, de l'histoire et des événements qui graduellement prennent charge de la vie. L'homme ne fait que déclencher les événements, sans pouvoir les contrôler :

MACBETT : L'histoire est rusée. Tout nous échappe. Nous ne sommes pas les maîtres de ce que l'on a déclenché. Les choses se retournent contre vous. Tout ce qui se passe est le contraire de ce que vous vouliez qu'il arrivât. Régner, régner, ce sont les événements qui règnent sur l'homme, non point l'homme sur les événements. (1101)

Tout ce qu'on fait est en vain, semble dire Ionesco, comme en écho au roi Salomon : « J'ai vu tout ce qui se fait sous le soleil, et voici, tout est vanité et poursuite de vent [...] J'ai appliqué mon cœur à connaître la sottise et la folie; j'ai compris que cela aussi c'est la poursuite de vent » (*La Sainte Bible*, Ecclésiaste, 1 :14). Ce non-sens de la vie est renforcé par le refus d'acceptation de la mort. L'angoisse est une partie de la vie, déclare Arlette dans *Voyages chez les morts*, dans sa discussion avec Madame Simpson : « Il paraît que la vie ne serait pas possible s'il n'y avait pas les mystères et les angoisses et les frissons » (1322). Dans son *Journal en miettes*, Ionesco dit : « Nous sommes dans la vie pour mourir. La mort est le but de l'existence, cela est dira-t-on une vérité banale » (80). Penser à la mort, c'est essayer de se libérer de l'angoisse. Ainsi l'angoisse peut avoir un pouvoir cathartique.

La mort doit être le but ultime de la vie, car dans la mort se cache notre existence. Dans la fin de la *Tentation d'exister*, collection d'essais et d'aphorismes qui portent sur la mort et le dégoût de la vie, Cioran, le grand moraliste du vingtième siècle, décrit cette lutte constante pour apprivoiser la mort, pour pouvoir la comprendre et l'intégrer dans la vie :

Après avoir fait de la mort une affirmation de la vie, converti son gouffre en une fiction salutaire, épuisé nos arguments contre l'évidence, nous sommes guettés par le marasme : c'est la revanche de notre bile, de notre nature, de ce démon du bon sens qui, assoupi un temps, se réveille pour dénoncer l'ineptie et le ridicule de notre volonté d'aveuglement. Tout un passé de vision sans merci, de complicité avec notre perte, d'accoutumance au venin des vérités, et tant d'années à contempler nos dépouilles pour en dégager le principe de notre savoir! Cependant nous devons apprendre à penser contre nos doutes et contre nos certitudes, contre nos humeurs omniscientes, nous devons surtout, en nous forgeant une *autre* mort, une mort incompatible avec nos charognes, consentir à l'indémontrable, à l'idée que quelque chose existe...

Le Rien était sans doute plus commode. Qu'il est malaisé de se dissoudre dans l'Être! (970)

La mort demeure le lien avec l'au-delà; nous n'avons d'ailleurs pas peur de la mort, mais de l'inconnu lié à la mort. L'imprévisibilité, le manque de contrôle et le mystère provoquent chez l'homme profane (selon l'expression d'Eliade) peur et angoisse permanentes.

4.1.2 La mort et le néant

Un autre thème qui hante les existentialistes (chrétiens et athées ensemble), c'est la mort et le néant. Pourtant, l'approche est différente. Pour l'existentialisme athée, représenté par Sartre, la mort est la fin de l'existence.

Elle s'identifie avec le néant qui, dans cette interprétation, est la non-existence. Pour les existentialistes chrétiens, la mort n'est que le seuil qu'on doit dépasser pour entrer dans la vraie existence, le néant qui n'a pas de valeur négative : il est plutôt le mystère, l'inconnu. Dans les œuvres de Ionesco, on trouve une oscillation entre ces deux idées. La mort de nos proches ne met pas le point final à toute communication. La mort a une valeur transcendantale ici.

La mort

Dans une société désacralisée (pour utiliser l'expression d'Eliade), l'homme cherche par tous les moyens à oublier la mort et la peur de la mort en essayant de prolonger la vie et d'inventer des techniques pour échapper au temps. Tout est fait pour créer cette sorte d'assurance et de stabilité. Dans ce vide existentiel où l'homme cherche tous les moyens pour fuir des questions primordiales de l'existence, Ionesco nous ramène au cœur des choses : la mort et le sens de la mort. Thérèse Malachy a raison quand elle affirme dans son étude, *La mort en situation dans le théâtre contemporain*, que « le théâtre de Ionesco est un spectacle permanent de la mort » (81). Ionesco ne représente pas uniquement la peur (comme il l'affirme dans *Notes* : « j'écris aussi pour crier ma peur de mourir, mon humiliation de mourir » (304)), mais il recherche l'Absolu, l'Au-delà et ce qui se trouve au-delà de cette peur.

Comme vous savez, Ionesco est préoccupé, parfois obsédé, terrorisé par la mort. Bien entendu, c'est une expérience qui caractérise notre société, ou disons notre crise historique : parce que dans toutes les sociétés traditionnelles on a peur de la mort, mais la mort a toujours un sens, c'est un passage du non-être à l'être, de l'être au non-être, mais c'est un passage. Il n'y a que dans les sociétés désacralisées comme la nôtre où, bien qu'on ait

toujours peur de la mort comme dans toutes les autres cultures, cette peur est devenue terrifiante à cause du manque de sens de l'expérience de la mort. (Eliade, « Lumière et transcendance » 120)

La réalité de la vie comprend l'existence de la mort. En parlant de la pièce shakespearienne *Richard II*, Ionesco nous rappelle l'inévitable réalité de la mort: « Richard II, dit-il dans ses *Notes*, me fait prendre une conscience aiguë de la vérité éternelle que nous oublions à travers les histoires, cette vérité à laquelle nous ne pensons pas, et qui est simple et infiniment banale : je meurs, tu meurs, il meurt (66) ».

Cette pensée évoque la première expérience de la mort vécue par Ionesco, alors qu'il a pris connaissance du fait que sa mère allait mourir un jour :

Un jour j'ai demandé à ma mère : « Nous allons tous mourir? Dis-moi la vérité! Elle m'a dit : « Oui ». Je devais avoir quatre ans, cinq ans, j'étais assis par terre, elle était debout devant moi. Je la vois encore. Elle tenait ses mains derrière son dos. Elle était appuyée contre le mur. Quand elle m'a vu sangloter- parce que tout d'un coup je me suis mis à pleurer- elle m'a regardé, désarmée, impuissante. J'ai eu très peur. Surtout, j'ai pensé qu'elle allait certainement mourir un jour, cela me hantait... » (Bonney, *Entretiens* 12)

L'enfance finit au moment où on sait qu'on va mourir. Cette rupture avec le Paradis Perdu crée le vide dont Ionesco parle quand il se sépare de La Chapelle-Anthenaise, lieu paradisiaque, lieu où le temps et l'espace sont suspendus dans une éternité sereine, dans un présent continu, plein de béatitude. La Chapelle-Anthenaise représente pour Ionesco le nid universel, le centre du monde, le lieu où on rencontre le Divin. C'est le lieu sacré dont parle

Eliade et dont on a déjà parlé au début de ce chapitre. Paul Vernois le décrit ainsi :

Monde de la transparence où la mort même est évanescence, monde de la fixité, à la fois approche et image de l'absolu, le petit village s'identifiait à un Paradis perdu. (*La dynamique...*12)

Les expériences lumineuses vécues par l'enfant dans cet environnement sont celles qui vont soutenir l'existence et vont devenir la raison d'espérer et la volonté de vivre. La Chapelle-Anthenaise représentait la vie pour Ionesco, et il donne la définition de la vie dans son *Journal en miettes* :

Qu'est-ce que la vie? peut-on me demander. Pour moi, elle n'est pas le Temps; elle n'est pas cette existence qui fuit, qui nous glisse entre les doigts, qui s'évanouit comme un fantôme dès qu'on veut la saisir. Pour moi, elle est, elle doit être présente, présence, plénitude. J'ai tellement couru après la vie que je l'ai perdue. » (29)

Au-delà de cet étonnement devant la présence divine, il ne reste que l'angoisse. Dans *Jeux de massacre*, le Vieux, dans la scène de la rue, nous présente dans un soliloque ce processus régressif de la perte de l'étonnement et de l'émerveillement. Il parle à la Vieille qui représente son antithèse. Elle trouve que l'attitude du vieux, qui se pose toujours des questions, est une faiblesse d'esprit. Elle dit : « Se demander, c'est ne pas avoir confiance ou avoir en soi le vide » (1020) :

LE VIEUX : Au début, le monde m'avait plongé dans la stupéfaction. Je regardais moi aussi : « Qu'est-ce que tout cela? », puis, je me réveillais de ma stupeur : « Qui étais-je? » et ce fut une stupeur nouvelle de me regarder moi-même. J'étais trop plein de ce monde. Trop plein de ce moi : je ne pouvais pas le dire, ne pas le crier. A qui? A moi-même, pour moi-même, ensuite les autres. Cette question est d'abord solitaire, C'est à soi-même qu'on se le demande. Une solitude absolue qui interroge l'univers,

sans figures. Enfin, après « qu'est-ce que c'est que tout cela? », après « qu'est-ce que je suis? », « qui suis-je? », s'ajouta le « pourquoi suis-je là entouré de tout cela? » Cette troisième question est déjà plus impure. Elle était moins métaphysique, plus pratique, plus historique, mais, déjà, dans la stupéfaction première, il y avait le sentiment de la menace, ce monde et moi-même m'inquiétaient jusqu'à la terreur. C'est avec cela que commence notre vie. Elle est passionnante tant que l'interrogation existe. Puis, on ne s'interroge plus, on s'en fatigue. La menace seule subsiste, cette inquiétude qui ronge. Le monde devient habituel et tout naturel. Il n'y a plus que la fatigue, l'ennui et la peur qui est toujours là, qui seule est restée depuis le commencement. La vie n'est plus miracle, elle est cauchemar. Je ne sais comment tu as pu garder intact le miracle. Pour moi chaque instant est à la fois trop lourd et vide. Tout est affreux. Je m'ennuie dans l'angoisse. (*Théâtre complet* 1018-9)

La perte de ce miracle de l'enfance tourmente le roi Bérenger 1^{er}. Dans un moment de crise devant la mort, il désespère et dit à Marie, la deuxième reine qui assiste à la cérémonie et qui, au contraire de Marguerite, l'encourage tacitement :

LE ROI : Je veux être un bébé, tu seras ma mère. Alors, on ne viendra pas me chercher. Je ne sais pas lire, je ne sais pas écrire, je ne sais pas compter. Qu'on me mène à l'école avec des petits camarades. Combien font deux et deux? (765)

La pièce *Le Roi se meurt* (1962) est « un essai d'apprentissage de la mort » (*Entre la vie et le rêve* 78). Le Roi Bérenger 1^{er} fait face à la mort et à toute la cérémonie qui l'accompagne. Le roi ne peut plus contrôler son royaume et il ne peut plus contrôler sa vie. Le Médecin lui rappelle qu'il a perdu le pouvoir de décider seul (751). Il est la victime de ses propres règles et cérémonies, règles qui s'appliquent à sa mort dont il n'est pas l'orchestrateur : « Je mourrai », dit-il « oui je mourrai. Dans quarante ans, dans cinquante ans, dans trois cents ans. Plus tard. Quand je voudrai, quand j'aurai le temps, quand je le

déciderai. En attendant, occupons-nous des affaires du royaume (749). Mais la reine Marguerite, incarnation de la loi et de la tradition, lui refuse ce droit : « Tu vas mourir dans une heure et demie, tu vas mourir à la fin du spectacle » (751). Le roi doit mourir dignement. La Garde lui rappelle poliment que ses prédécesseurs comme Louis XIV, Philippe II et Charles Quint, se sont assidûment préparés pour la mort (760).

En cherchant une issue, le roi sollicite l'aide de ceux qui sont morts avant lui:

LE ROI : Vous tous, innombrables, qui êtes morts avant moi, aidez-moi. Dites-moi comment vous avez fait pour mourir, pour accepter. Apprenez-le moi. Que votre exemple me console, que je m'appuie sur vous comme sur des béquilles, comme sur des bras fraternels. Aidez-moi à franchir la porte que vous avez franchie. (769)

Il n'y a aucun moyen de s'en sortir. La mort est inévitable. La seule consolation pourrait être le fait qu'elle est éprouvée par chaque homme. Elle est universelle. Les postulats philosophiques ne valent rien devant la mort. Selon Mounier : « Ce n'est pas *la* mort qui est une question philosophique, mais *que je meure* » (18-9). Pour pouvoir comprendre la mort, on doit passer par la mort.

A propos de la pièce *Le Roi se meurt*, Claude Abastado souligne l'allégorie homme-roi : « chaque homme à sa naissance reçoit le monde et l'espace et le temps : l'homme est un roi. Au seuil de la mort, dépossédé de tout, il est un roi déchu » (169). « Il n'y a pas de doute que Ionesco éprouve la mort dans la chair, doublement : en tant qu'individu et en tant que représentant l'humanité » (84) conclut Thérèse Malachy. C'est en fait la mort qui unit les

hommes. On est tous liés par cette même expérience de la peur ultime de la mort. Ionesco souligne le fait que: « La condition essentielle de l'homme n'est pas sa condition de citoyen, mais sa condition de mortel » (*Notes* 306)

Dans *Jeux de Massacre*, le Fonctionnaire, qui explique au public le message essentiel de la pièce, parle des effets de la mort, de l'enfermement et de l'isolement à cause de cette Maladie qui avance rapidement : ce mal indéterminé, la mort. *Jeux de Massacre* est, comme le titre le révèle, un jeu qu'on ne peut pas contrôler, le jeu de la mort qui frappe partout, sans raison, sans scrupules et sans avertissement. Paul Vernois synthétise, dans *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, l'idée de ce drame :

L'idée majeure du drame, en effet, est la totale absence d'échappatoire à la malédiction fondamentale de l'existence. Les figurants tournent en rond car ce sont des prisonniers : ils ne sont point éloignés des héros de Sartre, victimes d'un piège où ils sont faits, on l'a vu, comme des rats. Plus précisément, dans la dernière scène, les survivants du désastre sont entourés d'un cercle de flammes. Ils n'échappent pas à leur destin. Le symbole majeur de la pièce est l'enfermement qui peut être physique sous la forme de la prison et de l'état de siège moral sous la forme de la dépression qui nous fait sentir la déréliction de l'homme aux prises avec la lourdeur de son environnement social ou cosmique. (281)

L'ombre noire, image de la mort, qui apparaît et disparaît sans cesse dans l'arrière-fond de la scène, dans *Jeux de Massacre*, montre l'implacabilité de la mort. Le rythme de la pièce s'accélère jusqu'à la mort de presque tous les personnages.

LE FONCTIONNAIRE : Nous sommes accablés par une mortalité sans causes connues. Je dois vous annoncer que les pays voisins ainsi que les autres villes nous interdisent leur porte. Des soldats entourent la ville. Plus personne ne peut entrer et vous ne pouvez

plus sortir. Hier encore on pouvait partir. Dès aujourd'hui, nous sommes pris comme dans un piège. (*Théâtre complet* 973)

Cioran, l'ultime sceptique, donne une recette permettant d'apprivoiser la mort :

Le solitaire s'y retire, moins pour agrandir sa solitude et s'enrichir d'absence, que pour faire monter en soi le ton de la mort.

Ce ton, il nous faut, pour l'entendre, aménager en nous un désert... Si nous y parvenons, des accords traversent notre sang, nos veines se dilatent, nos secrets comme nos ressources apparaissent à notre surface où le dégoût et le désir, l'horreur et le ravissement se confondent dans une fête obscure et lumineuse. L'aurore de la mort se lève en nous. Transe cosmique, éclatement des sphères, mille voix! Nous sommes la mort, et tout est la mort. (*Oeuvres* 965)

La mort est une partie intégrante de la vie, comme le dit Pierre (comme en écho aux paroles de Berdiaev), dans *Jeux de Massacre*, lorsqu'il s'exclame :

« C'est ça la vie : mourir! » (992). Elle est omniprésente. Montaigne le suggère dans ses *Essais* I (« Que philosopher, c'est apprendre à mourir ») : « Le continuel ouvrage de votre vie, c'est bastir la mort. Vous êtes en la mort pendant que vous estes en vie » (95). La mort, dans la conception moderne, n'est qu'une renonciation. « On meurt lorsque, consciemment ou non, on accepte la mort. » (*Théâtre complet* 1014). Elle n'est pas acceptée. Elle est tolérée. L'assurance vient du savoir que tous, moi et mes semblables, vont mourir : « Nous allons tous mourir, nous sommes tous en sursis » (1015).

Ce formidable bordel! , c'est le lieu où le Personnage, le protagoniste de la pièce, cherche assidûment la vérité sans trouver la réponse ultime. A la fin, il s'exclame: « Quelle bonne blague, mes enfants! Quelle blague messieurs-

dames. A-t-on pu imaginer une blague pareille! Une blague pareille! Quel bordel! Ah là là, quel formidable bordel! » (*Théâtre complet* 1201). Pour cette scène, Ionesco s'est inspiré de l'histoire d'un moine zen qui, après avoir cherché toute sa vie le sens du mystère du monde, éprouve la révélation ultime : « Regardant autour de lui avec un regard neuf, il s'écrie : « quelle leurre! » et rit aux éclats. » (*Antidotes* 324)

Dans la pièce, il y a un personnage contradictoire et omniprésent : la Concierge. Elle fait le lien entre le Personnage et les autres. A cause de l'isolement du Personnage, elle est son contact avec l'extérieur. Elle sait tout ce qui se passe dans la vie des autres, elle semble médiocre et tout ce dont elle parle semble être trivial. Pourtant, ses déclarations, à la fin, prennent un sens nouveau, spirituel:

Vous faites la révolution parce qu'il n'y a plus de métaphysique. Vous ne vous rendez pas compte, c'est la condition existentielle qui est mauvaise, la condition sociale et économique est à peu près supportable. Elle est mauvaise, je ne dis pas non. (*Théâtre complet* 1176)

Derrière tout ce qui est politique, relation sociale, statut économique, derrière tout cela, se cache une cause plus profonde qui renvoie au Paradis perdu, au *illud tempus*, aux temps immémoriaux du commencement. C'est la chute fatale qui a jeté l'homme dans cette situation qui devient la cause de ses souffrances. La Concierge poursuit :

Nous glissons dans l'abîme, nous ne pouvons plus nous arrêter. C'est la faute du Créateur! C'est la condition existentielle qui engendre la mauvaise société, la mauvaise économie, la mauvaise politique. De temps en temps, heureusement, il y a la police et la répression. Sans la police et sans la répression on se boufferait

d'une façon encore plus abominable. [...] Et puis je m'en fous. Et que ça saute! Et que ça s'écrase! Et que ça bouillonne! Et que ça explose! Et que ça prenne feu! Elle a assez duré l'aventure humaine. Que ça finisse, qu'on n'en parle plus. Le Créateur s'est gouré. (1179)

Le passage de l'être au non-être, d'une forme d'existence à une autre forme d'existence, c'est le néant. Selon Ionesco, ceci n'est pas un manque d'existence, un monde sans conscience de soi. Le néant est le milieu qui facilite une autre forme d'existence. On voit cette forme du néant dans sa dernière pièce, *Voyages chez les morts*. C'est un royaume qui suit ses propres règles, indépendantes des préceptes terrestres.

Le néant

Dans sa dernière pièce, *Voyages chez les morts*, Ionesco se libère de ses démons et de ses regrets en visitant le royaume des ombres « avec de la mémoire » (1302). L'angoisse n'existe plus et le père de Jean explique ce manque, ce vide existentiel qui est au-delà de la vie :

Le Père : Ici, nous n'avons ni dépression ni tristesse, nous sommes derrière la tristesse, derrière la joie. (*Théâtre complet* 1302)

Tout est uniforme, il n'y a pas de hiérarchie, de favoris et de pouvoirs : « Personne n'est une canaille pour l'éternité. L'éternité nivelle tout. » (*Voyages*, 1311). Le Père soutient que tout ce qu'il a fait pendant sa vie terrestre n'a pas d'importance dans l'autre vie. L'injustice du monde n'a pas de sens et la justice non plus. En parlant des succès littéraires de son fils, le père rappelle malicieusement que tout cela est en vain, car dans le royaume des morts, la

gloire des vivants n'a pas d'importance. Selon le Père de Jean, le protagoniste, tout ce qu'on fait dans la vie ne compte plus dans l'au-delà. La célébrité littéraire ne vaut rien : « En effet, c'est vrai » dit-il à son fils, « je le reconnais, tu as conquis la gloire. Tu fus célèbre parmi les vivants. Je veux dire parmi les mourants, les morts se souviennent-ils de toi? » (1311) Il ouvre la blessure présente depuis toujours chez le dramaturge, c'est-à-dire la mort éternelle dans l'oubli :

J'imagine, après ma mort, les siècles, les milliards d'années, les milliards et les milliards d'années qui vont s'écouler sans moi. Mais le temps n'est qu'une catégorie de la conscience subjective. Une fois la conscience abolie, il n'y a plus de temps. La mort éternelle n'est qu'un instant qui ne finit pas. Mais un instant fixé, hors de la durée, hors de l'infinité des temps. L'éternité n'est ni longue, ni courte, elle n'est pas dimensionnelle. (*Découvertes* 195)

Dans ce monde cauchemardesque, Jean cherche à se réconcilier avec le passé. Cela lui est cependant impossible. Même la mère, symbole de l'enfance et de la protection ultime du mal, est froide et distante. « L'au-delà » l'a changée. Elle affirme tristement : « On vieillit dans l'au-delà » (*Théâtre complet* 1305). Dans sa maison (avec beaucoup de chambres vides) située à Bucarest, il y a sur une table des livres religieux qu'il ne comprend pas (ce fait montre la fissure spirituelle présente chez lui) et des tarots. Ionesco mélange des symboles chrétiens et païens en se moquant ainsi des règles de la tradition.

La mort de quelqu'un laisse un vide, une absence inexplicable et douloureuse. L'expérience du protagoniste de *Voyage chez les morts* est l'expérience de quelqu'un qui fait le voyage dans le royaume des disparus pour essayer de remplir ce vide laissé par chaque personne morte. Mais son voyage

ne fait qu'intensifier sa fatigue et son désir profond de renoncer à la lutte. Ses remords sont amplifiés dans la scène avec Alexandre, personnage qui représente Arthur Adamov, ami proche de Ionesco, mais de qui il s'est séparé à cause de malentendus insignifiants. La voix de Jean est le porte-parole de Ionesco : « combien je regrette que si longtemps je sois resté sans voir Alexandre! » (1342).

Dans ce voyage qui se veut thérapeutique, Jean ne fait qu'accroître ses remords. Cette attitude continuellement pessimiste irrite Alexandre qui dit : «Vous m'ennuyez avec votre culpabilité » (1343). L'hostilité du néant résiste à son désir de réconciliation. Des trous noirs effrayants se trouvent partout. Ils symbolisent le néant. Madame Simpson, la belle-mère de Jean et d'Arlette se pose la question de leur destin ultime : « Où irions-nous si la terre se fendait? », demande Arlette avec insistance, et c'est elle qui répond : « dans le trou! Nous irons dans le trou avant qu'elle ne se fende » (1320). Le trou est l'impasse de Jean. Au moment où il croit qu'il est supérieur à son père dans ses arguments, son langage se perd. Ses lacunes intellectuelles sont mises en relief par le père, dans la scène XI : « il a passé ses premiers examens de licence et les derniers. Mais pas les examens de milieu, c'est cela son grand trou » (1328). Et le trou s'accroît vers la fin où Jean délivre son message. Le public même devient un grand trou. Son message n'a pas de résonance et son langage se détériore :

JEAN : Mesdames et messieurs qui n'existez pas, et toi public, qui es un trou noir, mon exposé contient plusieurs arguments d'importance d'où il suit que le sauveur sauvé sauvera. Tout cela c'est du foin. S'il y avait des vaches à traire on le ferait. Y a-t-il des manistères, des manusfères, des matifères, des mystères et leurs acolytes qui ont tout cassé? (1360)

Les personnages éprouvent des sentiments ambivalents envers ces trous inexplicables : ce sont des trous qui permettent l'invasion menaçante de l'extérieur, ou bien ce sont des trous qui sauvent. Dans ses entretiens avec le dramaturge, Marie-Claude Hubert signale ce phénomène présent dans d'autres pièces aussi: « Les personnages de *Délire à deux* passent leur temps à boucher les trous, de peur que la guerre ou la révolution qui gronde ne pénètrent dans la maison. Dans une scène de *Jeux de massacre*, le maître de maison fait boucher tous les trous par ses domestiques» (Eugène Ionesco 263). Ionesco explique ce symbolisme dialectique des trous, qui sont voies d'issues mais aussi d'isolation. Il dit : « Les trous- disons les béances, plutôt- sont ou bien des issues, ou bien des choses à combler. Ou bien on s'enferme, ou bien on s'évade. Nous avons un double désir» (263). Pour le personnage de *Ce formidable bordel*, un trou dans le mur, le libérerait de l'enfermement: « J'attends une ouverture. Peut-être que cette agitation finira par tout casser. Il n'y aura plus les murs. Peut-être, peut-être » (1189). Plus tard, les trous sont le symbole de l'extérieur effrayant : « Qu'on s'enferme », exclame-t-il , « qu'on tienne tout avec des cordes bien serrées, que l'on bouche les trous, les trous, les trous » (1190).

Les maisons dans *L'homme aux valises*, scène X, sont des maisons sans toit ou avec des toits troués (1229). L'ombrelle du Vieux bonhomme dans cette même pièce ne le protège pas contre le soleil à cause d'un trou. Le Vieillard qui se promenait dans la station d'autobus et qui vendait « des arcs, des flèches et des assiettes » trouve la solution pour boucher le trou : « Pour remplir les trous mettez donc d'autres trous dans les trous » (1325). Dans *Victimes du devoir*,

Choubert a des trous de mémoire, des trous que le Policier veut boucher. Le trou ici n'est pas la communion avec l'extérieur et le Divin, mais son envers, c'est le gouffre de l'enfer, la matière qui s'écroule et s'anéantit.

Ionesco confie dans son *Journal en miettes* que « la mort de quelqu'un me semblait mystérieuse, illogique, terrible : un vide dans le présent. » C'est le vide de l'absence, de l'inconnu; il peut aussi signifier « l'absence de foi, l'absence de vie spirituelle », remarque Gilles Plazy dans son étude biographique, *Eugène Ionesco*, en citant le dramaturge (271). Les personnages ionesciens vivent dans une continuelle absence du divin. Ce manque spirituel est comblé par l'invasion accablante du matériel.

Le Nouveau locataire illustre cette idée. Les meubles et les accessoires du Monsieur, protagoniste de la pièce, l'accablent jusqu'au point où il doit couvrir les fenêtres, symboles du lien avec l'extérieur et implicitement avec le Divin. Monsieur reste isolé, emmuré par la matière.

La même image figure dans *Les Chaises*. Le thème de cette « farce métaphysique » est le néant, explique Ionesco (Bonneyoy, *Entre la vie* 71) : l'agglomération des chaises ne fait que nous montrer le manque de spiritualité et la matière envahissant l'esprit. L'installation du néant et de l'absence se produit simultanément avec l'accumulation des chaises, représentation du matériel. Les êtres sont remplacés par les chaises.

Le néant est soit l'au-delà de la mort, soit l'absence dans l'existence : le vide de la négation de l'existence. Le Sixième Homme dans *Jeux de massacre* (1969) parle de la non-existence, de la possibilité de vivre sans réellement vivre :

« Mon cher, ce n'est plus le plaisir de vivre que je demande. Je me contenterai de la neutralité de vivre. Pouvoir tranquillement regarder le spectacle sans souffrir » (*Théâtre complet* 966). La non-existence présuppose le détachement de cette vie. Cioran nous en parle dans *La Chute dans le Temps* (1969):

L'esprit seul possède la faculté de refuser ce qui est et de se plaire à ce qui n'est pas, lui seul produit, lui seul fabrique de l'absence. Je ne prends conscience de moi-même, je ne *suis* que lorsque je nie; dès que j'affirme je deviens interchangeable et me comporte en objet. (*Œuvres* 1097)

Cette négation de l'existence est l'existence même. Ce qu'on ne peut pas affirmer est. Quand on affirme quelque chose de non matériel, on l'introduit dans le matériel en le détruisant avec la parole ou l'image qu'on lui a conférée. La négation n'est qu'une affirmation à l'envers. Alors, même le néant prend cette connotation spirituelle : la non affirmation de l'existence laisse place à la Divinité elle-même.

Quand on nomme Dieu, Dieu fuit puisqu'il est innommable. Il est à l'arrière-scène, dans ce creux comme vous dites, c'est une question de mots. Il y a Dieu. Dieu est. Il n'existe pas, il est. Il existe par Jésus-Christ. Ou bien Dieu est, et alors la littérature n'a aucune signification, ou bien Il n'est pas et alors la littérature n'a aucune signification. (*Antidotes* 244)

Cette citation est tirée de l'entretien de Ionesco avec le prêtre Lendger, reproduit dans *Antidotes* : « Témoignage sur l'Eglise d'aujourd'hui » (1975). En réponse à la question du prêtre qui lui demande d'expliquer cette dernière phrase, Ionesco ajoute: « Je veux dire que sans Dieu la littérature n'a aucun sens, aucune importance. Et s'il y a Dieu, il vaut quand même mieux faire autre chose que de la littérature » (244). La création artistique, selon Ionesco, est

notre moyen de dire que Dieu est, sans l'affirmer. Cette pensée est proche des idées de l'existentialisme chrétien. Alexandra Hamdan, dans *Ionescu avant Ionesco*, résume très clairement ce que signifie cette négation systématique de Ionesco, c'est « son combat à lui, la quête de sa propre vérité. En effet, la négation est constamment chez lui porteuse d'un désir d'affirmation » (70).

Le moyen de dépasser le néant, c'est la création. Dans *Antidotes*, le dramaturge déclare : « On écrit pour ne pas mourir entièrement pour ne pas mourir puisque tout dépérit » (333-4). Et la création, comme l'on a mentionné ci-dessus, renvoie toujours aux expériences révélatrices de la Manifestation, accompagnées par la lumière. L'illumination devient alors la libération de l'existence limitée et du néant. Dans ses « Entretiens » avec Marie-Claude Hubert, Ionesco parle de cette qualité salvatrice de la lumière : « Nous vivons dans le désespoir, avec, de temps en temps, des lueurs d'espoir et des moments d'illumination, pendant lesquels nous échappons au temps et à l'espace » (266).

4.2 La recherche de l'Absolu

Ionesco est à la recherche du Divin et, pour lui, l'art est le moyen de communiquer avec le Divin. Les images de lumière abondent dans ses œuvres, écrites ou peintes. Tout comme la cérémonie, qui, selon Eliade, renvoie l'homme aux commencements de la création du monde, l'art opère la même rupture dans le temps et l'espace, et renouvelle la vie de l'artiste. Les protagonistes de ses pièces sont des porte-paroles de Ionesco, ils poursuivent cette quête qui l'obsède : la recherche de l'Absolu.

Les images lumineuses des mystiques sont révélatrices d'un extra-conscient de plénitude et lumineux sur lequel les ténèbres ou le néant n'ont plus de prise. C'est pourquoi le sentiment, la conscience d'être s'exprime par des images de lumière, c'est aussi pourquoi lumière, présence, plénitude sont synonymes de « spiritualité ». Initiation veut dire illumination, dispersion des ténèbres, néant écarté. (*Présent passé...* 229)

4.2.1 La quête de la lumière

La lumière, toujours associée à l'expérience de transfiguration, est importante pour l'œuvre ionescienne. De 1921 à 1923, l'enfant Ionesco habite au Moulin, à la Chapelle-Anthenaise, dans la Mayenne. Il vit là avec sa sœur chez une famille de paysans. C'est dans ce lieu idyllique que Ionesco éprouve cette Manifestation de la lumière. Il la décrit dans *Antidotes* :

Lorsque j'avais huit ans, neuf ans, j'ai vécu deux mois d'avril et deux mois de mai que je n'oublie pas. Je courais sur le chemin bordé de primevères, je courais dans les prés reverdis, dans la joie indicible de l'être. Ces couleurs, cet éclat hantent mon esprit et ce n'est pas profondément vrai quand je dis que le monde est une prison. Au printemps, je reconnaissais peut-être les couleurs, la beauté, la lumière d'un paradis dont je devais encore me souvenir. (317)

Il revit ces expériences plusieurs fois dans sa vie. Il décrit dans le *Journal en miettes* une expérience de son adolescence :

Je me trouvais dans une petite ville de province, je devais avoir près de dix-huit ans. C'était une journée lumineuse, un peu avant midi. Une journée de juin, début de juin. Je me promenais devant les maisons basses et toutes blanches de la petite ville. Ce qui se passa fut tout à fait inattendu. Une transformation subite de la ville. Tout devenait à la fois profondément réel et profondément irréel. C'était bien cela : l'irréalité mêlée à la réalité, les deux s'imbriquant étroitement, indissolublement. Les maisons devenaient plus blanches encore, très propres. Quelque chose de tout à fait neuf dans la lumière, virginal dans la lumière, un monde inconnu et qu'il me semblait connaître éternellement. Un monde que la lumière dissolvait et qu'elle reconstituait. Une joie débordante surgissait de

mes profondeurs, chaude et comme lumineuse elle aussi, une présence absolue, une présence; je me suis dit que cela était la « vérité », sans savoir comment définir cette vérité. (97)

Pendant toute sa vie, Ionesco essaie de retrouver ces instants privilégiés.

Ce monde paradisiaque, c'est la matérialisation de l'aspiration divine chez l'homme et l'illumination de notre existence où la Divinité est présente. Ce lieu demeure le seul point fixe malgré le caractère éphémère du temps ou de l'espace. Ce qui résulte de cette expérience de lumière paradisiaque, c'est l'étonnement devant le monde.

Les personnages ionesciens gardent cet esprit enfantin d'étonnement devant l'existence. « Je marchais, je courais, je criais : « Je suis, je suis... » », s'exclame Béranger dans *Tueur sans gages* (481). Ionesco parle de la quintessence de notre existence dans ses entretiens avec Claude Bonnefoy, *Entre la vie et le rêve* : « La signification de notre existence, c'est que nous sommes là dans l'étonnement et que nous sommes faits pour la mort. » (161) L'étonnement, c'est d'être témoin de cette Manifestation de la Divinité.

L'étonnement marque le moment de transcendance. C'est le raffermissement des certitudes. Dans *Antidotes*, Ionesco décrit cette joie de l'étonnement :

Quand l'étonnement est à son comble, c'est alors que je ne doute plus de rien. J'ai la certitude d'être né pour l'éternité, que la mort n'existe pas et que tout est miracle. Une glorieuse présence. Je suis reconnaissant d'assister à cette Manifestation et d'y participer. Et puisque je participe à cette Manifestation, je participerai à toutes les Manifestations de la divinité, éternellement. (317)

Dans son article *Le Solitaire de Eugène Ionesco ou la quête de la lumière* (2002), Arzu Kunt présente le protagoniste de l'unique roman de Ionesco, *Le*

Solitaire, personnage repris dans *Ce formidable bordell!* et elle montre

l'importance de retrouver le paradis de l'enfance :

Maintenant, le monde s'allège, tout disparaît au profit d'un sentiment de plénitude qui le cerne de toute part; cette lueur éblouissante crée donc une sorte de miracle. Il est seul dans cette vaste étendue à regarder cette vision extatique sans doute, fort fascinante. De même, en étant un « point dans l'immensité », il atteint à réaliser une sorte de communication avec l'univers ou mieux dire à former une unité. (213)

Cette présence inoubliable fait partie de l'expérience de Satori, qui, selon Eliade, est l'expérience de l'illumination, quand se produit une rupture dans l'existence du sujet. Elle lui révèle « l'existence en tant qu'œuvre divine, ou le monde sanctifié par la présence de Dieu » (« Lumière » 126). Cette épiphanie, la matérialisation de la divinité en lumière ressentie presque physiquement, représente le centre de l'existence humaine. Son rôle est de détacher l'homme de l'univers profane, selon Eliade (125). Dans ses traités de mythologie ainsi que dans ses nouvelles et ses romans, la substitution du matériel au spirituel prédomine. Eliade dit, en commentant les expériences de lumière de Ionesco: « L'expérience de la lumière déclenche à la fois la confiance dans la vie, le sentiment de la liberté et l'imagination créatrice » (123).

Cioran lui aussi parle de l'importance de cette expérience dans son premier livre, *Sur les cimes du désespoir* (1932). La transcendance présuppose le dépassement du temps événementiel vécu. Mounier, qui préfère le verbe « transcender » au nom « transcendance », dit que « transcender, c'est dépasser dans un mouvement » (179). L'infini se révèle uniquement dans ces états presque euphoriques et dans leur ambiance cérémoniale :

L'expérience de l'éternité dépend de l'*intensité* des réactions subjectives, l'entrée dans l'éternité ne peut s'accomplir qu'en transcendant la temporalité. Il faut mener un combat rude et soutenu contre le temps pour qu'il ne reste- une fois dépassé le mirage de la succession des moments- que le vécu exaspéré de l'instant, qui vous précipite tout droit vers l'intemporel. [...] La *fréquence* de la contemplation est essentielle : seule la répétition permet d'atteindre l'ivresse de l'éternité, où les voluptés ont quelque chose de supra-terrestre, une transcendance rayonnante. (63)

Dans ses *Découvertes*, recueil d'essais et d'aphorismes sur l'art et la vie, illustré par l'auteur, Ionesco nous dévoile le but de son oeuvre : « c'est pour parler de cette lumière [...] que j'ai fait de la littérature » (60-1). Ainsi, un grand nombre de ses protagonistes vivent cette expérience de la lumière qui marque leur vie. L'expérience de Bérenger, protagoniste de la pièce *Tueur sans gages*, ressemble étonnamment à l'expérience d'adolescent de Ionesco.

BÉRENGER: [...] je devais avoir dix-sept ans, dix-huit ans, je me trouvais dans une petite ville de campagne... [...] je me promenais dans une rue étroite, à la fois ancienne et neuve, bordée de maisons basses, toutes blanches, enfouies dans des cours, ou des petits jardins, avec des clôtures de bois, peintes...en jaune clair, était-ce en jaune clair? J'étais tout seul dans la rue. Je longeais les clôtures, les maisons, il faisait bon, pas trop chaud, le soleil au-dessus de ma tête, très haut dans le bleu du ciel. Je marchais à vive allure, vers quel but? Je ne sais plus. Je sentis profondément le bonheur unique de vivre [...] Un chant triomphal jaillissait du plus profond de mon être : j'étais, j'avais conscience que j'étais depuis toujours, que je n'allais plus mourir [...] Je me sentais là, aux portes de l'univers, au centre de l'univers... (480-1)

Bérenger, chercheur persévérant de la vérité, d'une vie meilleure, découvre la cité radieuse dans sa promenade avec l'Architecte. Cette cité, comme le nom l'indique, est un endroit où tout est parfait, grâce à la transfiguration de la lumière qui change tout. Dans ce monde de béatitude, il y a

un tueur. Chaque jour, on découvre des cadavres de noyés dans le bassin d'une eau cristalline qui se trouve dans la cité de la perfection. Malgré ce mal qui corrompt le cadre immaculé de la ville, Bérenger est capable d'éprouver les mêmes sentiments que pendant l'expérience révélatrice de son enfance.

Ce moment de transfiguration est vécu aussi par le Personnage dans *Ce formidable bordel!* Ionesco nous présente sur scène un personnage presque muet. On le connaît seulement à travers les autres personnages. Ce sont les autres qui pensent pour lui. Sa vie manque de dynamisme. Il vit en reclus. Il se sépare de tout. Même la dévastation de la guerre ne le touche pas et il reste indifférent à l'attachement d'Agnès pour lui. Mais sa vie est soudainement interrompue. Un jour, il se trouve dans un petit restaurant de banlieue, et, comme d'habitude, il ne sait que boire ou manger. Une lumière change le rythme monotone de sa vie. Les didascalies nous indiquent que : « Tout d'un coup une lumière sur la nappe; c'est un rayon de lumière projeté d'en haut » (1157). Ce pouvoir transfigurateur de la lumière le touche et change sa vie. Il remarque cette transformation et dit: « Ça change tout. C'est étrange. Etrange, tout nouveau» (1157). Il sort de son état apathique. Une agitation joyeuse et inexplicable change le décor: « Les voix et les mouvements sont un peu déphasés et les commandes les plus banales sont presque chantées, les mouvements sont dansants» (1157). Tout s'arrête. Le silence s'installe dans une célébration universelle où les mots n'existent plus. Le Temps s'arrête aussi. Le Premier Homme dit : « Je vais retourner à mon travail. Mais j'ai encore le temps» (1158). Le travail et le quotidien ne comptent plus; ce qui compte, c'est

cette seconde infinie qui s'immobilise, laissant une joie contagieuse. Tous se rejoignent dans cette joie. La lumière guérit. L'épiphanie ne dure pas longtemps. Tout redevient normal quand la période d'embrasement est finie.

Progressivement mais assez vite la lumière disparaît et tout redevient gris. Les vieux et les autres se retournent, se rassoient. L'homme reprend sa place. Les mouvements dansants se décomposent. Le Personnage se rassoit à son tour. Le chant redevient murmure puis silence. Tout le monde se tait. Les figures redeviennent mornes.

Le Personnage se relève d'un coup. Il se rassoit.

Le bruit d'assiettes n'est plus mélodieux.

Les gens regardent le Personnage, étonnés, et recommencent à manger. (*Théâtre complet* 1158-9)

Rien n'est changé pour les autres personnages; seul le Personnage en est conscient et vit l'expérience au maximum.

Ces périodes de féerie changent la vie des hommes et leur transmettent une lucidité qui ne peut pas être attribuée à la raison, mais à la partie spirituelle de l'homme. Revivre cette expérience rétablit le lien avec l'Absolu et le Divin, ce que Mircea Eliade appelle mythe :

Il ne s'agit pas d'une commémoration des événements mythiques, mais de leur réitération. [...] Cela implique aussi qu'on ne vit plus dans le temps chronologique, mais dans le Temps primordial, le Temps où l'événement a eu lieu pour la première fois. C'est pour cette raison qu'on peut parler du « temps fort » du mythe : c'est le Temps prodigieux, « sacré », lorsque quelque chose de nouveau, de fort et de significatif s'est pleinement manifesté. Revivre ce temps-là, le réintégrer le plus souvent possible, assister de nouveau au spectacle des œuvres divines, retrouver les Etres Surnaturels et réapprendre leur leçon créatrice est le désir qu'on peut lire comme en filigrane dans toutes les réitérations rituelles des mythes. (*Aspects du mythe* 32)

La durée de l'expérience est courte, mais le Personnage arrive à une vérité essentielle : la vie terrestre n'a pas de sens. Le Personnage est marqué pour toujours par cette révélation, car il prend conscience de sa condition existentielle. Il ne trouve pas une réponse définitive à la vie, il reste dans l'étonnement du non-sens de cette existence.

Grâce à la lumière, le Personnage trouve la réponse : il a pris conscience de sa vie éphémère. Il est condamné à vivre avec la nostalgie de cette expérience sacrée. Il doit continuer à bricoler dans l'incurable, comme le suggère Cioran, le « philosophe de la désespérance » selon Ionesco (*Antidotes* 322).

Dans le *Voyages chez les morts*, pièce inspirée de Bardo Thödal, auteur du *Livre des morts tibétains*, Jean rencontre la ville de ses rêves, nommée symboliquement Alluminia. Pendant son voyage dans le royaume des morts, Jean trouve la ville de lumière, l'expérience du sacré et de la transcendance. C'est la ville de lumière et les expériences métaphysiques qui apportent l'équilibre spirituel, physique et intellectuel à l'homme. C'est la ville où le Temps s'arrête. La révélation, l'épiphanie qui a eu lieu dans le Temps réapparaît dans le rêve. On doit rêver pour pouvoir maintenir la connexion avec la Divinité :

JEAN : Oui, je la revois, cette côte et je revois cette campagne, pleine de lumière. Quelle lumière c'était! Une lumière différente de la lumière [...] Était-ce en rêve ou dans la réalité? Dans la réalité! Mais c'était si beau que je croyais que je faisais un rêve. » (*Théâtre complet* 1338)

La rencontre avec cette ville de la lumière rappelle à Jean la vraie réalité de la vie qui réside dans la dimension divine de l'homme. Il veut garder cette ville pour ainsi garder la lumière.

Dans le *Roi se meurt*, la reine Marguerite, qui est la maîtresse de la cérémonie de la mort du roi, s'aperçoit que Bérenger 1^{er} peut distinguer les couleurs. Les couleurs sont parmi les derniers biens qu'il possède. La maîtrise des couleurs est menaçante pour le déroulement sans interruption de la cérémonie ; elles le rattachent à la vie.

MARGUERITE : Il perçoit encore les couleurs. Des souvenirs colorés. Ce n'est pas une nature auditive. Son imagination est purement visuelle...c'est un peintre...trop partisan de la monochromie. (Au roi :) Renonce aussi à cet empire. Renonce aussi aux couleurs. Cela t'égaré encore, cela te retarde. (795)

La reine Marguerite ne pourrait pas accepter de laisser le roi garder ses couleurs. Les couleurs, tout comme la lumière, représentent la création, la vie. Le roi devrait renoncer à tout pour pouvoir mourir. Selon Annette Herr, la lumière, se changeant en couleurs, est la présence salvatrice. Dans son étude *L'esprit d'enfance dans l'œuvre d'Eugène Ionesco*, elle dit :

Parfois bleuâtre, parfois verdâtre, tantôt blanche, tantôt dorée, cette lumière est pourtant toujours pénétrante, excitante, enivrante, illuminatrice, voire salvatrice. La lumière, incontestablement, représente un des Leitmotive les plus obsédants et en même temps une des images les plus colorées, les plus chaleureuses, les plus poétiques du théâtre ionescien. La lumière ionescienne ne connaît pas l'ombre. Envahissante, omniprésente, omnipuissante, elle chasse les ténèbres et illumine tout endroit de sa splendeur incomparable. (42)

Ce moment si souvent évoqué par Ionesco est le plus important pour l'existence de l'homme. Se trouver dans cet état extatique, dans le « centre

métaphysique du monde », c'est se connecter avec l'immatériel et l'atemporel qui se trouvent en nous sous la forme du désir d'échapper à cette existence qui nous limite.

« Pourquoi est-ce que j'écris? » s'intitule un article du recueil *Antidotes* et, comme en réponse à cette question, Ionesco affirme : « J'écris pour retrouver cette lumière et pour essayer de la communiquer. Cette lumière est à la frontière d'un absolu que je perds, que je retrouve » (316). La lumière est le symbole de la création du monde, précise Annette Herr (43) qui par son étude dévoile l'esprit d'enfance qui prédomine l'œuvre ionescienne. L'un de ses sous chapitres met l'accent sur le lien entre la lumière et l'esprit de l'enfance. Annette Herr parle de ce leitmotiv de la lumière étroitement lié au paradis, symbole de l'innocence qui est l'attribut principal de l'enfance. « La lumière, aux yeux de Ionesco, est une promesse, car elle provient du monde édénique de l'enfance » (43).

Dans la tradition chrétienne, la lumière (*fiat lux*) représente Dieu, le créateur du monde. La lumière, qui accompagne toujours la Manifestation divine, a les mêmes qualités que la cérémonie de la Manifestation, elle est la répétition des rites, « l'éternel retour » d'Eliade (*Le sacré et le profane* 94). La lumière facilite l'*imitatio dei*, l'imitation de la création divine. Dans les expériences de lumière, l'homme revit le mythe cosmogonique.

Les mots doivent dire le silence, ils doivent dire la lumière. C'est pour cela, il me semble, que la technique poétique est similaire à la technique de la connaissance mystique qui demande de faire le vide au préalable, d'écarter les images, le sensible (images visuelles, auditives, tactiles, olfactives) pour retrouver à travers la nuit, au-delà de la nuit, par-delà les mots, la lumière et la parole

premières. [...] C'est aux portes de lumière que j'essaie de me retrouver incessamment. (*Découvertes* 99)

Les expériences lumineuses sont de plus en plus rares au fur et à mesure que le dramaturge vieillit. Cette douleur éprouvée à cause de la rareté de ces expériences est vécue par Jean dans *Voyages chez les morts*. Il ne reconnaît pas les livres religieux de sa mère, les livres qui apprennent aux hommes à mourir. Selon Marie-Claude Hubert, cette distanciation représente la disparité entre son âme et les révélations de la vérité à travers la lumière :

Le regard d'incompréhension que porte le personnage sur ces livres sacrés dont il ne comprend plus le sens reflète la tristesse de Ionesco, qui, parvenu au terme de sa vie lorsqu'il écrit cette pièce testament, regrette de se rappeler de moins en moins son expérience de lumière. (22)

Quand il parle de ses exigences vis-à-vis le théâtre, dans *Notes*, Ionesco compare la peinture et le théâtre. Il remarque le fait que les peintres modernes, Picasso, Klee et Kandinsky tâchent d'arriver à un affranchissement des formes pour trouver la signification réelle de la peinture : « Si on a pu croire qu'il s'agissait d'une certaine désagrégation du langage pictural, il ne s'agissait, dans le fond, que d'une ascèse, d'une purification, du rejet d'un langage parasitaire » (68). Dans ses « Entretiens » avec Marie-Claude Hubert, Ionesco décrit la genèse et la démarche de ses pièces de théâtre :

Je vois l'emplacement du personnage, je vois par où il entre, par où il sort. Mes personnages se placent tous seuls. J'ai comme un tableau devant les yeux intérieurs, les yeux de l'âme, de la conscience, de l'inconscient ou de l'extraconscient et ils se placent tout naturellement où ils doivent se placer. Ils sont comme un tableau vivant. La scène, c'est exactement comme un grand tableau où les différents éléments sont placés de façon à constituer une composition, harmonieuse ou conflictuelle. (254)

Le dramaturge insiste sur le fait que pour arriver au théâtre vrai et classique dans le sens pur du mot, sans les contraintes de la tradition, celui-ci doit se libérer de tout ce qui n'est pas du théâtre. Dans cette analogie, on retrouve le noyau de cette vieille passion de Ionesco, la peinture. Il est toujours fasciné par cet art, par la force des images et l'efficacité du message de la peinture. Il commence à la fin des années soixante à dessiner et, graduellement, il renonce aux mots au profit des images.

Les mots n'étant plus suffisants pour retrouver la lumière, Ionesco se tourne de plus en plus vers la peinture à la fin de sa vie. Elle est un autre moyen de revivre l'extase lumineuse de la Chapelle-Anthenaise.

Il ne me reste donc encore pour exister que la peinture. Si je cessais de peindre, je serais totalement désespéré. Les couleurs, et rien encore que les couleurs, sont le seul langage que je puisse parler, les couleurs me disent quelque chose. Elles sont encore vivantes, tandis que les mots ont perdu pour moi sens, valeur, toute expression. Je retrouve en elles ce que la parole a perdu: [...] communication, vie, tout ce qui peut me lier au reste, à l'univers. Elle [la couleur] est ce qui me rattache à Lui, ce qui fait que je vis. (*La quête intermittente* 13)

Ainsi, cet auteur qui a toujours renouvelé le langage en le détruisant arrive à y renoncer pour toujours, pour se réfugier dans le visuel et dans l'art du silence.

4.2.2 L'art du silence

Selon Marie-Claude Hubert, la peinture est apparue à Ionesco comme le moyen privilégié de retrouver la lumière perdue (222). Cet art du silence, comme l'appelle l'auteur, est une expression du désir de retrouver le microcosme

édénique de son enfance, envahi par la lumière. Ces peintures d'un esprit naïf, enfantin, sensible, à la manière des peintures de Miro de la période de la fin des années soixante, sont marquées par des jeux de couleurs et de lumière qui apportent une autre dimension, intraduisible par les mots, à sa création. Dans *Un homme en question*, Ionesco parle de ce jeu : « Le jeu, comme je l'ai dit, voilà l'art de Miro, mais c'est un jeu métaphysique » (197).

Gilles Plazy montre dans son étude monographique, *Eugène Ionesco*, la présence de l'esprit de naïveté et de fraîcheur enfantine dans les peintures du dramaturge : « Car Ionesco réussit cette gageure : peindre vraiment comme un enfant. Non pas à la manière d'un enfant, mais en enfant qu'il reste et qu'il peut être en peinture sans aucune réserve » (269). Elles captent l'idée essentielle de sa dramaturgie : l'étonnement de l'homme devant les révélations, l'œil pur, la conscience nouvelle dont il parle dans ses *Notes* :

Les couleurs sont de ce monde, encore, pour moi : elles chantent, elles sont de ce monde et il me semble qu'elles me relient à l'Autre Monde. Je retrouve en elles ce que la parole a perdu : le dessin oui, mais surtout la couleur est parole, langage, communication, vie, tout ce qui peut me relier au reste, à l'univers. Elle est ce qui me rattache à Lui, ce qui fait que je vis. (*La quête intermittente* 13)

L'intensité des couleurs : le bleu clair intense, le jaune, le rouge et le vert sont bien définis. Dans ce tissage de couleurs vives, le contraste est frappant : des fois, sur des fonds plus sombres, on voit une tache de lumière jaune. Même les lithographies, en blanc et noir, gravées et peintes dans l'atelier de Saint-Gall, jouent avec ce contraste d'ombre et de lumière. Ionesco laisse penser sa main quand il peint. Dans *Le Blanc et le Noir* où Ionesco rassemble une partie de ses

lithographies, il tâche de révéler sa démarche de peintre et il conseille : « Il faut laisser penser la main : si on ne pense à rien, des formes et des expressions surgissent » (14-15). Ce n'est pas la pensée qui crée, mais la partie non cognitive du Moi, l'inconscient de Freud ou l'imaginatif. Ses figures, parfois monstrueuses, parfois tristes et solitaires sont comme les dessins des enfants. Annette Herr développe l'idée de l'inséparabilité entre enfance et création dans l'œuvre de Ionesco : « L'enfance, intimement liée à la joie, la jouissance et l'insouciance, représentent le point de départ de l'œuvre ionescienne » (1). Cet esprit de jeu enfantin est évident dans sa peinture aussi. La synchronisation des couleurs n'est pas impérative. Les assonances apparentes dans sa peinture sont la preuve qu'il ne pense pas ses peintures, il les peint. Les couleurs se choisissent elles-mêmes. « Quand je peins, je tâche simplement de mettre des couleurs correspondant exactement à la ou aux couleurs que j'ai déjà peintes, pour constituer une structure vivable, possible, de couleurs ou de formes » (*La quête* 85).

Ses peintures et ses lithographies ressemblent à l'art religieux. Des questions liées à la vie et à la mort surgissent de ses images. L'icône avec ses lignes simples, étroites et expressives, et les dessins ionesciens ont des traits similaires. Marie-Claude Hubert dit que l'icône « représente la personne qui, transfigurée, a vécu, dans la plénitude, la pénétration de l'esprit » (223). L'auteur représente cette dichotomie de l'existence mystique, du Bien et du Mal. Dans *Le Blanc et le Noir*, il dit :

Dans ma lutte, toujours maladroite, avec le dessin et les couleurs jaillissent, d'une boule noire ou d'une sorte de tronc noir, des sortes

de têtes grimaçantes qui représentent des êtres qui vont mourir, quelquefois ce sont des pendus, ce sont déjà des pendus. J'y vois, surgissant des fleurs, des têtes éphémères. Maintenant, je voudrais bien savoir peindre : c'est vraiment la mort et la vie que j'essaie de représenter. » (23)

Dans quelques unes de ses lithographies, Ionesco représente les symboles chrétiens de la croix et de l'arbre (« L'Arbre du Mal »). Ils renvoient à l'Arbre édénique, symbole de la tentation et du péché humain. Symbole chrétien et symbole de l'*axis mundi* du monde, la croix représente le poteau central qui lie l'homme au ciel. Eliade dit que l'*axis mundi* existe dans toutes les religions du monde. La maison construite par l'homme religieux doit suivre des règles strictes qui imitent la création de l'univers. La maison constitue une *imago mundi* (51) et le Poteau central est le pilier qui soutient et protège la maison. La croix dans la lithographie de Ionesco, une autre image de l'*axis mundi*, symbolise la connexion de son âme avec le divin. Pour ce dessin, le rythme et les jeux entre l'ombre et la lumière sont chargés de signification, car il représente la lutte continue entre le bien et le mal. Il la décrit ainsi :

Dans un désert blanc, une croix triste, grise, seule. Dans un désert. Je n'ai voulu dessiner qu'une croix, sans rien y mettre. Pourquoi est-elle chargée d'affectivité? Pourquoi si triste?

Je me demande, en blasphémant peut-être, s'il lui manque un crucifié. (13)

Le dramaturge est en permanence hanté par la recherche du sacré: « Le sacré, seulement dans les lignes, les contours, les volumes, des inventions de formes. Inventer des formes comme j'ai inventé des mots » (*Le Blanc et le Noir* 14). Les images de Ionesco sont des figures étroites, il avoue qu'il trouve difficile

à dessiner une forme ovale. Les têtes de ses dessins sont plutôt triangulaires, orientées soit vers le haut, soit vers le bas. La signification des triangles dirigés vers le bas est plutôt négative, c'est la pyramide renversée; l'ongle aigu incliné vers la terre, c'est le symbole du négatif.

Ce qui est fascinant pour Ionesco dans la peinture, c'est sa capacité de retenir et représenter l'essentiel. Dans ses « Entretiens » avec Marie-Claude Hubert, Ionesco souligne l'efficacité de la peinture par rapport à l'écriture et il dit qu'« on raconte dans une image beaucoup plus que dans trois ou quatre pages d'un livre » (252). Ses peintures sont chargées de significations : ses rois détrônés, ses arbres du bien et du mal, ses cœurs rouges, ses « couples de couleurs », ses fleurs- tous ses tableaux sont intraduisibles par les mots. Le sacré est dans l'essentiel et, avec la peinture, Ionesco a trouvé l'essentiel.

La méthode du peintre est semblable à son style théâtral. Marie-Claude Hubert dit que « Ionesco poursuit en peinture, avec tout autant d'irréalisme, la quête qu'il a menée au théâtre » (221). Tout comme dans le théâtre, le peintre insiste sur la contradiction et le contraste des images dans la peinture. Dans son analyse de la peinture de Gérard Schneider, reprise dans *Notes*, Ionesco tâche de retracer les étapes qui mènent à la création d'une peinture :

Il part d'une tache de couleur, d'un ton qui lui chante, d'un thème, d'une base; cette tache de couleur en appelle nécessairement une autre, complémentaire ou opposée. Un dialogue s'esquisse. D'autres voix ou personnages chromatiques s'interposent, entrent dans ce jeu, dans cette combinaison ou cette composition, ou cette construction qui se complique graduellement et toujours tout simplement, si je puis dire, et où tout s'entrecroise, se ramifie, de nouveau s'unifie... (350-1)

Parmi ses angoisses et ses peurs devant la mort, restent immuables les réverbérations de lumière, si chères à Ionesco. Il demeure l'enfant artiste, toujours se questionnant et questionnant le sens de la vie. Dans la détresse, dans la joie, le fil conducteur est marqué par la recherche de l'Absolu. Ses éclats de rire sont accompagnés par les éclairs de la lumière.

CONCLUSION

Le propos de cette étude a été de suivre la conception du grotesque présente dans l'œuvre ionescienne et d'approfondir un aspect important qui domine toute caractérisation de cette œuvre, c'est-à-dire, la recherche de l'Absolu. Dès la première pièce, *La Cantatrice chauve*, qui est une anti-pièce caricaturale, jusqu'au *Voyages chez les morts*, pièce constituée de bribes de rêves pénétrés d'un questionnement spirituel, l'auteur cherche, dans sa quête perpétuelle de la lumière, la révélation divine. Le mélange du réel et de l'irréel, du risible et du tragique, du burlesque et du spirituel, présent dans ses pièces, est analysé à travers le grotesque, concept qui comprend et qui réunit ces contraires.

Pour le « Petit Prince du théâtre », selon l'appellation de Saint-Tobi, « le monde est à la fois merveilleux et atroce, un miracle et l'enfer, et ces deux sentiments contradictoires, ces deux vérités évidentes constituent la toile de fond de [s]on existence personnelle et de [s]on œuvre littéraire » (*Antidotes* 325). Au-delà de ces oppositions binaires, la lumière se manifeste constamment comme une révélation de la beauté du monde et du « lieu désangoissant » (*Entre la vie* 39) de son enfance. Pour s'approcher davantage de son but, ce « véritable peintre de la lumière » (Saint-Tobi 192) se penche vers les couleurs et les formes.

Les mots ne sont pas aussi expressifs que les couleurs pour représenter la lumière. C'est pour cela que Ionesco sent le besoin de peindre et de dessiner. Ceci montre sa permanente recherche d'une forme parfaite pour représenter sa quête personnelle de l'Absolu.

L'irréalisme qu'il a porté sur scène est aussi exprimé dans ses peintures. Il y emploie les mêmes procédés que dans son théâtre qu'il compare souvent avec la peinture. « La scène, c'est exactement comme un grand tableau où les différents éléments sont placés de façon à constituer une composition, harmonieuse ou conflictuelle », nous dit Ionesco dans ses entretiens avec Marie-Claude Hubert (*Eugène Ionesco* 254). Dans ce grand tableau, le dramaturge nous présente, soit par des mots, soit par des couleurs, la mosaïque riche et multicolore de sa pensée.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres d'Eugène Ionesco

- Haenlein, Carl Herausgegeben von, ed. *Eugène Ionesco: Gouachen*. Studio-Katalog. Hannover: Kestner- Gesellschaft, 1984.
- Ionesco, Eugène. *Antidotes*. Paris : Gallimard, 1977.
- *Découvertes*. Genève : Art Albert Skira, 1969.
- *Hugoliade*. Paris : Gallimard, 1982.
- *Journal en miettes*. Paris : Gallimard, 1973.
- *La Photo du colonel*. Paris : Gallimard, 1962.
- *La quête intermittente*. Paris : Gallimard, 1987.
- *Le Blanc et le Noir*. Paris : Gallimard, 1985.
- *Le Solitaire*. Paris : Mercure de France, 1973.
- *Non*. Paris : Gallimard, 1986.
- *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1966.
- *Présent passé Passé présent*. Paris : Gallimard, 1976.
- *Razboi cu toata lumea 1,2*. Bucarest : Humanitas, 1992.
- *Ruptures de silence : rencontres avec André Coutin*. Paris : Mercure de France, 1995.
- *Théâtre complet*. Ed. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1991.
- *Un homme en question*. Paris : Gallimard, 1979.

Ouvrages critiques cités

- Abastado, Claude. *Eugène Ionesco*. Paris : Bordas, 1971.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964.
- Bakhtine, Mikhaïl *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.
- Baudelaire, Charles. « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques ». *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1961. 975-993.
- Belleau, André. *Notre Rabelais*. Montréal : Boréal, 1990.

- Benmussa, Simone. *Eugène Ionesco*. Paris : Seghers, 1966.
- Bergson, Henri. « Le rire ». *Œuvres*. Éd. du centenaire. Paris : PUF, 1959. 384-485.
- Beyen, Roland. *Ionesco ou le sens de la contradiction*. Tournai : Renaissance du livre, 2001.
- Bonnefoy, Claude. *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Paris : Pierre Belfond, 1966.
- Bonnefoy, Claude. *Entre la vie et le rêve*. Paris : Pierre Belfond, 1977.
- Bran, Mirel. « A mi-chemin entre deux cultures : Eugène Ionesco ». *La Revue Générale* 2 (1997).75-77.
- Braun, Edward, trans.and ed. *Meyerhold on Theatre*. New York: Hill and Wang, 1969.
- Braun, Edward. *Meyerhold, a Revolution in Theatre*. Wallington: Methuen, 1995.
- Chaffee, Ingrid Coleman. « Moving Day in the Cosmos: From Eliade's Consecration of the House to Ionesco's Le Nouveau Locataire ». *Nottingham French Studies*. 35:1 (Spring 1996) : 21-29.
- Cioran, E.M. « Sur les cimes du désespoir ». Trad. par André Vornic. *Œuvres*. Paris : Quarto Gallimard, 1995. 17-102.
- Cioran, E.M. « Histoire et utopie ». *Œuvres*. 979-1061.
- Cioran, E.M. « La tentation d'exister ». *Œuvres*. 821-970
- Cleynen-Serghiev, Ecaterina. *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*. Paris : PUF, 1993.
- Costaz, Gilles. « Lavelli : un théâtre de la métamorphose ». *Magazine littéraire* 335 (Septembre 1995). 34-36.
- Eliade, Mircea. « Lumière et transcendance dans l'œuvre d'Eugène Ionesco ». *Situation et perspective*. Dir. par Marie-France Ionesco et Paul Vernois. Belfond, 1980. 117-128.
- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963.
- Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 1965.
- Eliade, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1957.
- Féal, Gisèle. *Ionesco, un théâtre onirique*. Paris: Imago, 2001.
- Guerin, Wilfred L. et al. *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Hamdan, Alexandra. *Ionescu avant Ionesco*. Berne : Peter Lang, 1993.
- Henderson, Joseph L. « Les mythes primitifs et l'homme moderne ». *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont, 1964. 104-136.

- Herr, Annette. *L'esprit d'enfance dans l'œuvre d'Eugène Ionesco*. Hambourg : LIT, 2000.
- Hubert, Marie-Claude. « Ionesco et le bilinguisme ». *Euresis : Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires* 1 (1998) : 98-102.
- Hubert, Marie-Claude. *Eugène Ionesco*. Paris : Seuil, 1990.
- Hubert, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov*. Paris : J. Corti, 1987.
- Hubert, Marie-Claude. *Les grandes théories du théâtre*. Paris: Armand Colin, 1998.
- Hugo, Victor. Préface à Cromwell. *Théâtre complet*. Ed. Pléiade. Paris : Gallimard, 1963. 409-454.
- Jacquart, Emmanuel. *Le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*. Paris : Gallimard, 1974.
- Kamyabi Mask, Ahmad. *Ionesco et son théâtre*. Paris : Caractères, 1987.
- Kayser, Wolfgang Johannes. *The Grottesque in Art and Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1963.
- Klimov, Alexis. *Berdiaeff*. Paris: Seghers, 1967.
- Kunt, Arzu. « Deux rois soumis à l'épreuve de la mort ; Caligula de Camus et Bérenger Ier d'Ionesco ». *Edebiyat Fakultesi dergisi*. 18 :1 (Été 2001) : 103-115.
- Kunt, Arzu. « L'euphorie de l'imaginaire chez Eugène Ionesco ». *Edebiyat Fakultesi dergisi*. 17 :1 (Été 2000) : 121-136.
- Kunt, Arzu. « Le Solitaire de Eugène Ionesco ou la quête de la lumière ». *Edebiyat Fakultesi dergisi*. 19:2 (Winter 2001): 205-215.
- Lamont, Rosette C. et Friedman, Melvin J. *The two faces of Ionesco*. New York: Whitson Pub. Co., 1978.
- Laubreaux, Raymond. *Les critiques de notre temps et Ionesco*. Paris : Garnier, 1973.
- Liiceanu, Gabriel « Tout finit dans l'horreur ». *Magazine littéraire* 335 (Septembre 1995). 20-26.
- Malachy, Thérèse. *La mort en situation dans le théâtre contemporain*. Paris : A.-G. NIZET, 1982.
- Marza, Dan. « Eléments non-verbaux dans le théâtre français d'avant-garde ». *Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée* 28 (Janvier 1991). 33-41.
- Moraud, Yves. « Ionesco, un théâtre d'exil et de rituel ». *Situation et perspective*. Dir. Par Marie-France Ionesco et Paul Vernois. Belfond, 1980. 75-100.
- Mounier, Emmanuel. *Introduction aux existentialismes*. Paris : Gallimard, 1962.

- Nietzsche, Friedrich. *La Naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard, 1977.
- Nietzsche, Friedrich. *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*. Paris : Gallimard, 1990.
- Plazy, Gilles. *Eugène Ionesco, le rire et l'espérance*. Paris : Julliard, 1994.
- Saint-Tobi. *Eugène Ionesco ou la recherche du paradis perdu*. Paris: Gallimard, NRF, 1973.
- Sartre, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Gallimard, 1996.
- Sénart, Philippe. *Ionesco*. Paris : Ed. Universitaires, 1966.
- Stolojan, Sandra. *Au balcon de l'exil roumain à Paris*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- Tarrab, Gilbert. *Ionesco à cœur ouvert : série d'entretiens accordés à Gilbert Tarrab*. Montréal : Cercle du livre de France, 1970.
- Ubersfeld, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil, 1996.
- Vernois, Paul. *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*. Paris : Klincksieck (Théâtre d'aujourd'hui), 1991.

Ouvrages critiques consultés

- Bradescu, Faust. *Le Monde étrange de Ionesco, essai d'explication d'un théâtre qui s'impose sans se définir*. Paris: Promotion et étion, 1967.
- Buffard-O'Shea, Nicole. "Boris Vian and the Literary Grotesque : The Animated Objects". *Modes of the Fantastic. Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Ed. By Robert A. Latham and Robert A. Collins. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1995. 56-63.
- Chestov, Léon. *L'idée de bien chez Tolstoï et Nietzsche*. Trad., T. Rageot-Chestov et G. Bataille. Paris: J. Vrin, 1949.
- Chestov, Léon. *La nuit de Gethsémani*. Paris: Bernard Grasset, 1923.
- Chestov, Léon. *La philosophie de la tragédie : Dostoïevski et Nietzsche. Sur les confins de la vie l'apothéose du déracinement*. Trad. par Boris de Schloezer. Paris : Flammarion, 1966.
- Chilo, Michel. *Miro : l'artiste et l'œuvre*. Paris : Maeght Editeur Paris, 1971.
- Coe, Richard. *Ionesco*. London: Methuen, 1971.
- Coutin, André. «Le retour de Schäffer ». *Magazine littéraire* 335 (Septembre 1995). 52-56.
- Diaconu, Marin. *Pro si Contra Emil Cioran*. Bucuresti : Humanitas, 1998.
- Dodille, Norbert et Ionesco, Marie-France et Liiceanu Gabriel, ed. *Lectures de Ionesco*. Paris : L'Harmattan, 1996.

- Donnard, Jean-Hervé. *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*. Paris : Lettres Modernes, 1966.
- Favre, Yves-Alain. *Le théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe*. Mont-de-Marsan [France] : José Fejoo, 1991.
- François-Thibault, Jean. « Ionesco et l'avant-garde : le jeu du solitaire ». *Journal of the American Romanian Academy of Arts and Sciences* 13-14. 83-93.
- Gille, Elisabeth. « La leçon de Thoiry ». *Magazine littéraire* 335 (Septembre 1995). 31-33.
- Gyurcsik, Margareta. « Eugène Ionesco et l'esprit postmoderne ». *La Roumanie et la Francophonie*. Timisoara : Anthropos, 2000. 125-141.
- Ionesco, Marie-France. *Portrait de l'écrivain dans le siècle: Eugène Ionesco: 1909-1994*. Gallimard, 2004.
- Irimia, Mihaela-Anghelescu. "Swift-Caragiale-Ionesco : An Absurdist Triad". *Synthesis: Bulletin du Comité National Roumain de Littérature Comparée* 19 (1992): 15-28.
- Jarry, Alfred. *Tout Ubu*. Paris : Le livre de poche, 1962.
- Kluback, William and Finkenthal, Michael. *The Clown in the Agora: Conversations about Eugène Ionesco*. Bern: Peter Lang, 1998.
- Kunt, Arzu. « L'image du bourgeois chez Ionesco ». *Edebiyat Fakultesi dergisi*. 17:2 (Winter 2000): 81-89.
- Larthomas, Pierre. « L'écriture théâtrale de Ionesco ». *Situation et perspective*. Dir., Marie-France Ionesco et Paul Vernois. Belfond, 1980. 241-260.
- Lioure, Michel. « Le goût de la contradiction ». *Magazine littéraire* 335 (Septembre 1995). 43-46.
- Meyer, Michel. *Le comique et le tragique : penser le théâtre et son histoire*. Paris: Presses universitaires de France, 2003.
- McGuinness, Patrick. « Ionesco and the Symbolist Theatre: Revolution and Restitution in the Avant-Garde ». *Nottingham French Studies* 35:1 (Spring 1996): 108-119.
- Michael, Colette. « De la commedia dell'arte au théâtre de l'absurde en passant par Sade ». *Etudes Francophones*. 15:2 (Automne 2000): 151-169.
- Mills, James. « The Dualism of Decor and Direction in Ionesco's Rhinoceros ». *The Journal of the Utah Academy of Sciences, Arts and Letters* 75 (Winter 1998): 55-62.
- Morimoto, Tatsuo. *Fonctions du rire dans le théâtre français contemporain*. Paris: A.G. Nizet, 1984.

- Ochiana, Florin. « Considérations sur quelques thèmes fondamentaux chez Cioran ». *La Roumanie et la Francophonie*. Timisoara : Anthropos, 2000 : 63-101.
- Ochiana, Florin. « Emil Cioran et le refus de la médiocrité ». *La Roumanie et la Francophonie*. Timisoara: Anthropos, 2000 : 102-124.
- Pintilie, Lucian. « Travelling latéral ». *Magazine littéraire* 335 (Septembre 1995). 27-30.
- Pouilloux, Jean-Yves. « Nostagie de la lumière ». *Magazine littéraire* 335 (Septembre 1995). 39-42.
- Roshen, Elisheve. *Sur le grotesque: l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1991.
- Sarrazin, Bernard. *Le rire et le sacré*. Paris : cognitive de Brouwer, 1991.
- Serreau, Geneviève. *Histoire du « nouveau théâtre »*. Paris : Gallimard, 1966.
- Thomson, Philip. *The Grotesque*. London: Methuen, 1972.
- Ubersfeld, Anne. *Le Roi et le bouffon*. Paris : José Corti, 2001.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I, II*. Paris : Belin, 1996.
- Voda-Capusan, Maria. « Ionesco- Le paradoxe de l'exil ». *Euresis : Cahiers Roumains d'Études Littéraires* 1-2 (1993). 94-97.
- Vuarnet, Jean-Noël. « Un vieil enfant philosophe ». *Magazine littéraire* 335 (Septembre 1995). 36-38.
- Walker Art Center. *School of Paris 1959: The Internationals*. Minneapolis: Walker Art Center, 1959.
- Wall, Anthony. *Superposer : essais sur les métalangages littéraires*. Montréal : XYZ, 1996.
- Weil, Colette. « Structure et allégories dans le théâtre d'Eugène Ionesco ». *Situation et perspective*. Dir. Par Marie-France Ionesco et Paul Vernois. Belfond, 1980. 261-269.
- Wolowski, Witold. « L'absence du personnage de théâtre dans les Chaises d'Eugène Ionesco et dans Comment va le monde, Mōssieu ?- Il tourne, Mōssieu ! de François Billetdoux ». *Roczniki humanistyczne* 48 :5 (Hiver 2000) : 25-72.

Dictionnaires et autres livres de référence

- Abirached, Robert et al. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Encyclopaedia universalis, 1997.
- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1999.

- Childers, Joseph and Hentzi, Gary, ed. "Grotesque". Def. *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. New York: Columbia University Press, 1995. 127-128.
- Connely, Frances S. "Grotesque". Def. *Encyclopaedia of Aesthetics*. Ed. Michael Kelly. New York: Oxford Univ. Press, 1998. 338-342
- Cuddon, J.A. "Grotesque". Def. *A Dictionary of Literary Terms*. London: Deutsch, 1979. 367-368.
- Demougin, Jacques, ed. *Dictionnaire universel francophone*. Paris : Hachette, 1997.
- Greimas, Algirdas Julien. « Grotesque ». Déf. *Dictionnaire du moyen français : La Renaissance*. Paris: Larousse, 1992. 166.
- Himmel, Hellmuth. "The Grotesque in Literature". *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*. Ed. Wolfgang Bernard Fleischmann. New York: Frederick Ungan Publishing Co, 1969. 65-67.
- Hollingsworth, Mary. *L'Art dans l'histoire de l'homme*. Paris : Larousse, 1992.
- La Sainte Bible*. Louis Segond, tr. London: Trinitarian Bible Society, 1989.
- Nouveau Larousse encyclopédique*. 2 vol. Paris : Larousse, 1998.
- Pavis, Patrice. « Grotesque ». Déf. *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris: Editions Sociales, 1980.
- Seigneuret, Jean-Charles, ed. "Grotesque". Def. *Dictionary of literary themes and motifs*. Connecticut: Greenwood Press, 1988. 559-560.