



www.comptoir litteraire.com

André Durand présente

Eugen Ionescu
dit

Eugène IONESCO

(Roumanie -France)

(1909-1994)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(surtout "*La cantatrice chauve*" et "*Rhinocéros*").**

Bonne lecture !

Né à Slatina en Roumanie, le 26 novembre 1909, d'un père roumain et d'une mère française, il vint à Paris à l'âge de deux ans, la famille déménageant parce que le père venait y étudier le droit. Mais, en 1916, quand l'Allemagne déclara la guerre à la Roumanie, il retourna à Bucarest. Le reste de la famille resta en France, à La Chapelle-Anthenaise (Mayenne). En 1922, à la suite du divorce de leurs parents, Eugène et sa sœur rejoignirent leur père en Roumanie, pays dont ils ignoraient tout des coutumes et de la langue.

Après avoir appris le roumain, fréquenté le lycée orthodoxe Saint-Sava et obtenu son baccalauréat, en 1929, à l'âge de vingt ans, il entra à l'université de Bucarest en études françaises où il fut considéré comme un brillant étudiant.

Il participa, avec Emil Cioran et Mircea Eliade, au groupe Criterion dirigé par le philosophe Nae Ionescu (sans aucune parenté avec lui). Il subit l'influence intellectuelle de ce maître à pensée d'une génération excitée, philosophe aussi creux que charismatique, qui citait Spengler et Schopenhauer, mais se fit de plus en plus proche des Gardes de fer, mouvement nationaliste, fasciste et antisémite qui exista en Roumanie entre 1927 et le début de la Seconde Guerre mondiale, et de leur mystique de la mort rédemptrice. *« Il a créé une Roumanie réactionnaire, stupide et terrifiante. [...] Il a entraîné dans son sillage nombre de ses collègues et toute la jeunesse intellectuelle. »*, écrivit Ionesco en 1945. Les meilleurs esprits se sont alors échauffés et transformés en bêtes stupides à peau dure et à regard torve. Dans ce prurit, on milita pour une nation désinfectée et pour un « Conducator » aux allures d'Antéchrist ; on persécuta des juifs vite confondus avec les agents d'une modernité trop cosmopolite. Des années plus tard, Ionesco rappelait encore son horreur face à cette contagion insidieuse gagnant ses proches, qui, l'un après l'autre, finissaient par dire que sur tel ou tel point au moins les Gardes de fer n'avaient peut-être pas complètement tort : *« Tous mes amis antifascistes sont devenus fascistes, totalement, fanatiquement, parce qu'ils ont cédé d'abord sur un tout petit détail »*.

Il allait indiquer aussi : *« Moi et Eliade, nous avons les mêmes origines, un fond commun. J'avais aussi le même esprit que Tristan Tzara.[...] Chez Cioran aussi il y a cette pensée profonde qui m'anime, puisée dans une attitude roumaine que résume le vers d'Eminescu : "Faites, Seigneur que je disparaisse à tout jamais dans le néant" ("Prière d'un Dace")*. Il y a chez Cioran cet appel du néant et cette peur du néant qui est mon angoisse permanente. »

Prolongement de l'adolescence ou révolte contre le père, son anticonformisme, sa causticité, son esprit contestataire le rapprochèrent des mouvements d'avant-garde (dadaïsme, surréalisme) qu'il découvrit avec délices à travers Tzara, Breton, Crevel, Soupault. C'est ainsi que, dès 1930, il commença à fournir des textes à diverses revues littéraires où il fut remarqué pour sa vivacité d'esprit. À l'âge de vingt-trois ans, il publia son tout premier ouvrage :

“Élégie pour des êtres minuscules”

(1931)

Recueil de poèmes

Commentaire

Le recueil connut un grand succès et fit d'Ionesco une figure de proue de la jeune littérature roumaine.

Ionesco entreprit une licence de lettres qui le conduisit à la « capacitate » en français (1934), voie d'accès à l'enseignement. Il fut professeur de français à Bucarest de 1936 à 1942.

“Nu”
(1934)
(“Non”)

Recueil d’articles

Ionesco attaquait les notoriétés du milieu littéraire roumain du temps avec sarcasme et loufoquerie.

Commentaire

L’œuvre suscita de vives polémiques. Le critique Serban Cioculescu traita Ionesco de «clown», de «Gavroche des coulisses littéraires», ses commentaires de «critique sketch». Il l’a peut-être aidé à trouver sa voie en ajoutant : «S’il décide de s’attaquer au théâtre, à la comédie, l’avenir lui est ouvert.»

L’ouvrage fut récompensé par le prix des Fondations royales.

La même année Ionesco s’exclama avec dépit : «*Si j’avais été Français, j’aurais peut-être été génial.*»
En 1936, il se maria.

“La vie grotesque et tragique de Victor Hugo”
(1936)

Recueil d’articles

Commentaire

Ionesco y tournait en dérision l’« hugolâtrie » de l’establishment français.

En 1982, l’œuvre fut traduite en français et publiée sous le titre “*Hugoliade*”.

La montée du fascisme décida Ionesco à émigrer. En 1938, ayant obtenu une bourse de doctorat pour préparer une thèse sur « *le péché et la mort dans la poésie française depuis Baudelaire* » (qu’il n’acheva jamais), il vint à Paris. Il y resta jusqu’au début de la guerre, où, étant mobilisé, il dut rentrer à Bucarest. L’armée l’y garda comme enseignant. Mais, son pays étant alors sous la coupe du fascisme, il n’aspira qu’à retourner en France, ce qu’il put faire enfin en 1942. Il fut, de 1942 à 1944, attaché de presse à l’ambassade de Roumanie à Vichy. Vu son engagement moral et intellectuel contre le totalitarisme, on a du mal à l’y imaginer. S’agit-il d’un double jeu, de duplicité? Sa mère était vraisemblablement juive, et il nous livra son sentiment : « *Je suis comme un évadé qui s’enfuit avec l’uniforme du gardien.* » Et il n’a jamais parlé de cette vie sous l’Occupation.

Voulant alors apprendre l’anglais avec la méthode Assimil, ce Roumain obligé à utiliser le français, qui s’était ainsi mis encore plus en situation d’étrangeté devant la parole humaine, fut frappé par le manque de sens de ce b-a- ba du langage, de ces phrases décousues, de ces clichés mis bout à bout pour constituer les dialogues de ce type d’ouvrages. Il décida de procéder à une remise en question de la langue, de pulvériser sa cohérence, de «*théâtraliser la parole*» (“*Notes et contre-notes*” [page 63]). Comme il l’a expliqué dans un texte intitulé “*La tragédie du langage*”, cette découverte lui fit écrire :

‘Englezeste fara profesor’

(1943)

‘L’anglais sans professeur’

Pièce de théâtre

Dès la fin de la guerre, Ionesco s'installa définitivement à Paris. Totalement inconnu, il dut y repartir à zéro. Il travailla d'abord pour une compagnie de peinture, puis comme correcteur pour un éditeur de textes juridiques.

De ‘Englezeste fara profesor’, il fit en français :

“La cantatrice chauve”

(1950)

Pièce en un acte

« *Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil anglais et ses pantoufles anglaises, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. À côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.* »

Après cette première didascalie, Smith et Mme Smith, deux paisibles bourgeois anglais, racontent qu'ils s'appellent les Smith, qu'ils habitent dans les environs de Londres, qu'ils ont des amis qui s'appellent les Martin, qu'ils attendent leur arrivée. Une fois les Martin arrivés et reçus d'étrange façon, ils s'engagent d'abord timidement dans une conversation sans queue ni tête, qui leur permet cependant de découvrir progressivement qu'ils sont mari et femme. Puis la conversation s'emballe sur, entre autres sujets, les Bobby Watson, une famille dont tous les membres portent le même nom, ou sur ce grand mystère : y a-t-il quelqu'un qui sonne à la porte? Survient un capitaine des pompiers oublieux et bavard qui, au passage, demande des nouvelles de « *la cantatrice chauve* » !

Commentaire

Sous-titrée «*anti-pièce*», c'est une désopilante parodie du théâtre de boulevard, du théâtre bourgeois, qui fait éclater les conventions du théâtre réaliste, qui se moque du genre, de toute tentative de communication, de la vacuité des échanges sociaux, de la vacuité des êtres humains. Elle joue de la duperie, bernant à dessein le spectateur dans son attente du sens. Car il n'y a point de cantatrice : elle est le centre absent dont l'évocation furtive provoque, dans un dialogue qui ne relève que de la logique du « nonsense », un silence outré. Et cette cantatrice aurait pu ne pas être chauve, devait être blonde, mais, raconte la petite histoire, lors des répétitions, l'interprète du pompier avait sauté quelques lignes et l'avait qualifiée de chauve par erreur, ce que Ionesco, ce fieffé provocateur, trouva génial. C'est ainsi que la pièce qui devait s'intituler ‘*L’anglais sans peine*’ est devenue ‘*La cantatrice chauve*’. Dans cette intrigue circulaire, la fin reprenant le début en inversant les couples, il n'y a pas non plus d'événement particulier.

D'autre part, on ne trouve aucun réalisme crédible ni dans le temps ni dans l'espace.

À côté du comique de situation, on a surtout un comique de langage irrésistible, qui tient à la banalité des propos échangés, à la simplicité des dialogues, au style discontinu, à l'humour, à la cocasserie, à toute une artillerie verbale (calembours, jeux de mots, contrepèteries, coq-à-l'âne, dialogues composés de clichés, bribes de conversations banales, etc.) qu'on trouvait déjà chez Jarry et dans le théâtre surréaliste et qui témoigne d'un mépris vigoureux pour la rigueur du langage dont l'usure est désolante. Les mots sont rigoureusement organisés dans la syntaxe, distinctement articulés sur

scène, mais ils se mettent à vivre pour eux-mêmes, surtout dans le délire verbal de la fin, où leurs sonorités s'agitent tels des sonnettes d'alarme.

Les Smith et les Martin sont des personnages sans psychologie, des marionnettes mues par un langage purement social, des coquilles vides d'êtres, des pantins grotesques traversés par la multiplicité morte d'un texte qui aveugle. Ils se battent à coup de mots, car ils ne parviennent à s'accorder ni sur le langage, ni sur le sens que l'on peut attribuer aux événements de la réalité. L'accumulation de coïncidences est soulignée par le retour de la formule cocasse : « *Mon Dieu, comme c'est curieux, comme c'est bizarre, et quelle coïncidence !* » Lorsque les Smith évoquent Bobby Watson, Ionesco s'amuse à créer un quiproquo où les signifiés peuvent se confondre en un même signifiant. Tous les Watson s'appellent Bobby et tous les Bobby Watson sont commis voyageurs. Ionesco s'est donc livré à une satire de « *la petite bourgeoisie universelle, le conformiste de partout* ».

L'effet de la première didascalie est, bien sûr, comique, mais aussi plus complexe qu'il n'y paraît. Si un intérieur et un fauteuil peuvent, bien sûr, être de style anglais, le concept de pipe ou de pantoufles anglaises est, lui, beaucoup plus flou. L'adjectif, ici, au lieu de donner plus de précision à l'objet qu'il qualifie, lui en donne moins. Quant au feu et au silence anglais, cela ne veut strictement rien dire. Un feu ou un silence ne peut pas être anglais. À la limite, on pourrait dire que c'est inepte. Mais ce que cette ineptie nous révèle, c'est que le sens, le rapport donc entre le monde et les mots (des « écorces sonores » pour Ionesco), est quelque chose de glissant, de même que fragile, et qu'on peut facilement y mettre la confusion. Le mot n'est donc plus signe de reconnaissance dans ce dialogue - lieu d'une permanente ambiguïté qui véhicule le non-sens et progresse à coup de méprises. L'expression peut être oppression.

La scène 11 est une variation sur la syllabe « ca » répétée, volontairement scatologique. La revue de mots aux sonorités voisines est un avatar des procédés mnémoniques proposés pour l'apprentissage d'une langue étrangère. La fureur culmine lorsque M Smith récite les voyelles, avec des cris lugubres, et qu'à son tour Madame Martin hurle les consonnes. Les quatre protagonistes qui ne se comprennent plus, s'entre-déchirent.

Le langage est promu au rang d'objet théâtral, pouvant devenir, à partir des clichés de la conversation, une mécanique absurde qui se détraque et explose, permettant par ailleurs la manipulation de la logique mais aussi la découverte du monde avec des yeux tout neufs, dans un état d'étonnement profond. Il se dément à tout instant, comme le décor même, éléments du réel apparemment tangibles, sont facteurs d'ambiguïté. Lorsque « *la pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais* », Madame Smith déclare : « Tiens, il est neuf heures ! » Inapte à marquer le temps, cette pendule a le même esprit de contradiction.

L'agencement des scènes est tout aussi contradictoire et les gestes peuvent être en contradiction avec les paroles.

Après bien des phrases comme « *J'ai été au cinéma avec un homme et j'ai vu un film avec des femmes* », le spectateur fait face à un paradoxe : l'absence de contenu réel, de phrases sensées, permettant la communication. Le verbiage s'installe afin de masquer l'abîme qui sépare les personnages les uns des autres. Ayant besoin d'un nouveau verbe pour refaire le théâtre, Ionesco s'est livré à une destruction du langage, à une dislocation du mot et de la phrase, à un jeu comique sur le langage.

« *La cantatrice chauve* » est une pièce jouissive, non pas simplement parce qu'elle est une satire des mœurs des petits-bourgeois tout empêtrés dans leur confort et leurs conventions, au point où la vie elle-même les délaisse, mais parce qu'elle nous propose surtout une remise en question de toutes les conventions, qui ne sont pas tant garantes de sens que tout simplement normatives. Cette leçon est porteuse d'une grande liberté, mais, en même temps, elle est très grave, parce qu'elle exige de nous une grande responsabilité. Tout est permis, parce que le monde est un immense désordre et que les conventions culturelles, artistiques ou sociales, ne peuvent pas nous en protéger.

Ionesco a ainsi changé, et pour toujours, en Occident, la façon de concevoir le théâtre. Sa volonté était de saccager les modèles culturels traditionnels, que ce soit celui de récit ou bien de la psychologie des personnages.

On qualifie la pièce d'absurde, car elle est de l'ordre du concept philosophique tel que l'entendaient Jean-Paul Sartre et Albert Camus, c'est-à-dire le constat que la vie, l'existence, n'ont pas de sens en soi. Or « *ce qui reste à l'homme incapable de surmonter l'absurde, c'est le rire* ».

Ionesco révéla : « *Lorsque j'eus terminé ce travail, j'en fus, tout de même, très fier. Je m'imaginai avoir écrit quelque chose comme la tragédie du langage !... Quand on la joua, je fus presque étonné d'entendre rire les spectateurs qui prirent (et prennent toujours) cela gaîment, considérant que c'était bien une comédie, voire un canular.* » ('Notes et contre-notes').

La pièce fut créée le 11 mai 1950 par Nicolas Bataille, à Paris, au Théâtre des Noctambules, dans une mise en scène qui stylisa à l'extrême les personnages par leur position dans l'espace. L'insuccès fut total. Le fait que la « *cantatrice chauve* » n'existe pas fut le fond du « scandale » de la première représentation, la provocation inaugurale d'une dramaturgie ambitieuse. La pièce qui était « *didactique* » pour son auteur, parut vide aux yeux des notables du Théâtre des Noctambules. La critique éreinta Ionesco qui fut qualifié par Jean-Jacques Gautier, du journal de droite "Le Figaro", de plaisantin, de mystificateur et de fumiste. Mais des esprits non conformistes, tels André Breton et Raymond Queneau, furent vivement impressionnés par la façon dont ce nouveau venu saccageait la langue tout comme les conventions. Et, quelques années plus tard, le public, ravi par la manipulation, la déformation brillante du langage, revint de son erreur : depuis 1957, la pièce, publiée en 1954, ayant acquis le statut de classique du théâtre dit de l'absurde, est jouée sans discontinuer et dans la même mise en scène, avec une distribution tournante, au Théâtre de la Huchette, et elle est reprise régulièrement ailleurs, à travers le monde.

Dans une production donnée à Québec en 2007, le metteur en scène Frédéric Dubois, ayant constaté que les didascalies ménagent de nombreux silences, sélectionna quatre moments où un invité différent chaque soir, put intervenir et faire ce qui lui plaisait : ne rien dire, hurler, réciter un poème, chanter un air d'opéra.

À partir du moment où fut jouée "*La cantatrice chauve*", Ionesco, qui alors francisa son nom, qui jamais n'avait pensé devenir dramaturge, se mit à écrire activement des pièces de théâtre :

"La leçon"
(1950)

"Drame comique" en un acte

Un professeur d'allure très classique, imbu de son pouvoir, reçoit chez lui une jeune élève docile et naïve, qui veut être préparée au « *doctorat total* ». La progression est méthodique : géographie, arithmétique, linguistique et philologie. Les codes sociaux sont au départ rigoureusement respectés, malgré la timidité déconcertante du professeur et les interventions intempestives de la bonne. La langue est d'une simplicité déroutante ; mais le dialogue se perturbe vite : « *L'hiver, c'est une des quatre saisons. Les trois autres sont... euh ... le prin...* » Le professeur s'empare peu à peu de la parole, la leçon prend un tour magistral, son objet se fait de plus en plus improbable, même si, après tout, le spectateur avait été prévenu : « *Si vous aviez eu deux nez, et je vous en aurais arraché un... combien vous en resterait-il maintenant?* » Le professeur se révèle un véritable tyran sadique qui impose une pression de plus en plus forte. Il échoue dans sa leçon de mathématique, et conseille à son élève de renoncer au « *doctorat total* ». Il passe donc à la philologie, même si la bonne, à la fois morale et satanique, l'avertit : « *Monsieur, surtout pas de philologie ; la philologie mène au pire !* » L'élève, comme hypnotisée sur sa chaise, s'efforce de comprendre l'explication savante sur les origines historiques des langues espagnoles, explication qui devient de plus en plus agressive : sarcasmes, insolences, menaces. Les mots, alors, s'animent en séries obsédantes, se répètent en « *ressemblances identiques* » jusqu'au mot de la fin, symbole très clair d'un viol, instrument d'un crime imaginaire mais perpétré en scène : « *Dites : couteau... cou... teau...* ». « *Couteau* » est montré et

désigné dans toutes les langues dans un rythme haletant jusqu'à ce que l'élève se laisse tuer. C'est la quarantième victime et déjà une autre jeune fille se présente.

Commentaire

Alors que *“La cantatrice chauve”* avait été qualifiée de « *pièce didactique* », *“La leçon”*, qui est d'une tonalité plus sombre, à la fois burlesque et tragique (c'est un « *drame comique*»), nous invite bel et bien à une leçon. Mais, alors que, dans *“La cantatrice chauve”*, le langage était déconstruit au point d'être vidé de tout sens, ici est soulignée sa force, la force des mots, avec lesquels on peut convaincre, envoûter, soumettre, écraser, violer et assassiner : dans *“La cantatrice chauve”*, le langage était assassiné ; dans *“La leçon”*, il tue ; c'est un terrain miné sous ses apparences de convention ou d'échange, le lieu d'une prise de pouvoir, l'arme abstraite mais trop réelle d'un asservissement. Cette vérité, assénée en dehors de toute justification de vraisemblance (« *Et c'est la quarantième fois, aujourd'hui ! [...] Et tous les jours, c'est la même chose !* ») apparaît dans un crescendo qui fait surgir de l'ombre des réalités monstrueuses. Le dialogue explicite de plus en plus l'agressivité du professeur, la soumission consentante de l'élève. Les mots préfigurent le couteau. Les trois coups, on le comprend à la fin, sont aussi les clous martelés sur le cercueil de la dernière victime.

Ce duel, entre un professeur tour à tour doctoral et d'une candeur désarmante, doucereux et menaçant, tyrannique, et sa jeune élève qui lui tient tête avec un mélange de docilité et d'obstination, qui aboutit à un crime sadique, dénonce l'exercice terrifiant du pouvoir, toute forme d'abrutissement. Dans cette séance d'apprentissage qui dérape de plus en plus, on peut aussi détecter un sous-entendu sexuel.

“La leçon” est volontiers associée à *“La cantatrice chauve”*, les deux pièces étant toutes deux significatives de la première manière d'Ionesco, provocatrice et expérimentale : même circularité de structure ; même absence de dénouement, la fin renvoyant au début ; même exhibition du langage dans ses évidences sclérosées.

La pièce fut créée le 17 février 1951 au Théâtre de Poche, dans une mise en scène de Marcel Cuvelier, ne trouva pas plus d'écho que *“La cantatrice chauve”*, et fut publiée en 1954. Elle est souvent jouée à la suite de *“La cantatrice chauve”*, comme c'est le cas depuis 1950 au Théâtre de la Huchette.

Dans une production donnée à Québec en 2007, par le metteur en scène Frédéric Dubois, chaque soir fut déterminé par le sort qui des deux comédiens allait jouer le rôle du professeur, tandis qu'un comédien invité, différent chaque soir, tenait celui de la bonne.

“Jacques ou la soumission” (1950)

Pièce en un acte

La pièce s'ouvre sur un refus, dont on ignore la teneur : Jacques, d'une famille dont tous les membres s'appellent Jacques, se mure dans le silence, malgré les supplications de sa mère, de sa sœur, et le reniement du père (premier temps) ; le second temps est marqué par la concession de Jacques : « *J'adore les pommes de terre au lard* » ; c'est, Jacques n'en est pas dupe, le « *signal convenu* », qui provoque le pardon du père et l'entrée en scène de la première fiancée, Roberte, qui appartient à une famille dont tous les membres s'appellent Robert. Alors, comme dans toute comédie digne de ce nom, il s'agit de marier le héros. Mais il refuse : il veut une fiancée « *à trois nez* ». Qu'à cela ne tienne, ce sera Roberte II. Nouveau refus. Mais Roberte II, grâce à un bien étrange usage de la parole, saura séduire Jacques.

Commentaire

Elle est sous-titrée «*comédie naturaliste*», d'où le décor glauque, du Zola «*indéfini*». Composée immédiatement après «*La cantatrice chauve*», elle relève de la première veine de Ionesco, essentiellement parodique et «*carnavalesque*», fondée sur une spectaculaire économie de moyens. L'intrigue est très simple, linéaire jusqu'à son acmé, triomphe de l'amour, mais surtout de l'absurde.

C'est, à sa manière, une dérision du théâtre, du moins, comme le dit Ionesco lui-même, c'est une «*parodie ou caricature de théâtre de boulevard, un théâtre de boulevard se décomposant et devenant fou*» («*Notes et contre-notes*»). La parodie porte d'abord sur les relations de famille et leurs conventions, à commencer par celle de l'identité et sa version sociale, le nom propre : les Jacques et les Robert n'ont d'autre singularité que leur position dans la famille ; la fiancée remplit la place laissée vacante. Pourquoi, cependant, Roberte II réussit-elle là où la première échoue ? C'est là que le langage s'emballe, jusqu'à échapper au contrôle du locuteur.

Pourtant, le début est déjà marqué par des perturbations linguistiques ; une grandiloquente tirade de drame bourgeois se voit grossièrement tournée en dérision : «*Mais songe donc, mon fils, songe que je t'ai nourri au biberon...*» La langue est, ici, à la fois plus lyrique et plus ludique que dans «*La cantatrice chauve*» ou «*La leçon*», et cette alternance même donne à la pièce son rythme souple et félin. Plus lyrique, puisque Ionesco ne recule pas devant la tirade qui, vers la fin, se libère en images oniriques ; plus ludique aussi, par les jeux de mots, calembours, allitérations, qui se résolvent en un mot unique, absurde et tendre : «*Pour y désigner les choses, un seul mot : chat [...], toi : chat, moi : chat...*», comme si Jacques signait là sa capitulation bienheureuse, en un retour animal au temps d'avant le langage.

D'autres à la même époque, comme Michaux, comme Tardieu, sont peut-être allés plus loin dans l'expérimentation linguistique. Mais Ionesco choisit une autre famille, populaire et bon enfant : celle de Queneau, qu'il révérait ; il a déclaré : «*Je crois que si je n'avais pas lu les "Exercices de style" de Raymond Queneau, je n'aurais pas osé présenter "La cantatrice chauve", ni rien d'autre, à une compagnie théâtrale.*» - «*Libérer la littérature de toute idéologie, c'est retrouver son essence, c'est retrouver sa seule signification valable qui est la désignification. Raymond Queneau est mon maître. Je souhaite qu'il le soit pour tous les écrivains qui s'imaginent savoir, mais ne savent pas, ce qu'ils font.*» («*La littérature d'aujourd'hui*», 1978).

Sans doute s'en tient-il à la parodie, c'est-à-dire à une pure mise en perspective des codes, retournés comme des gants. C'est pourtant une façon d'inviter à un autre regard sur les choses, même si, dit-il modestement, «*mes pièces ne prétendent pas sauver le monde*».

La pièce fut créée en 1955 au Théâtre de la Huchette, dans une mise en scène de Robert Postec.

«L'avenir est dans les oeufs ou Il faut de tout pour faire un monde»

(1951)

Pièce en un acte

Commentaire

Cette pièce constitue une sorte de suite à «*Jacques ou la soumission*».

On y voit Ionesco user de cette figure rhétorique de prédilection dans toute son œuvre, l'oxymoron (association de termes incompatibles) : «*une fontaine de lumière*», «*des neiges de feu*».

Elle fut créée en 1957.

En trois ans à peine, Ionesco passa du statut de parfait inconnu à celui de jeune auteur controversé et, enfin, d'auteur reconnu. Les productions de ses pièces ne furent plus confinées à de petits théâtres confidentiels, les troupes de théâtre s'intéressèrent à lui.

Son comique parfois grinçant, teinté de dégoût pour le conformisme social, ne fut pas exempt de tragique, comme dans :

“Les chaises”
(1952)

Pièce en un acte

Le Vieux et la Vieille, qui sont âgés de quatre-vingt-quinze et quatre-vingt-quatorze ans, habitent sur une île. Ils ont convoqué pour la soirée « *tous les personnages, tous les propriétaires et tous les savants [...], le pape, les papillons et les papiers...* » car l'homme pense avoir un message à délivrer à l'humanité. Personne ne se présente, malgré les coups de sonnette répétés et les chaises proposées par les vieillards à leurs invités invisibles, qui, peu à peu, envahissent l'espace. Enfin intervient un personnage de chair et d'os, un orateur, qui reste désespérément muet. Alors que les deux vieux finissent par se jeter par la fenêtre, l'orateur délivre un message obscur, puis quitte la scène pour la livrer au brouhaha d'une foule invisible.

Commentaire

Sous-titrée «*farce tragique*», la pièce, qui n'est pas la plus facile au répertoire du maître mais en dit la liberté dérangeante, qui déploie l'association du burlesque et du tragique chère à Ionesco, avec grincements de dents, angoisse diffuse, éclats de rire, traite un thème récurrent chez Ionesco : la prolifération de la matière comme réponse au vide et au silence. L'envahissement par les chaises détruit une situation d'abord paisible qui devient à la fois absurde et métaphysique. Le projet se fait en effet manifestement plus ambitieux. Plus qu'une pièce sur la solitude (ce serait en rester à ce théâtre psychologique dont Ionesco n'eut de cesse de se démarquer), plus qu'une pièce « poétique », en dépit d'un certain lyrisme, «*Les chaises*» sont comme la manifestation ultime du personnage dans un univers dont la réalité même s'est retirée. La scène se vide de tout élément concret, à l'exception des chaises, preuves irrécusables de l'absence. Les deux vieillards eux-mêmes sont, dès le lever du rideau, dans la demi-obscurité de leur irrémédiable effacement, et les bruits de foule précédant le baisser de rideau renvoient les spectateurs, non sans ironie, à leur propre éphémère réalité. L'orateur muet est le sémaphore détraqué de ce message par nature incommunicable, le symbole grotesque de cette esthétique du « fading » : « *sa visibilité n'est qu'une convention arbitraire* » («*Notes et contre-notes*»). Plus de langage : « *rien* ». On voit donc aussi, comme dans «*La cantatrice chauve*» et «*La leçon*», les mots se libérer du sens en litanies ou en babil.

Alors qu'en 2009, André Le Gall, biographe d'Ionesco, vit dans la pièce une « autobiographie d'anticipation », elle aurait pu être le testament spectaculaire d'un auteur trop tourmenté. Il n'en fut rien.

Ionesco affirma aussi une nouvelle position face à l'objet-théâtre : celle du metteur en scène. Il multiplia ici les indications scéniques, les schémas et les directives. Il entendit avoir un véritable droit de regard sur ses visions.

La pièce fut créée en avril 1952 au théâtre Lancry, dans une mise en scène de Sylvain Dhomme, et publiée en 1954.

En 2009, à l'occasion du centenaire de la naissance d'Eugène Ionesco, Michel Robin et Clotilde de Bayser reformèrent pour la première fois leur couple, à la Comédie-Française dans une mise en scène de Jean Dautremay.

“*Victimes du devoir*”
(1952)

Pièce en un acte

Nous sommes dans un « *intérieur petit-bourgeois* », chez Choubert et Madeleine. Le dialogue s'oriente sur le devenir du théâtre. L'arrivée inopinée d'un policier, qui dit enquêter sur le précédent locataire, un certain Mallot, bouleverse le climat ainsi établi : Choubert devient rapidement la victime de ce policier très zélé qui, avec l'aide de Madeleine dont la duplicité s'affirme, lui fait subir un interrogatoire et des manipulations mentales. Choubert se soumet sans résistance, entreprenant, comme sous hypnose, un mystérieux parcours dans le temps et dans l'espace. L'arrivée de Nicolas d'Eu, poète et porte-parole d'une nouvelle esthétique théâtrale, est l'occasion d'une seconde péripétie : bourreau à son tour, il tue le policier, non pour libérer Choubert, mais pour lui infliger la même torture : « *Avale ! Mastique !* » Qui domine qui? Chacun finit par devenir à la fois sujet et objet d'étranges injonctions.

Commentaire

Victimes et bourreaux ne manquent pas dans le théâtre de Ionesco. Dès “*La leçon*”, le rapport de force déterminait l'intrigue. “*Jacques ou la soumission*” et “*Victimes du devoir*” déployèrent ce type de relation, en dehors de toute visée réaliste.

La pièce, qui est sous-titrée « *pseudo-drame* », est rigoureusement construite, sous ses apparences d'incohérence. On y voit Ionesco s'amuser à cette figure rhétorique de prédilection dans toute son œuvre, l'oxymoron (association de termes incompatibles) : « *un palais de flammes glacées* », « *des mers incandescentes* ».

La pièce distille le malaise d'un cauchemar trop logique dont on ne parvient pas à se réveiller. Comme dans ces mauvais rêves où le sujet cherche désespérément à fixer sa position (agissant ou agi, poursuivant ou poursuivi, coupable ou victime), les personnages, insaisissables pour qui voudrait les éclairer aux lumières de la psychologie, modulent ou intervertissent leur position. Ce fonctionnement, l'inquiétant Nicolas d'Eu en fait le principe de l'homme moderne, et du théâtre qui devrait le mettre en scène : « *Nous abandonnerons le principe de l'identité et de l'unité des caractères, au profit du mouvement, d'une psychologie dynamique [...] Chaque personnage est moins lui-même que l'autre.* » La psychanalyse, et peut-être la théorie de la relativité, sont passées par là.

“*Victimes du devoir*” est aussi une des premières pièces où Ionesco affirma sans travestissement les principes d'un nouveau théâtre dont il serait, à l'évidence et non sans autodérision, le meilleur et l'unique promoteur : « *Nous avons Ionesco et Ionesco, cela suffit !* » clame Nicolas. Mais, pour surprenante que soit la pièce, elle obéit à une esthétique, celle de l'onirisme, de l'humour noir, de la logique pervertie, qui appartient déjà à une certaine tradition. Ainsi, l'objet de l'enquête, le dénommé Mallot, n'est qu'un prétexte, le support vide d'une intrigue faussement policière.

Mais il y a peut-être plus révélateur. « *Victimes du devoir* » : mais quel devoir? Le devoir pour le devoir, comme on parle de l'art pour l'art. Cette vision terriblement angoissée, absurde dans son sens le plus désespéré, traduit bien à sa manière le climat d'une époque, un après-guerre désenchanté. Dans cette ambiance de fin du sens, l'auteur nous délivre le message ultime.

La pièce fut créée en 1953 au théâtre du Quartier Latin, dans une mise en scène de Jacques Mauclair, et publiée en 1954.

“Le maître”
(1953)

Pièce en un acte

Un homme sans tête est censé représenter le savoir et le pouvoir.

Commentaire

L'idée de la pièce est venue à Ionesco d'une expression bien connue de Caragiale, le grand classique du théâtre roumain : « Cap ai, minte ce-ti mai trebuie » (« Tête tu as, la sagesse, tu n'en as pas besoin, on peut donc avoir une tête vide »). Comme Caragiale, Ionesco a remarqué la banalité déprimante des propos, car il est malséant et inhabituel de se taire quand on n'a rien à dire. Si Ionesco a beaucoup aimé Caragiale, c'est qu'il était sensible au lien qu'établit cet auteur entre le désir de puissance et la perte de la fluidité du langage, qui seule peut donner vie aux mots.

“La jeune fille à marier”
(1953)

Pièce en un acte

“Amédée ou Comment s'en débarrasser”
(1954)

Pièce en trois actes

Madeleine est une ménagère bougonnante, mais aussi une standardiste à domicile. C'est elle qui assure le quotidien car son mari, Amédée, est un auteur dramatique sans inspiration. Ils sont soumis à une intolérable aberration car un cadavre entreposé dans la chambre voisine ne cesse de prendre du volume et envahit peu à peu tout l'espace, progression inéluctable qu'Amédée se borne à mesurer. De ce corps, dont la présence ne reçoit aucune explication vraisemblable, il faut « se débarrasser ». Au deuxième acte, cette décision est appliquée : à minuit, Amédée parvient enfin à sortir le cadavre par la fenêtre. Au troisième acte, sous les yeux médusés des noctambules et de Madeleine affolée, Amédée finit par s'envoler et disparaître dans les airs, son cadavre en guise de parachute.

Commentaire

La pièce est sous-titrée «pseudo-drame». Comme pour beaucoup de ses pièces, le point de départ, dans l'esprit de Ionesco, fut un rêve.

Dans une allocution prononcée en décembre 1968, à l'Institut français de Londres, à l'occasion de la présentation de la pièce (reproduite dans “Notes et contre-notes”), il commenta : *«Une pièce de théâtre n'a pas à être présentée. Il lui suffit d'être représentée. Aussi ne vais-je pas essayer de vous expliquer la pièce que vous allez voir et entendre, tout à l'heure. On ne peut pas expliquer une pièce, on doit la jouer ; elle n'est pas une démonstration didactique mais un spectacle vivant, une évidence vivante. / Tout ce que je puis vous dire, c'est que cette pièce est une œuvre simple, enfantine et presque primitive dans sa simplicité. Vous n'y trouverez aucune trace de symbolisme. Dans cette pièce, est relaté un fait divers qui aurait pu être tiré de n'importe quel journal ; on y raconte une histoire banale qui aurait pu arriver à n'importe qui d'entre nous, et qui a dû arriver à beaucoup d'entre nous. C'est une tranche de vie, une pièce réaliste. / Si vous pouvez reprocher à cette œuvre sa banalité, vous ne pouvez donc certainement pas la condamner pour son manque de vérité. Ainsi,*

vous verrez des champignons pousser sur la scène, ce qui prouve d'une façon irréfutable, à la fois que ces champignons sont de vrais champignons et qu'ils sont des champignons normaux. / Bien sûr, on dira que tout le monde ne se représente pas la réalité de la même façon que moi. Il y aura certainement des gens qui penseront que ma vision de la réalité est en fait irréaliste ou surréaliste. Je dois dire que, personnellement, je réfute cette sorte de réalisme qui n'est qu'un sous-réalisme, qui n'a que deux dimensions sur trois, quatre ou n-dimensions. Ce réalisme aliène l'homme de sa profondeur qui est la troisième dimension indispensable, à partir de laquelle l'homme commence à être vrai. Quelle valeur de vérité peut-il y avoir dans cette sorte de réalisme qui oublie de reconnaître les réalités humaines les plus profondes : l'amour, la mort, l'étonnement, la souffrance et les rêves de nos cœurs extra-sociaux. Mais je n'ai pas l'intention de débattre ces problèmes en public. Ce n'est pas mon métier. Tout ce que j'essaie de faire est de vous assurer de l'entière objectivité de mon attitude envers les personnages que vous verrez bientôt parler et se mouvoir sur scène. En fait, je ne peux rien opposer à ces objets, images, événements et personnages qui sortent de moi. Ils font ce qu'ils désirent, ils me dirigent, car ce serait une erreur pour moi de vouloir les diriger. Je suis convaincu que je dois leur donner entière liberté et que je ne peux faire rien d'autre que d'obéir à leurs désirs. Je n'aime pas l'écrivain qui aliène la liberté de ses personnages, qui en fait des personnages faux, nourris d'idées toutes faites. Et s'ils ne rentrent pas dans sa conception politique personnelle, qui n'est pas issue des vérités humaines mais simplement d'une idéologie pétrifiée, il les défigurera. Mais la création ne ressemble pas à la dictature, pas même à une dictature idéologique. Elle est vie, liberté, elle peut même être contre les idéaux connus et se tourner contre l'auteur. L'auteur n'a qu'un devoir, ne pas intervenir, vivre et laisser vivre, libérer ses obsessions, ses phantasmes, ses personnages, son univers, les laisser naître, prendre forme, exister. / J'espère avoir répondu d'avance aux questions que vous auriez posées. Si vous voulez en savoir plus, écrivez à vos critiques d'art dramatique, à Messieurs Harol Hobson et Kenneth Tynan, c'est leur métier d'expliquer. Je vous souhaite une bonne soirée.»

« *C'est une tranche de vie, une pièce réaliste* » étonne, car rien de plus « surréaliste » que cette pièce avec lequel le théâtre d'Ionesco commença à se faire de plus en plus visuel. Si l'intrigue se développe sobrement en trois actes, respecte l'unité de temps classique, si ce n'est qu'au troisième acte qu'est brisée l'unité de lieu et de ton car on est conduit aux abords d'une « *maison de tolérance* », en fait, les conventions théâtrales classiques furent poussées à leur limite, comme s'il s'agissait, non sans humour, d'en secouer définitivement le carcan : le corps habite littéralement l'espace, et la volatilisation du héros fait un bien curieux dénouement. Le réalisme constitue le « fond » sur lequel se détachent des images hallucinées ou oniriques.

La tentation est forte, dans la lignée du théâtre d'idées d'après-guerre, de donner une interprétation symbolique au cadavre : matérialisation d'un remords, exhibition de la culpabilité. Mais Ionesco fut très ferme : « *Cette pièce est une œuvre simple, enfantine, presque primitive dans sa simplicité.* » Il faudrait donc se contenter d'y voir, d'abord, un poétique document sur l'univers des années cinquante : un rapport de couple très convenu, des soldats américains et leurs cigarettes, des sergents de ville ... Surtout, écoutons Amédée lui-même qui prend son envol : « *Je voudrais rester. Rester les pieds sur terre [...] Je suis pour le réalisme social.* » Tout se passe comme si Amédée, version dramatique du Plume de Michaux, ne pouvait s'en tenir à la réalité. À ce titre, c'est de la réalité, peut-être, et provisoirement, qu'il faut se débarrasser. Amédée est ainsi, dans sa naïveté déjà métaphysique, une première incarnation de Bérenger, une première projection de l'auteur. Déterminé depuis « *La cantatrice chauve* » à libérer le langage, Ionesco entreprit avec cette pièce de laisser, à la lettre, s'envoler ses personnages : « *Ils me dirigent.* »

Elle fut créée en 1954 au théâtre de Babylone dans une mise en scène de Jean-Marie Serreau.

“Le tableau”
(1954)

Pièce en un acte

Commentaire

La pièce est sous-titrée «*guignolade*».

“L’impromptu de l’Alma ou Le caméléon du berger”
(1955)

Pièce en un acte

Alors qu’Ionesco est en train d’écrire une pièce intitulée “*Le caméléon du berger*”, surgissent à l’improviste trois docteurs en théâtre, des précieux ridicules forts de leur science en «*spectalogie*» et en «*costumologie*», Bartholoméus I, Bartholoméus II et Bartholoméus III, deux pédants et un sot, devant lesquels, bonhomme et malléable, il se fait tout petit. En véritables tyrans, ils s’imposent dans son bureau, et, dans un ballet burlesque, chamboulent les meubles, déploient étiquettes et banderoles («*fausse chaise*», «*fausse table*», etc.), s’en prennent au costume et aux convictions de l’écrivain. Ils lui font la leçon, lui enseignent les principes du théâtre nouveau et scientifique, lui montrent ce qu’il faut écrire et comment il faut le faire, le persécutent. Jusqu’à un habile clin d’œil final : au moment où ils achèvent de transformer leur victime en écolier, ils subissent eux-mêmes le coup de balai de Marie, la femme de ménage du dramaturge qui entreprend d’instaurer son ordre personnel en remettant le «gros bon sens» au pouvoir. Et le dramaturge peut adresser un discours au public.

Commentaire

Ce manifeste satirique à l’humour désespéré, cette brillante parodie de «*la bêtise de l’intellectualisme*», cette farce savante et un peu grosse, qualifiée de «mauvaise plaisanterie» par son auteur même, est remarquable par la finesse de sa construction, par sa méchanceté, par ses joyeux sarcasmes et par sa revendication en faveur de la liberté du créateur, de la liberté de l’art. C’est une sorte de règlements de comptes où, à l’instar de Molière et de son “*Impromptu de Versailles*” (1663), Ionesco exposa ses différends avec une critique intransigeante. Il répondit à ses détracteurs qu’il fit délirer dans des tirades ressemblant à celles qu’on trouve chez Molière, dans des pantalonades à l’italienne, qui sont aussi ridicules que cauchemardesques.

Les pédants au sérieux risible étaient, en réalité, les critiques gauchisants Roland Barthes et Bernard Dort, de la revue “Théâtre populaire”, véritables docteurs du savoir aux théories vaseuses et au verbiage insensé, qui se faisaient les défenseurs du dogme d’un théâtre social et pédagogique à la Bertolt Brecht, de la distanciation : «*Ne vous identifiez pas à vous-même*», suggèrent-ils. Le sot était Jean-Jacques Gautier, le critique du “Figaro”. Les mots qu’il plaça dans leurs bouches, Ionesco les avait piqués, sans gêne, dans leurs articles. Il n’acceptait pas que ces intellectuels lui imposent leurs idées avec un tel dogmatisme, qu’ils parlent comme s’ils possédaient la seule vérité. Sa position était claire : chaque artiste a le droit de créer son propre univers. Sa charge est violente contre la critique officielle qui s’acharne sur un auteur en se ridiculisant complètement, contre toute figure d’autorité qui tente de domestiquer les créateurs. Mais le sujet, s’il est toujours actuel car chaque époque voit l’émergence d’une nouvelle théorie, convient surtout à la France, royaume de la polarisation idéologique et des disputes de chapelles.

“Le nouveau locataire “
(1955)

Pièce en un acte

En vue du déménagement de ses nombreux biens dans un petit appartement parisien, Monsieur rencontre madame Mathilde, la volubile concierge de l'immeuble, figure qui devient presque inquiétante à force de sollicitude envers le nouvel arrivant. Laissant poindre l'absurde, cette scène est malgré tout la plus réaliste du spectacle. Dès lors que les quatre déménageurs ont effectué leur entrée, la représentation s'engage dans un affolant maelström, un enchevêtrement de figures acrobatiques, une véritable chorégraphie de boîtes. À la fin, Monsieur, happé par le manège infernal qu'actionnent la concierge verbeuse et les quatre déménageurs étourdissants, se retrouve littéralement enseveli par ses possessions et n'aspire plus qu'à vivre reclus au milieu d'elles, comme prisonnier d'une cage.

Commentaire

Cette courte pièce, restée méconnue, très rarement montée, offre une étonnante proposition de théâtre d'objets, où les événements prennent une tournure apocalyptique. Dans toute son œuvre, il manifesta la crainte de la disparition de l'être humain au profit de la matière, ce qu'il appelait le vide ontologique. Le plus souvent, cette menace se traduit sur scène par une incontrôlable prolifération d'objets. On peut y voir une féroce critique de notre société de consommation puisqu'est montré à quel point les biens matériels peuvent entraîner l'aliénation d'un individu. Le locataire est, pour Ionesco, la figure emblématique de l'être qui ne possède rien au sens aristocratique et traditionnel du terme, puisqu'il ne possède pas de biens immeubles, seulement des biens meubles.

Mais la portée de l'œuvre paraît plus vaste encore. Ionesco s'y interroge sur la peur viscérale de l'Autre et la tendance malsaine au repli sur soi.

En 2004, la pièce a été montée à Montréal par Pascale Tremblay qui a choisi d'exploiter son côté bande dessinée en insistant davantage sur son caractère comique et en faisant de l'opération déménagement un carrousel bouffon orchestré sur fond de musique foraine, un véritable ballet loufoque qui n'était pas sans rappeler le film *“Les temps modernes”*, de Chaplin.

Dans une seconde période, Ionesco quitta les extravagances formelles, les expériences langagières qui le caractérisaient, pour un théâtre plus conventionnel, abordant des thèmes plus politiques. Il se lança dans une trilogie où les pièces étaient plus longues, où l'angoisse était rendue plus tragique par l'évidence du néant humain devant la souffrance et où le sens politique ou éthique était plus immédiat. Y apparut le personnage de Bérenger, sorte de Candide moderne aux allures chaplinesques, solitaire mais sociable, naïf et perméable, que son affrontement avec la société conduit souvent à en être la dupe ou la victime, qui, au nom de l'auteur mettait en question le monde, la société et la condition humaine :

“Tueur sans gages”
(1955)

Pièce en trois actes

Dans le « décor de lumières » de la « cité radieuse », Bérenger, émerveillé, reste insensible aux signes inquiétants qui la troublent. C'est que la ville est hantée par un assassin qui, sans raison, abat les passants. Mais les gens ont d'autres préoccupations que de courir derrière lui. Bérenger, homme de bonne volonté, un peu naïf dans ses indignations, est conduit, dans le premier acte, à cette prise

de conscience et à la décision qui en découle : il faut démasquer le « tueur ». À contre-courant de toute la ville, il décide d'agir.

Le second acte laisse filtrer, depuis la chambre sombre de Bérenger, tout un microcosme social à travers des bruits familiers. Il reçoit la visite d'un ami, l'inquiétant Édouard, qui se trouve être en possession d'une serviette contenant toutes les pièces à conviction au sujet du tueur. Bérenger, très naïvement, décide d'en référer à la police.

Le troisième acte nous conduit dans la rue, dans la foule. Bérenger tente en vain de remettre la serviette à la police. Seul enfin dans un lieu vaste et indéterminé, il va à la rencontre du tueur, l'affronte et l'arrête. Mais il se trouve désarmé devant ce criminel qui n'oppose à ses discours de conciliation que des ricanements moqueurs. Et Bérenger finit, lui aussi, par plier : « *Mon Dieu, on ne peut rien faire !... Que peut-on faire?... Que peut-on faire?* »

Commentaire

“Tueur sans gages” ouvre un nouveau champ dans l'œuvre d'Ionesco : la société fait obstacle au héros qui se mesure à elle, ici, à travers une enquête, dont l'objet avoué n'est qu'un « prétexte » pour suggérer un « *arrière-fond invisible* » (“*L'impromptu de l'Alma*”). Car, à sa manière, c'est une pièce policière toute en contraste (lumières et ombre, solitude et foule), dont l'étrangeté tient peut-être à sa logique, rigoureuse mais insaisissable. Rigoureuse, car les événements semblent s'enchaîner linéairement, jusqu'à la rencontre de Bérenger avec « son » tueur. La duplicité d'Édouard, l'obscurité du mobile, les obstacles concrets qui entravent le héros, tout cela relève de l'enquête et ménage le suspense. « *Le théâtre*, disait Choubert dans “*Victimes du devoir*”, n'a jamais été que réaliste et policier. Toute pièce est une enquête menée à bonne fin. Il y a une énigme, qui nous est révélée à la dernière scène. »

Or il n'y a point d'énigme révélée au terme de “*Tueur sans gages*”. Si le mystère reste entier, c'est qu'une autre logique, proprement onirique, se superpose à la première. Des lumières insolites, des perspectives à la Chirico, des personnages sans explication, une serviette contenant des jeux de l'oie, des phrases obsédantes (« *Vivent les oies de la mère Pipe* ») : nous sommes bien dans un rêve. Ionesco confia que les sujets de “*Tueur sans gages*” et “*Rhinocéros*” ont été tirés de récits de rêves, rassemblés plus tard dans un recueil de nouvelles, “*La photo du colonel*” (1962), cette photo du colonel dont précisément l'assassin se sert pour attirer ses victimes. L'onirisme, plus qu'une source d'inspiration, plus que l'objet d'une investigation systématique comme chez les surréalistes, semble pour Ionesco un moyen privilégié de mettre en scène le sujet, dans sa solitude et son étonnement face au monde.

Le tueur ricanant est « sans gages » parce que la nécessité de la mort est d'une absurde gratuité. Bérenger, étant seul et faisant face à un homme protégé par l'indifférence de toute une ville, la pièce défend l'individu face à une société léthifère, devient un nouveau Figaro, dont l'impuissance est la marque de l'humanité.

Sa chute se mesure à la dégradation de son langage.

Au début de la pièce, c'est avec lyrisme qu'il découvre « *la cité radieuse* », s'exprimant en un langage proche de la poésie.

À l'acte II, sous la trivialité des autres, jaillit l'absurdité du langage. La discussion des membres du conseil d'administration est une chaîne métonymique où s'insinuent des paragrammes :

« - *La question a-t-elle été envisagée par la délégation des sous-délégués?* [...]

- *Non, la question a été résolue par la sous-délégation des délégués* [...]

- *Avec les contremaîtres, nos vice-maîtres, nos paramaîtres et nos paramâtres, nous allons constituer une base organisationnelle, un comité de mise en commun.* »

À l'acte III, le discours de la mère Pipe (agitatrice vulgaire devant ses oies) charrie des slogans politiques et des formules de toutes les idéologies dégradées, de toutes les dictatures. Son langage est celui du meurtre. Comme Tarabas, elle est le prophète vide d'un univers en folie : « *Nous ne colonisons pas les peuples, nous les occuperons pour les libérer. Le travail obligatoire s'appellera volontaire. La guerre s'appellera paix.* », ce qui fait penser aux slogans qu'on trouve dans “*1984*” de George Orwell.

Puis la certitude disparaît et toutes les affirmations s'équivalent dans le doute du « peut-être ».

La pièce, publiée en 1958, a été créée en 1959 au théâtre Récamier dans une mise en scène de José Quaglio.

“Rhinocéros”

(1957)

Pièce en trois actes

Acte 1

Par un beau dimanche matin, à la terrasse d'un café, sur la place près de l'église et de l'épicerie d'une petite ville de province, deux employés de bureau discutent. Jean, qui est soigneusement vêtu (costume marron, cravate rouge), autoritaire et sûr de lui, reproche vivement à Bérénger, un jeune homme plutôt nonchalant, son retard et son manque de tenue. Celui-ci vient, visiblement, de passer une nuit ponctuée de verres d'alcool et offre un saisissant contraste vestimentaire avec son collègue. Mais ce qui, plus que tout, exaspère Jean, c'est le manque de volonté de Bérénger qui, malgré sa nuit, commande un pastis. Il ne trouve pas sa vie d'employé de bureau si exaltante qu'il puisse se passer de réconfort à ses heures de liberté.

Durant la conversation, un bruit, éloigné d'abord puis de plus en plus proche, de course précipitée ainsi qu'un long barrissement, se font entendre. Au grand étonnement de tous ceux qui sont présents, un rhinocéros débouche en trombe, bouscule une ménagère qui laisse tomber ses provisions (mais garde son chat bien serré dans ses bras), traverse la rue et disparaît. On se demande si on a bien vu et on commente largement l'événement : n'est-ce pas inouï, invraisemblable, inadmissible? Il doit y avoir une explication plausible : le zoo, un cirque... Mais même cette apparition n'a pas secoué l'inertie de Bérénger qui interrompt le cours de la conversation parce qu'il vient d'apercevoir Daisy, une collègue de bureau dont il est amoureux. À la table voisine, un vieux monsieur se fait expliquer les règles de syllogisme par un logicien, et le dialogue en parallèle est cocasse car Bérénger et le vieux monsieur font tous deux, à un interlocuteur différent, les mêmes réponses naïves. Quand passe un deuxième rhinocéros (ou est-ce le premier qui revient?), la serveuse laisse tomber ses verres, la même ménagère accourt en larmes, la dépouille de son chat dans les bras. Les conversations vont bon train, mais prennent un tour inattendu. Jean, toujours sûr de lui, prétend que c'était un rhinocéros d'Asie, ou peut-être d'Afrique, cela dépend ; avait-il une ou deux cornes? Une discussion sans queue ni tête oppose bientôt Jean, Bérénger, le logicien et le vieux monsieur. Le ton monte, Jean s'emporte et s'en va, furieux du manque d'enthousiasme de Bérénger pour discuter du rhinocéros, le laissant solitaire et regrettant de s'être querellé avec lui.

Acte II

Au bureau où travaille Bérénger, on commente largement la rubrique des chats écrasés ; surtout le fait que l'un d'entre eux l'a été par un rhinocéros. Daisy, qui était sur place, prétend qu'il s'agissait bel et bien d'un rhinocéros, soutenue dans ses assertions par Bérénger que personne ne croit parce qu'il boit ! Botard, un collègue, refuse fermement de croire aux rhinocéros. Mais tous se rendent compte qu'ils se multiplient et que ce sont des citoyens de la ville qui se métamorphosent en ces terribles bêtes. Alors qu'une panique commence à se répandre, Bérénger et Daisy essaient de garder le sens de la réalité. Survient le chef de service qui constate qu'un de ses employés est absent ; et pour cause : sa femme, madame Bœuf, arrive au bureau essoufflée, poursuivie par un rhinocéros en qui elle est prétend reconnaître son mari.

Dans l'après-midi, Bérénger se rend chez son ami Jean pour tenter de se réconcilier avec lui. Mais il est au lit, se plaint de maux de tête et, petit à petit, se transforme, sous les yeux de son collègue, en rhinocéros. Il approuve ce qu'est devenu monsieur Bœuf, prône la destruction de l'être humain et de

la civilisation et se précipite, tête baissée, sur Bérenger qui réussit à lui échapper. Mais c'est pour s'apercevoir que des rhinocéros surgissent de partout, chargent à travers toute la ville qui semble s'être transformée. «*Tout un troupeau de rhinocéros ! Et on disait que c'est un animal solitaire !... Comment faire?*» Une importante partie de la population s'est transformée en rhinocéros violents et destructeurs.

Acte III

Plus tard, Bérenger, seul chez lui, allongé dans sa chambre, se débat dans un cauchemar sans doute, lui aussi, très peuplé. Des barrissements et des bruits de piétinements montent vers la pièce. Il reçoit la visite de Dudard, le plus intellectuel de ses collègues de travail. Il lui apprend que le chef de service, monsieur Papillon, s'est également métamorphosé. Bérenger, effrayé par la contagion, lui fait part de ses angoisses. Dudard lui affirme que les rhinocéros ne sont pas si méchants que ça, qu'il les trouve même sympathiques et qu'il faut s'habituer à leur présence. Puis arrive Daisy, un panier à provisions sous le bras. Le collègue, irrésistiblement attiré par l'appel du troupeau, se précipite dans la rue. Les deux jeunes gens restent seuls. Elle invite Bérenger à « *être raisonnable, à tâcher de s'entendre avec eux* ». Mais leur tête-à-tête est de courte durée : au milieu des barrissements, sur ce sol qui tremble, Daisy, elle aussi, se laisse emporter. Bérenger tente de la retenir tout en réalisant qu'il n'y parviendra pas, même en évoquant l'amour qu'il éprouve pour elle. «*Cela ne peut se comparer avec l'ardeur, l'énergie extraordinaire que dégagent ces êtres qui nous entourent*», et Daisy quitte doucement l'appartement. Bérenger reste seul, probablement seul au monde. Il se demande s'il n'est pas dans l'erreur, s'il ne devrait pas faire comme les autres, devenir rhinocéros lui aussi. Mais il se ravise : « *Je suis le dernier homme. Je ne capitule pas.* »

Analyse

(la pagination est celle du Livre de poche)

Genèse

Témoin privilégié des basculements totalitaires du XXe siècle, Eugène Ionesco assista, terrifié, en Roumanie, à la conversion au fascisme de la plupart de ses amis et camarades de génération. Cette hideuse mutation idéologique est à l'origine de la pièce : «*Le rhinocéros, c'est l'homme aux idées reçues. Dans la pièce, j'ai voulu tout simplement faire le récit d'une contagion idéologique. Je l'avais vécue, une première fois, en Roumanie, quand l'intelligentsia devenait peu à peu nazie, antisémite, "Garde de fer".*» Critique et lucide, le dramaturge s'opposa au triomphe du pathos nationaliste et au déchaînement des passions sordides, auxquels il préféra l'individu et sa finitude, l'être humain concret, détaché des idéologies : «*L'humanité n'existe pas. Il y a des hommes.*»

Mais, dans la préface de l'édition scolaire américaine de "*Rhinocéros*", qu'il a reproduite dans son livre "*Notes et contre-notes*", Ionesco raconta une expérience de l'écrivain Denis de Rougemont qui est peut-être plus précisément à l'origine de sa pièce. En 1938, Rougemont fut témoin d'un phénomène d'hystérie collective lors d'une manifestation nazie à Nuremberg. «*Il était tout prêt à succomber à cette magie, lorsque quelque chose remonta des profondeurs de son être et résista à l'orage collectif. Denis de Rougemont nous raconte qu'il se sentait mal à l'aise, affreusement seul, dans la foule, à la fois résistant et hésitant. Puis ses cheveux se hérissant "littéralement", dit-il, sur sa tête, il comprit ce que voulait dire l'Horreur Sacrée.*»

Intérêt de l'action

"*Rhinocéros*", second volet de la trilogie de Bérenger, marqua un tournant dans l'œuvre d'Ionesco. Le scénario est plus construit. L'action se développe dans une structure plus large que dans les premières œuvres (trois actes alors que c'étaient des pièces en un acte) et envahit notre cadre de vie (une place de village, un bureau, une chambre).

Bérenger voudra-t-il, pourra-t-il résister à la contagion? C'est là la question qui donne à cette comédie à la fois sa drôlerie et sa profondeur. Mais c'est en fait une tragédie : il se retrouve seul face à la masse qui a poussé son abandon jusqu'au bout, jusqu'à être privée de toute humanité.

Intérêt littéraire

Ici apparaissent une langue un peu sèche, des dialogues très brefs qui laissent peu de place à la création poétique. On pourrait reprocher à Ionesco de n'avoir pas su trouver le ton qui conviendrait à l'évocation d'un mythe qui aurait exigé une langue profonde, hautaine et poétique. En fait, sa langue est terre à terre pour rendre d'autant plus effrayant un phénomène qui devient journalier.

Les dialogues insensés du premier acte rappellent les phrases creuses de "*La cantatrice chauve*", mais permettent aussi de marquer l'indifférence tragique des gens face au phénomène qui se déroule sous leurs yeux. Jean et le logicien ne sont pas, au contraire de Bérenger, frappés par l'apparition d'un rhinocéros, mais uniquement inquiets de savoir s'il s'agit d'une sorte africaine ou asiatique.

Ici encore, comme habituellement chez Ionesco, l'absurdité peut naître d'une ambivalence sémantique ou d'une confusion due à l'homophonie : « *Vous rêvez debout ! - Je suis assis. - Assis ou debout, c'est la même chose. - Il y a tout de même une différence . J'étais assis à côté de mon ami Jean ! - Il y avait d'autres gens. - Vous bafouillez, ma parole. »*

Cette critique du langage, si elle est moins amusante, va plus loin dans "*Rhinocéros*", car être «rhinocérifié», c'est d'abord être mystifié par les mots, les formules, les slogans. Bérenger lui-même en emploie : « *L'homme est supérieur au rhinocéros.* » (page 211). Et Ionesco lui-même a été pris à ce jeu, car on peut lui reprocher de tomber, dans l'épilogue de sa pièce par exemple, dans le «prêchi-prêcha» qu'il dénonce par ailleurs avec tant de vigueur.

Intérêt documentaire

On a le tableau, tout à fait conventionnel et satirique, d'une petite ville de province française.

Intérêt psychologique

Dans cette pièce, la psychologie des personnages est approfondie.

Bérenger est présenté, au début de la pièce, comme le personnage le plus faible, celui qui a le moins de volonté. Mais il est le dernier des êtres humains, celui qui ne capitule pas ! Sa résistance à cette grave maladie collective qu'est la rhinocérite n'est pas une résistance intellectuelle, raisonnée. C'est une résistance physique.

Tout se déroule comme si les gens raisonnables et besogneux avaient perdu leur naïveté d'enfant et, par là-même, tout sentiment susceptible de les rattacher au genre humain. Par bêtise, par lâcheté, par fascination du groupe ou, plus simplement, par commodité, ils se sont détachés de leur humanité au profit d'un mode de vie qui ne nécessite aucune réflexion.

Intérêt philosophique

La pièce dénonce d'abord le fanatisme politique de doctrines telles que le fascisme ou le nazisme. Ionesco a lui-même indiqué : « *La rhinocérite, c'était le nazisme en Roumanie et puis ça a été, après, toutes sortes de totalitarismes.* » (témoignage sur TF1 en 1988).

Mais toutes les formes de fanatisme y sont condamnées : on a pu remarquer que la peau des rhinocéros n'est pas sans rappeler les chemises vertes des légionnaires. Examinées avec attention, des phrases telles que : «Ils sont corrects, Ils ne vous attaquent pas si on les laisse tranquilles», ne sont pas sans évoquer l'attitude de beaucoup de Français au lendemain de l'invasion allemande.

"*Rhinocéros*", indiqua Ionesco, « *est sans doute une pièce antinazie, mais elle est aussi surtout une pièce contre les hystéries collectives et les épidémies qui se cachent sous le couvert de la raison et des idées, mais qui n'en sont pas moins de graves maladies collectives dont les idéologies ne sont que les alibis : si l'on aperçoit que l'histoire déraisonne, que les mensonges des propagandes sont là*

pour masquer les contradictions qui existent entre les faits et les idéologies qui les appuient, si l'on jette sur l'actualité un regard lucide, cela suffit pour nous empêcher de succomber aux "raisons" irrationnelles et pour échapper à tous les vertiges. »

La pièce dénonce encore le manichéisme, l'instinct grégaire, l'engouement qui envahit, annule la volonté propre des individus lorsqu'ils font face à un modèle de vie qui les rattache à un groupe puissant. Mais, à l'inverse, apparaît leur égoïsme fondamental, leur indifférence tragique face au phénomène qui se déroule sous leurs yeux

Enfin, la pièce montre la fragilité de ce qui définit l'être humain. Elle enseigne que quiconque voudra rester un être humain devra se méfier de tous.

À ceux qui reprochèrent à Ionesco de n'avoir pas proposé d'idéologie ou de système qui compenserait les effets des rhinocérites et des hystéries collectives, Ionesco répondit : *« Il me paraît ridicule de demander à un auteur de pièces de théâtre une bible ; la voie du salut. Il est ridicule de penser pour tout le monde et de donner à tout ce monde une philosophie automatique ; l'auteur dramatique pose des problèmes. Dans leur recueillement, dans leur solitude, les gens doivent y penser et tâcher de les résoudre pour eux en toute liberté ; une solution boiteuse trouvée par soi-même est infiniment plus valable qu'une idéologie toute faite qui empêche l'homme de penser. »*

Destinée de l'oeuvre

Ce n'est pas en France mais en Allemagne, en 1959, au Schauspielhaus de Düsseldorf, que "*Rhinocéros*" a été créé dans une mise en scène de Karl-Heinz Stroux. L'accueil fut triomphal et, à plusieurs reprises, la représentation fut interrompue par des applaudissements frénétiques. À la fin du spectacle, les acteurs, l'auteur et le metteur en scène ont été applaudis pendant une demi-heure. Cette pièce, inspirée par le nazisme, venait de triompher dans le pays qui avait vu naître la plus spectaculaire épidémie idéologique de notre siècle.

L'année suivante, le 25 janvier 1960, la pièce fut créée dans sa version originale française par Jean-Louis Barrault à l'Odéon-Théâtre de France. Barrault, en plus de signer la mise en scène, joua le rôle de Bérenger.

Trois mois plus tard, en avril, elle triompha à Londres au Royal Court : c'est Orson Welles qui fut à la mise en scène et Sir Laurence Olivier qui interpréta le rôle de Bérenger.

L'année suivante, ce fut au tour de New York : Zero Mostel, qui joua le rôle de Jean, y fit une composition mémorable.

C'est le Théâtre du Nouveau Monde qui, en mars 1968, présenta la pièce pour la première fois à Montréal, la mise en scène étant d'Albert Millaire, Jean Besré interprétant Bérenger, Léo Illial, Jean et Monique Miller, Daisy.

Ionesco écrivit en vingt jours :

"Le roi se meurt"

(1962)

Drame

La pièce se déroule en trois grands moments.

Le premier moment est, en l'absence du roi Bérenger 1er, mais en présence de ses deux femmes, de la bonne, du garde et du médecin, celui de l'annonce, alors qu'il est déjà très malade, de sa mort inéluctable dans un royaume en perdition : *« Le soleil est en retard. J'ai pourtant entendu le Roi lui donner l'ordre d'apparaître. »*

Le deuxième moment est, peu après son entrée en scène, l'annonce faite au roi lui-même de l'imminence de sa mort. Il apprend qu'il n'a plus qu'une heure trente à vivre. Bérenger, roi de l'Univers, nie son impuissance à régner.

Le troisième moment, le plus long, nous introduit au cœur du drame : « *La cérémonie commence !* » Dès lors, nous vivons avec Bérenger les étapes à la fois spirituelles et physiques de son agonie : incrédulité, raidissement, colère, révolte, terreur, fragilité, tristesse, résignation, renoncement, abandon, acceptation de la mort, adieux à tout ce qui lui est cher, angoisse et appel au secours. Une fois la prise de conscience acquise, il s'agit d'accompagner le roi jusqu'à son abdication délibérée. Autour de lui, ses proches, un à un, l'accompagnent, l'aident à cheminer vers la fin, chacun ayant un rôle précis à jouer, chacun incarnant une attitude différente devant la mort. Avec sa bonne, Juliette, qui est maternelle, Bérenger recense avec émerveillement les petits riens qui font la vie. Il revit aussi des souvenirs, ceux de sa vie et de l'humanité entière avec son garde, un homme âgé qui persiste, malgré la vieillesse, à rester aimant et ébloui. La reine Marie, qui incarne la passion, montre un chagrin déchirant et refuse cette mort éventuelle. La reine Marguerite est lucide, pleine de détermination et encourage le roi à en finir au plus vite, à passer dans l'éternité. Le médecin fait preuve de rationalité et surveille le bon déroulement du rituel funèbre. Au fil de cette cérémonie, à un rythme égal à celui de la progression de la mort, tout le royaume, dévasté, s'abîme et se défait avant qu'il ne disparaisse lui-même dans les ténèbres. Le décor disparaît en même temps que le roi.

Commentaire

“*Le roi se meurt*” renoua à sa façon avec la tradition classique, son dépouillement, sa pureté un peu cérémonieuse : “*La cérémonie*” était le titre primitif de la pièce.

Si on y retrouve le mélange des genres et des registres de langue cher à Ionesco, il est clair que la pièce, dans sa ligne implacable, rejoint une tradition qui remonte peut-être aussi loin que l’*Œdipe roi*” de Sophocle. Certains personnages revêtent même la fonction du chœur tragique : le garde, dont le rôle se borne à faire des annonces (« *Le Roi se meurt* »), et Juliette, la femme de ménage, qui retrouve ici et là les inflexions de la déploration.

Si la pièce n'adopte pas la division en actes, elle n'en est pas moins structurée autour d'une action unique : la mort du personnage-fétiche de Ionesco, Bérenger, « *le Roi* ». De cette suite de scènes, qui forment une véritable tragédie, une oeuvre profonde et riche de sens, émanent une forte charge émotive et, finalement, beaucoup de douceur et de calme.

La langue, si elle n'exclut pas l'humour, renonce aux facéties et aux jeux de mots des premières pièces. Ionesco inventa avec “*Le roi se meurt*” ce que l'on pourrait appeler une grammaire métaphysique : la conjugaison des deux verbes clefs, « *être* » et « *mourir* », et l'usage limite des pronoms personnels jusqu'au renoncement fatal au « moi » en sont les premiers éléments. C'est que Bérenger incarne l'universalité de la condition humaine ; sa mort, comme pour tout homme, s'identifie à la disparition de l'Univers. Mais, au-delà, Ionesco trouva ici l'adéquation parfaite d'un propos spirituel avec la forme la plus sublime de la publicité, le théâtre. La parole s'y fit proclamatoire : la temporalité interne de la pièce se superpose à la durée de la représentation ; l'espace scénique, toujours insuffisant pour le personnage (comme dans “*Amédée*”), délimite exactement le champ de l'individu.

La pièce, qu'il a qualifiée d’«*essai d'apprentissage de la mort*», fut la réponse d'Ionesco à sa propre angoisse devant la mort. Mais cette tentative d'apprivoisement de la mort par Ionesco est aussi tentative d'enseignement : il faut vivre avec la conscience de la mort, pour se préparer à cette échéance, et pour goûter pleinement la vie. Il est longtemps facile de rejeter la perspective de sa propre mort dans un futur abstrait, mais on doit, un jour, envisager son cheminement inéluctable vers l'inconnu, renoncer à soi-même alors que le monde autour va continuer après notre départ, se refermer sur soi.

Aussi, plus que le drame d'un roi très égocentrique, aussi majestueux que vulnérable, plus qu'une allégorie de tous les rois de ce monde, plus qu'une incarnation d'un pouvoir politique et de sa déchéance, la pièce montre le face-à-face d'un être humain avec sa fin, qui voit son corps et l'univers qu'il s'est créé dans sa tête s'écrouler avec lui. Chaque fois que quelque chose se brise, c'est parce qu'il meurt un peu plus.

Le texte parle du refus de mourir, mais c'est avant tout une ode à la vie, à la beauté de la vie.

La pièce fut créée en 1962 au Théâtre de l'Alliance française dans une mise en scène de Jacques Mauclair, et fut publiée en 1963.

“Le piéton de l’air”
(1962)

Pièce en un acte

Sous l’influence du paysage anglais, du grotesque des Anglais plus qu’anglais qui l’entourent, dans une atmosphère de féerie saugrenue, Bérenger, pour qui « *plus rien n’a d’importance en dehors de l’émerveillement d’être, de la nouvelle, surprenante conscience de [son] existence [...] dans la liberté retrouvée* » acquiert la faculté de voler et se rend compte qu’une colonne rose soutient la voûte céleste.

Commentaire

La pièce, qui se prête à des effets spectaculaires, est née d’un rêve d’envol. Ionesco revint à la fantaisie de ses débuts, au monde de “*La cantatrice chauve*”. La colonne rose qui soutient la voûte céleste est un souvenir du folklore roumain.

La pièce fut créée à Düsseldorf en janvier 1963, et représentée peu après à l’Odéon dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault.

Avec ces œuvres, Ionesco acquit une réputation d’auteur classique qui avait pris ses distances avec l’avant-garde dont il préserva cependant le ferment novateur. S’amorça peu à peu pour lui une carrière internationale, en Angleterre, puis en Allemagne, et, un peu partout à travers l’Europe et l’Amérique.

“Délire à deux”
(1962)

Pièce en un acte

Un vieux couple claustré et pris de panique interprète comme une révolution, une guerre, les bruits des fêtards sous leurs fenêtres.

“La photo du colonel”
(1962)

Recueil de nouvelles

Commentaire

Ce sont des récits de rêves, parmi lesquels ceux dont avaient été tirés “*Tueur sans gages*” et “*Rhinocéros*”.

La photo du colonel est précisément celle dont l’assassin se sert pour attirer ses victimes dans “*Tueur à gages*”.

“Les exercices de conversation française pour étudiants américains”
(1964)

Trente et un dialogues

Dick, le professeur de français, et ses étudiants, Thomas et Audrey, dialoguent. Thomas, qui est doué d'un fort esprit de contradiction, pose toujours des questions embarrassantes : « *Qu'est-ce qu'une classe?* » - « *Quel âge avez-vous?* ». Il construit des phrases à l'envers, du type : *Le professeur est dans la poche du gilet de la montre. Le tableau noir écrit la copie sur le maître. J'ouvre l'élève et la porte s'assoit sur le banc. Je suis ce que vous êtes.* »

Dans “*Le plus et le moins*”, les possessifs et la comparaison sont exercés de manière non moins cocasse : « *Mon frère est plus petit que la Tour Eiffel. Il a plus de fenêtres [...] Nos bonnes têtes nous les voyons. Nos mauvaises ne se voient pas.* »

Dans “*Vacances à Paris*”, sont souvent confondus le sens concret et le sens figuré :

« - *Dick : Qu'est-ce qui vous a le plus frappé à Paris?*

- *Thomas : Personne n'aurait osé me frapper. J'aurais répondu par un direct américain dans le nez.*

- *Dick : Êtes-vous idiot, Thomas?*

- *Thomas : Si j'étais idiot parlerais-je français? »*

Des dissertations des quatre voix sur les vivants et les morts permettent aux élèves d'exercer la comparaison irrégulière ; mais ces aphorismes sont souvent des truismes : « *Le bon est meilleur que le pire. Le pire est moins bon que le bon.* »

Les nombreuses expressions françaises liées aux parties du corps et aux maladies sont enseignées dans un dialogue intitulé “*Chez le docteur*” où la liberté de jouer avec les mots est totale : « *J'ai des malades mentaux qui ont le fou rire, des vicieux qui lèchent les bottes, qui boivent la tasse et qui se font du mauvais sang quand ils ne cassent pas leur pipe. Il y a ceux qui ont froid aux yeux et ceux qui sont tout feu tout flamme, sans compter les têtes brûlées.* »

À travers un métadiscours ironique, Ionesco se mit lui-même en scène (comme dans “*L'impromptu de l'Alma*”) ainsi que son collaborateur, dans un dialogue intitulé “*Si*” (le si conditionnel, véritable piège grammatical pour les élèves étrangers) : « *Cher Monsieur Ionesco, si vous ne nous faisiez pas dire des choses stupides, vous écririez des choses plus faciles à apprendre aux élèves américains.* »

Commentaire

Ces exercices étaient destinés à être insérés dans le manuel de Michel Bénamou, professeur de français aux universités du Michigan, puis de San Diego, manuel intitulé “*Mise en train*” et publié à Toronto en 1969.

Avec ces trente et un dialogues, l'élève joue tout en faisant connaissance avec la langue, s'habitue à la prononciation, à son maniement et à son rythme, l'installe en soi. Ionesco y fait abstraction de la contextualisation de la signification et juxtapose, comme dans ses premières pièces, des affirmations contradictoires.

La méthode fit d'abord sensation aux États-Unis, en raison de l'originalité des textes, mais petit à petit, étudiants et professeurs la trouvèrent un peu déroutante et exigeant une ingéniosité, un humour et une faculté d'adaptation hors du commun.

“La soif et la faim”
(1966)

Pièce en trois épisodes

Le héros, Jean, sa femme, Marie-Madeleine, et leur bébé viennent s'installer dans un appartement au rez-de-chaussée, presque en sous-sol. Cela pourrait être le bonheur, calme et tranquille, mais Jean a le sentiment qu'il est fait pour une autre vie, dans la lumière, qu'il s'enlise. Et il s'enlise, puisqu'il y a

réellement de la vase dans les tiroirs, puisque la table s'enfonce dans le sol, etc.. Quand on parle de feu la tante Adélaïde, elle vient, elle parle, elle ment pour proposer la caricature d'une vie heureuse. Jean part, peut-être parce qu'il n'a pas su comprendre qu'un bonheur était là, ou parce que ce bonheur n'était pas pour lui, parce qu'il n'a pas su le voir, parce qu'il n'a pas su aimer. Il se rend sur la montagne, où il a un rendez-vous avec l'immortelle bien-aimée qui, bien entendu, ne vient pas. N'importe : il parle de l'amour, de l'amour fou, de l'amour absolu, de l'amour en gloire, seule justification de la vie, de la femme qui est dans notre âme. Épuisé par quinze années errantes, il arrive dans une sorte de couvent, peuplé de faux moines cagouleurs. On lui donne à boire, à manger, mais sans apaiser pour cela ni sa soif ni sa faim. C'est qu'il est dans l'enfer courtois de l'intelligence sans amour et de la vie sans foi. Et, pour mieux le convaincre (ou lui laver le cerveau), on lui présente une pièce dans la pièce. C'est une parodie amère d'une pièce pédagogique, d'une « Lehrstück » à la façon de Brecht (un des personnages s'appelle Brechtoll). Mais Jean ne distancie pas, et souffre avec les deux clowns de la faim, de la soif, de l'impossibilité de décider si Dieu existe, qui serait notre pain de vie. Il ne rejoindra pas le paradis d'amour de sa femme, de sa fille. Il restera prisonnier des moines, condamné à servir indéfiniment la soupe à ces faux frères que rien ne peut rassasier.

Commentaire

Ce rez-de-chaussée-cave correspondrait à un logement du jeune couple Ionesco, rue Claude-Terrasse.

Les trois actes sont trois épisodes détachés de la même quête, reliés seulement par la présence du même personnage. On trouve dans la pièce le fantastique réaliste d'Ionesco et, en filigrane, un hymne discret à l'amour conjugal où on peut reconnaître le grand langage fiévreux des amoureux de Musset, de Perdican qui échappe au monde parce qu'il peut dire : « J'ai souffert, mais j'ai aimé ». Jean parle avec romantisme de son cœur, « *animal blessé qui me lacère de ses griffes dans son agonie* », de sa bouche, « *précipice aux parois de feu* ». Il récuse l'« engagement » et préserve sa faculté d'étonnement.

Cette parabole très simple ne vaut pas par l'originalité : c'est à la fois une pièce allégorique dans le goût d'un Maeterlinck et une moralité du Moyen Âge, chaque détail étant à double entente et le héros, comme celui du « *Roi se meurt* », étant l'Homme. Elle ne vaut pas non plus par la profondeur de la pensée : la recherche, la poursuite de l'absolu est une aspiration permanente de l'être humain. Mais ce sentiment très fort, Ionesco l'exprima pour un public de son temps, son public, dans son langage théâtral, baroque, burlesque et cauchemardeux, la pièce étant surchargée pour faire entendre une vieille angoisse.

La pièce a été créée en 1966 à la Comédie-Française, dans une mise en scène de M. Terreau, avec Robert Hirsch.

“*Journal en miettes*” (1967)

Autobiographie

Le journal d'Ionesco est le portrait d'un homme pris entre deux cultures, un témoignage sur la naissance d'une vocation, sur une œuvre, un document d'époque, un bavardage métaphysique.

Comme son titre l'indique, il est fait de bribes. Ce n'est pas une œuvre écrite à proprement parler au fil des jours, selon une chronologie régulière et datée. Les « *miettes* », ce sont les restes d'une mémoire (« *J'écris les Mémoires d'un homme qui a perdu la mémoire* ») : « *images d'enfance en mille morceaux* », récits de rêves, opinions, textes au genre non identifié. Le propos discontinu se fragmente en petits paragraphes séparés par des blancs. Ce sont des impressions au sens photographique et typographique (usage presque pictural des majuscules ou des italiques) ...

Alors, au-delà des aphorismes péremptoires, des prises de position parfois irritantes derrière l'alibi d'un individualisme irréductible, demeurent quelques images : celle d'abord d'une enfance baignée de lumière, éclat de ces journées d'été de La Chapelle-Anthenaise, au contour net, dans l'euphorie des couleurs vives ; c'est cette illumination qu'il s'agit de retrouver, quête impossible : « *L'art apporte une petite lueur grisâtre, un tout petit début d'illumination noyé dans le bavardage.* » C'est pourquoi la vie est toujours assombrie par la nostalgie « *sans nom* » : celle de l'enfance, mais aussi, en 1940, celle de la France dont Ionesco se sentait séparé comme d'une mère, qu'il ne retrouva pourtant qu'en renonçant au père, qui se confondait avec la Roumanie. C'est ainsi un paysage individuel qu'Ionesco esquisse dans son journal, à contre-courant de cette négation du « moi » qui selon lui domine le climat de ces années 67-68. Ionesco milite donc pour une réhabilitation du sujet, et ce projet ne s'accommode guère de théories. Sa vie est, au sens propre, dramatique : une pièce de théâtre dont il n'est pas satisfait (« *On m'a très mal distribué* »), mais dont il n'était pas pressé de livrer le dénouement.

Commentaire

Ionesco s'inscrivait dans une certaine tradition de l'autobiographie impressionniste : Vallès ou, proches de nous, Nathalie, Sarraute, Charles Juliet. Mais son originalité tint à la recherche d'une forme en accord avec une conscience toujours aux limites du rêve, du souvenir et de l'opinion. Ces extraits de son journal intime donnent les clés de l'univers intérieur et des obsessions d'Ionesco : l'ennui, l'enlèvement, la mort.

“Présent passé, passé présent”

(1968)

Autobiographie

Ce deuxième tome présente la même variété que le premier, mais organisée en cinq sections ponctuées de contes « pour enfants de moins de trois ans » et articulées autour de deux dates, vers 1940 et 1967.

La première est l'occasion pour Ionesco, alors professeur et contraint de demeurer en Roumanie, de faire le point sur la guerre, sa répugnance équivalente pour le nazisme (tous ses amis insidieusement métamorphosés en « rhinocéros ») et le stalinisme : « *Je ne fais pas la guerre* », reconnaît-il.

L'année 1967 est celle du conflit israélo-arabe : occasion, cette fois, de fustiger le marxisme et la mauvaise foi des intellectuels de gauche, ces « *petits-bourgeois révolutionnaires* ».

“Jeux de massacre”

(1970)

Pièce en vingt tableaux

Par un dimanche matin, dans une ville qui connaît une atmosphère de carnaval, qui déborde de couleur, de musique, les habitants commencent à être atteints par une maladie implacable et horrible, compliquée de famine, symbolisée par un moine tout vêtu de noir qui, à plusieurs reprises, frôle tout le monde, se place au milieu du plateau, mais que personne ne voit. Dès la première scène, le mal inconnu fauche tous les personnages, d'un coup. Et vingt scènes, présentant cent personnages, se déroulent dont, chaque fois, le dénouement est la mort. Les gens meurent comme des mouches, les uns dans leur lit, les autres dans la rue au beau milieu ou à la fin d'une conversation. Des amis qui rendent visite à un malade n'ont pas fermé la porte que celui-ci a trépassé. Des médecins, réunis pour examiner la situation, sont fauchés au beau milieu de la séance. Des amants qui se revoient après une longue absence voient leurs retrouvailles écourtées. Une jeune fille qui se prépare pour

une soirée expire sur le sofa du salon. Un agent de police atteint par la peste est froidement tué par ses collègues. Des hommes politiques (de gauche comme droite), qui essaient de tirer profit de la situation, descendent de la tribune de la Chambre des députés et tombent raides morts. Même les croque-morts qui, en pareille circonstance, devraient être à l'abri du mauvais sort, ne sont pas épargnés. Un climat de terreur règne dans la population de la ville que le Mal détruit peu à peu. Il en résulte l'égalité des citoyens. Chacun n'en réagit pas moins selon sa personnalité, de façon parfois saugrenue. Les plus polis meurent en s'excusant, les plus affamés en mangeant les plus tendres, et les femmes frivoles en pillant les magasins de frivolités. En attendant l'heure, chacun continue de faire ce qu'il faisait : les politiciens promettent, les malins profitent, les amoureux s'étreignent, Philémon se désespère et Baucis espère, tout aussi vainement. En l'absence de lendemain, les occupations ordinaires prennent une extraordinaire insignifiance. Naturellement, les gens et les partis s'accusent, mais on ne saurait vraiment incriminer ni virus ni bacilles ni gouvernants ni gouvernés, ni droite ni gauche. Le manque de bouc émissaire se fait cruellement sentir. Nul ne comprend ce mal mystérieux et nul n'y reconnaît l'apocalypse promise par le dieu de la colère. Même ceux qui, dans la dernière partie de la pièce, croient avoir échappé au désastre lorsqu'on leur annonce que l'épidémie est en régression, doivent se rendre à l'évidence de cette fatalité de la mort : un immense incendie vient de se déclarer et les survivants ne peuvent éviter d'y périr. Le moine noir qui, de scène en scène, rôde autour des victimes redevient, quand tout est consommé (et consumé !), le grand archange qui extermina Sodome.

Commentaire

Ionesco traitait le thème de l'égalité devant l'épidémie, les êtres humains étant vus comme des marionnettes interchangeable, réduites au plus petit commun dénominateur : la mort. Une pièce où l'on ne fait que mourir, sous le coup d'une maladie abstraite, pourrait être épouvantable et lassante : on se lasse de tout, même d'être effrayé. En jouant sur la monotonie de la situation, Ionesco allait se priver de points d'accrochage.

Mais il y a mille façons de mourir, des plus affreuses aux plus drôles, en passant par les plus émouvantes. Et la pièce, en les montrant, devient une œuvre infiniment diverse, à la structure kaléidoscopique, les scènes se succédant rapidement selon un découpage presque cinématographique. Finalement, on ne sort pas trop écrasé de ce long face-à-face avec la mort, inspiré en partie de l'admirable "*Journal de l'année de la peste*" de Daniel Defoe, la grande peste de 1665 à Londres étant d'ailleurs suivie du grand incendie de 1666.

De cette situation, certains se tirent bien, comme, par exemple, ce vieux et cette vieille que nous voyons mourir ensemble. Et il y a des épisodes drolatiques, bouffons où résonne ce rire (grinçant certes mais rire quand même) propre à Ionesco qui, à la question : «*Quel est le sujet de la pièce?*» a répondu : «*Montrer l'absurde. Le démontrer. Et aussi le monter, le démonter. Dénoncer un scandale permanent. - Lequel ? - La mort.*»

Si les scènes de danses macabres du Moyen Âge renvoyaient à des croyances bien précises, à la peur du châtement divin, à la peur de l'enfer, si, au sein de la mort qui égalise tout, il y avait le paradis et l'enfer, les justes et les méchants, la profession de foi d'Ionesco est agnostique et nihiliste ; il renvoie tout le monde au néant, humanistes et révolutionnaires, policiers et possédants, perdant ainsi de son pessimisme fondamental.

En 1969, Eugène Ionesco obtint le grand prix littéraire de Monaco.

En 1970, il a été reçu à l'Académie française.

"Macbeth"
(1972)

Comédie

Ionesco reprit le Macbeth de Shakespeare, fidèle général du roi d'Écosse Duncan, qui en vient à tuer son souverain après que des sorcières lui eurent prédit l'accession au trône. Il a gardé la trame principale du texte original, mais il l'envisagea à travers le verre grossissant de sa loupe absurde et n'en fit pas seulement une parodie.

Il a transformé à sa façon les personnages de Shakespeare. Duncan, Macbeth, Banquo et celui qui venge la mort de son père sont interchangeables. Ils reprochent à leurs maîtres successifs les mêmes ambitions, prononcent les mêmes discours creux, sans y changer un seul mot. On entend au moins deux fois les mêmes tirades dans la bouche de personnages différents. Et le libérateur final s'annonce encore plus cruel que ses prédécesseurs. Le bon roi Duncan est devenu un « archiduc » et un abominable tyran. Lady Duncan épouse Macbeth, le pousse au crime et finit par l'assassiner, tout en se métamorphosant de temps en temps en l'une des « *sœurs fatales* », les sorcières qui prédisent son destin à Macbeth.

Il a ajouté des passages et des personnages dont le caractère absurde tranche avec le fond tragique de l'œuvre. Ainsi, les barons Glamiss et Candor décident un jour de se révolter contre le tyrannique Duncan ; une sanglante bataille s'ensuit, au cours de laquelle les fidèles généraux Banco et Macbeth doivent défendre leur chef. Puis, après avoir été envoûté par deux sorcières qui lui prédisent l'accès au trône, Macbeth assassine ses rivaux pour hériter de la couronne. Mais il n'a pas prévu le retour de Macol, fils biologique de Banco, animé d'idéaux encore plus vils que les siens...

Commentaire

C'est en lisant les manuscrits d'un autodidacte de bonne volonté qui, en toute tranquillité, refaisait "Hamlet", "Le cid", "Phèdre", qu'Ionesco eut l'idée de récrire "Macbeth" de Shakespeare.

Furieusement comique et efficace, la pièce est considérée comme la plus noire et la plus drôle des comédies d'Ionesco. On n'y retrouva plus du tout l'auteur de "La cantatrice chauve" et plus assez celui du "Roi se meurt". Voulut-il reprendre la tragédie sur un autre ton, ou produire un simple divertissement en forme de parodie? Il aurait alors fallu multiplier les scènes « dingues ». Si la même comédienne joue lady Macbeth, la sorcière et lady Macbeth, comme ce n'était point pour faire des économies de distribution, comme dans les petites troupes, était-ce parce qu'il a voulu faire de la femme, et en un sens de la mère ou de la reine mère, l'instigatrice du mal?

Du mal qui est l'assassinat. Le sujet qu'Ionesco retient, semble-t-il, c'est le scandale de voir l'homme qui se sait mortel infliger la mort à son frère homme. L'ambition, qui est une sorte de glotonnerie de vivre, pousse l'homme à faire place nette, en tuant l'homme. Et l'histoire de Macbeth, avec sa cascade d'assassinats, illustre bien ce thème. Le malheur, c'est que les assassinats en cascade dans une pièce assez courte, écrite sur un ton assez gouailleur, avec des anachronismes faciles (la cruelle lady et sa suivante ôtent leur masque, leur bosse et leurs oripeaux de vieilles harpies pour apparaître en maillots dorés de strip-teaseuses - un marchand de limonade passer sur le champ de bataille) et des plaisanteries plus faciles encore (pour le banquet, on fait venir des crêpes de Chine...), cela prend une allure de parodie, malgré que l'auteur en ait. Une seule scène nouvelle a une beauté tragique : celle où l'on voit le roi Duncan guérir les pauvres des écrouelles et d'autres maladies. Et cette scène est un peu en marge, comme si elle évoquait avec nostalgie un monde où il suffisait de dire une parole pour guérir notre âme.

Est-ce que ces jeux de la mort et de l'ambition ne sont pas mieux éclairés, après tout, dans le "Macbeth", avec un seul «t», de Shakespeare? N'avait-il pas montré le chemin de l'absurdité à Ionesco en parlant de cette « vie pareille au songe d'un idiot, plein de bruit et de fureur, et ne signifiant rien » qui, ici, est celle des éternels tyrans?

La pièce fut créée en janvier 1972 au Théâtre Rive gauche, dans une mise en scène de Jacques Mauclair, avec lui-même, Alain Mottet, Jacques Dannoville, Jacques Charby Geneviève Fontanel et Brigitte Fossey.

En 2007, à Montréal, la pièce a été mise en scène par Renaud Paradis et Serge Mandeville qui ont voulu établir un rapprochement entre cet assoiffé de pouvoir que devient Macbett et le président des États-Unis, George Bush.

“La vase”
(1972)

Scénario

Un homme est enfermé dans une misérable chambre d’hôtel qui se dégingue, se délabre, se fissure, se moisit en même temps que lui. Il finit par s’enliser dans la vase d’un fleuve où l’on voit son cadavre se décomposer.

Commentaire

Tirée d’une de ses nouvelles, “La vase” se termine par l’acceptation apaisée de la mort, comme dans la ballade roumaine “Mioritza”.

Ionesco débuta comme acteur de cinéma, étant le personnage unique de ce film tourné pour la télévision de Cologne.

“Le solitaire”
(1973)

Roman

Le personnage se sent de moins en moins appartenir au monde qui l’entoure.

Commentaire

Ce fut l’unique roman d’Ionesco.

“Ce formidable bordel !”
(1973)

Pièce de théâtre

Le Personnage joue un rôle tout à fait passif, presque muet, mais tout de même impressionnant.

Commentaire

Le Personnage récuse l’« engagement » et, par une volonté implicite de distanciation, préserve ses faculté d’étonnement. Comme la pièce ne se privait pas de jeter des sarcasmes sur les soixante-huitards, ceux-ci traitèrent Ionesco d’auteur fascisant, alors qu’il avait été longtemps considéré comme le porte-parole d’une critique radicale de la société moderne.

“L’homme aux valises”
(1975)

Autobiographie

“Entre la vie et le rêve”
(1977)

Autobiographie

Eugène Ionesco racontait l'apprentissage du français dans son enfance, son désapprentissage pour faire face aux programmes roumains et le réapprentissage pour écrire dans cette langue.

“Antidotes”
(1977)

Recueil d’articles

“Un homme en question”
(1979)

Recueil d’articles

“Voyages chez les morts”
(1980)

“Le blanc et le noir”
(1981)

Essai

C'est une réflexion d'Ionesco sur sa propre peinture. Ce n'est qu'à un âge avancé, aux environs de soixante-dix ans, à un moment où il était en panne d'inspiration qu'il commença à dessiner et à peindre. « *Il faut cultiver son jardin, disait Voltaire. Je le cultive à ma manière.* » Il étudie le rôle du noir par rapport au blanc et l'effet qu'ont l'une sur l'autre ces couleurs qui n'en sont pas (le noir est l'absence de toute couleur et le blanc, la présence de toutes les couleurs à la fois). Le peintre doit surmonter sa crainte initiale de voir le noir tout écraser, avant d'aboutir à la conclusion que ces deux opposés, le noir et le blanc, se valent au fond.

Commentaire

L'effet de la couleur sur les émotions a souvent été un objet d'étude pour Ionesco. En 1985, il rédigea une analyse du noir et du rouge et de la manière dont ces couleurs agressives peuvent être tempérées par le vert.

L'essai est orné d'illustrations qu'il réalisa spécialement pour lui, principalement des arbres et des buissons qui sont représentés de manière naïve et enfantine. Les arbres y ont un visage et leurs feuilles possèdent des yeux, un nez et des oreilles. C'est cet étrange jardin, avec ses végétaux

personnifiés et amorphes, que Ionesco montre ici grâce à ses extravagants dessins noirs et blancs. Il lithographia lui-même les illustrations

Dans les années quatre-vingt, la santé d'Ionesco déclina de plus en plus. Malgré quelques prix internationaux et une indéniable reconnaissance du milieu théâtral français, il se retira de plus en plus de la vie publique.

En 1983, le metteur en scène Roger Planchon monta un collage de ses derniers textes, ce qui permit au public français de redécouvrir toute sa force et toute sa pertinence.

‘La quête intermittente’

(1987)

Autobiographie

Commentaire

Ionesco y révéla que, marqué par son éducation catholique et orthodoxe, il recherchait une transcendance, et que cette quête se retrouve chez ses personnages, enfants de l'absurde et de la désillusion.

Le 28 mars 1994, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, Eugène Ionesco s'éteignit à Paris.

De père roumain et de mère française, il a été exposé à deux façons de penser, de voir, de sentir, de juger, à deux systèmes de signes qui s'entrechoquaient, à deux codes rarement réductibles l'un à l'autre, à deux façons d'être, ce qui était à la fois un privilège et une calamité. La déchirure dans sa famille pendant son enfance, le destin de la Roumanie qui bascula du fascisme dans un communisme particulièrement sanglant, « *jeu de massacre insensé* », sa situation d'homme errant, écartelé entre deux pays, deux langues et deux cultures, l'ont lacéré toute sa vie, même s'il avait réussi à rejoindre son paradis perdu, la France, et à s'imposer en littérature. Il vécut sa vie comme celle des personnages qu'il a créés, avec une tristesse qui n'était masquée que par la folie.

Homme de théâtre principalement, mais aussi poète et critique, il a également publié un roman, des nouvelles qui, pour la plupart, servirent d'ébauches à ses pièces, des contes pour enfants, des journaux intimes, des articles consacrés à la politique, à la culture et au théâtre, rassemblés en volumes, les dialogues d'un manuel de français, des scénarios, un ballet et un livret d'opéra (*‘Maximilien Kolbe’*, inédit), ainsi que des ouvrages et des articles sur la peinture.

Dans des pièces qu'on a pu, avec celles de Beckett et de quelques autres, considérer comme étant de l'anti-théâtre, lui-même s'étant fait théoricien d'un nouveau théâtre, d'un théâtre « *non aristotélicien* » où il s'agissait de « *pousser tout au paroxysme* », d'« *opposer le comique au tragique pour les réunir dans une synthèse théâtrale nouvelle* », d'« *opposer le prosaïque au poétique, et le quotidien à l'insolite* », d'« *éviter la psychologie* », de « *désarticuler le langage* », de « *théâtraliser la parole* », de « *greffer une interprétation clownesque* », de « *faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles* » (*‘Expérience du théâtre’* dans *‘Notes et contre-notes’*), de prolonger le réel dans le fantastique, de percer le mur des habitudes mentales, des routines qui nous empêchent de percevoir l'univers autrement que dans ses apparences, rejetant les conventions de la scène bourgeoise comme les poncifs du théâtre engagé, soutenu en particulier par Jacques Mauclair, son grand découvreur et son plus fidèle interprète, il recourut à un redoutable comique, fait de parodie, de satire, de caricature, de paradoxe, de « *nonsense* » et, surtout, d'humour, car, pensait-il : « *Où il n'y a pas d'humour, il n'y a pas d'humanité, où il n'y a pas d'humour, il y a le camp de concentration.* »

Pour lui, le théâtre est un art du superlatif, une recherche de l'insolite et de l'extraordinaire ancré dans la réalité quotidienne, l'activité ludique, la désarticulation du langage et les ruptures de ton, l'image matérialisée, la métamorphose, la prolifération, le contrepoint, l'accélération du « tempo », le paroxysme, l'étonnement profond, naïf, mais lucide devant l'existence, le recours aux archétypes ainsi qu'aux mythes.

Dans la tradition de l'avant-garde et du surréalisme dont il se réclama, pour dénoncer un monde suffoqué par des conventions où les mots ne sont plus unis par des rapports de nécessité et de vérité, lui qui, s'il avait renoncé à être professeur, s'il avait trouvé sa voie royale dans le théâtre, n'avait jamais cessé d'être philologue, d'être « la proie des mots », d'avoir le besoin toujours inassouvi de parler, en n'écartant aucune forme de langage, ce langage pour lequel il éprouve pourtant la plus haute suspicion, d'aimer la langue tout en la combattant et de la mettre en scène, usa d'un jeu subversif sur la langue française qui fut continuellement mise en scène : phonétique, grammaire, phrases construites sans liaisons grammaticales ou logiques, toute affirmation paraissant réversible, néologismes (les « *polycandres* » qui accentuent le caractère énigmatique du poème de la bonne), faux dictons (« *Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux.* »), dialogues en double registre, etc..

Mais, au-delà de l'humour noir et de la critique des automatismes du langage, il cachait son profond désarroi devant un monde qu'il ne comprenait plus, dans lequel il avait perdu ses repères sans trouver la possibilité d'en proposer de nouveaux. Il confia : « *Le monde m'apparaît à certains moments comme vidé de signification, la réalité : irréelle* » ('*Notes et contre-notes*'). D'où ce sentiment de l'absurde qui fait que ses œuvres sont traversées par l'angoisse, condensant jusqu'au paradoxe les deux pôles, tragique et comique, de la condition humaine.

Cependant, de l'avant-garde où, dans les années cinquante, il s'employa à dynamiter les conformismes, y compris ceux de l'intelligentsia gagnée au marxisme et au brechtisme, sa méfiance étant innée à l'égard des « *vérités collectives* », des « *intellectuels-rhinocéros* » de tous bords qui, par passion des grands systèmes en venaient à vénérer les plus sanglantes tyrannies de l'Histoire, il passa à un conservatisme qui fut consacré par sa paradoxale entrée à l'Académie française. Était-ce un retournement ou, le vieillissement aidant, son acceptation de sa véritable nature, sa reconnaissance du principe qu'il avait lui-même édicté : « *Vouloir être de son temps, c'est déjà être dépassé* ».

Derrière les petites absurdités de la vie quotidienne dont on riait dans les premières œuvres, on vit se dessiner l'ombre terrible de la grande absurdité de toute vie : la Mort. Il se révéla que, marqué par son éducation catholique et orthodoxe, cet « *incroyant plein de foi* » ('*Le blanc et le noir*') recherchait une transcendance que signalent les images récurrentes dans son théâtre de l'envol ou de l'illumination mystique, et que cette quête est celle de ses personnages, enfants de l'absurde et de la désillusion. Et, quand la transcendance prenait un malin plaisir à se dérober, des images négatives surgissaient : ténèbres, boue, matérialité, pesanteur ou vide.

Clown triste et mystique, prince de l'absurde et de la dérision, il fut l'un des maîtres et des enfants terribles du XXe siècle. Et le monde entier reconnut qu'il avait du génie.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)