

TR 76-43

v

LES ASPECTS METAPHYSIQUES

DU THEATRE DE IONESCO

Submitted in fulfilment of the  
requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

of Rhodes University

by

DAVID CROFT THOMAS

FEBRUARY 1986

Je tiens à remercier le Directeur de l'Institut des  
Etudes Françaises à l'Université Rhodes, le Professeur  
Jean-Louis Cattaneo, Chevalier de l'Ordre des Palmes  
académiques, pour son aide inestimable.

J'associe également à ce travail:

- Mme H. Nixon, qui a guidé mes premiers pas dans mes recherches;
- Ma femme, Jean, qui m'a encouragé;
- Et M. Jacques Mauclair, qui a joué le rôle de Béranger devant trois spectateurs seulement, dont moi-même. Le souvenir de cette interprétation a été pour moi une source d'inspiration constante.

TABLE DES MATIERES

	<u>Page</u>
INTRODUCTION .....	1
Notes .....	9
CHAPITRE I : UN THEATRE DE "L'ABSURDE" .....	11
Les débuts iconoclastes	12
La notion de "l'absurde"	15
L'insuffisance de l'intellect	16
Le problème de la mort	31
Le triomphe du matérialisme historique	41
La chimère du spiritualisme	48
L'évasion douteuse	51
L'hypothèse d'une valorisation religieuse de l'absurde	53
Notes .....	57
CHAPITRE II : VERS UNE MYTHOCRITIQUE .....	62
Critique de la notion de "l'absurde"	62
Pour une poétique de l'imaginaire	66
Les précurseurs de l'approche phénoménologique de l'oeuvre de Ionesco	72
De l'archétypologie à la mythocritique	76
Notes .....	81
CHAPITRE III : LE SYMBOLISME DU TEMPS SOUS SON ASPECT NEFASTE	84
Les images animalières et leurs dérivés symboliques	86
Les ténèbres et la liquidité hostiles	111
La chute	118
La moralisation du mythe	130
Notes .....	141

	<u>Page</u>
CHAPITRE IV : LA QUÊTE DU SACRÉ .....	145
Une thérapeutique par la provocation	145
Le symbolisme de la transcendance	148
Les figures de l'aliénation	183
De l'antithèse à l'euphémisme : le thème de la résignation	200
Notes .....	231
CONCLUSION .....	241
Notes .....	244
BIBLIOGRAPHIE .....	245

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Nous utilisons les cinq volumes du Théâtre de Ionesco qui ont paru chez Gallimard dans la collection Soleil. Pour les autres pièces, qui n'ont pas encore paru dans cette collection, nous utilisons la collection N.R.F.

ABREVIATIONS

Dans nos références aux volumes du Théâtre, nous donnons le numéro du volume, en chiffres romains, suivi de la page, en chiffres arabes.

Par une inadvertance attribuable aux éditeurs, le sixième volume de la série (L'Homme aux valises suivi de Ce formidable bordel!) ne porte pas le sous-titre Théâtre VI. Nous nous permettons de le baptiser ainsi, pour la commodité des références. Par contre, le dernier volume de la série (Voyages chez les morts) est bien sous-titré Théâtre VII.

## INTRODUCTION

Au cours d'une interview accordée à deux critiques littéraires, le 9 novembre 1976, Ionesco déclare :

Un retour à la métaphysique me semble, à notre époque, indispensable(1).

Ce point de vue nous semble être d'une importance fondamentale, tant par la référence à un problème spécifiquement moderne, que par la formulation d'une profonde préoccupation de l'auteur. Ionesco résume par là un débat qui informe continuellement son oeuvre théâtrale. Ce débat, et cette quête, sont les thèmes essentiels que nous voudrions mettre à jour dans cette oeuvre. Nous proposons donc d'étudier le désir et l'effort que manifeste et que tente l'homme moderne, imbu d'une culture matérialiste, laïque et profane, pour retrouver la vie spirituelle de ses ancêtres : son aspiration à la connaissance du sacré. Ce sujet, aussi vaste qu'il est élémentaire, exige l'examen de l'oeuvre complète afin d'en dégager les constantes.

Mais la curiosité philosophique n'est pas seule à nous mener à entreprendre cette recherche. Comme il se doit, nous en devons la conception à une expérience de spectateur à Paris. Il s'agit de la création de Tueur sans gages, au Théâtre Rive-Gauche en décembre 1972. Sur une scène sans décor, et devant une salle presque vide, les comédiens incarnèrent le désespoir et l'incompréhension qu'éprouvent les hommes mortels, mais non sans en avoir évoqué aussi l'espérance. Dans l'espace d'une heure s'accomplissait une Odyssée où semblaient

s'intégrer légendes et mythes anciens, contes pour enfants, mystères médiévaux, récits bibliques, thèmes religieux, moraux et philosophiques... Tout semblait parler du désir essentiel que ressent l'humanité, mais d'un désir qui, au dénouement de la pièce, demeure inassouvi. Ce rare bonheur qu'apporte un jeu dramatique aussi évocatoire nous laissa la conviction paradoxale que, malgré le dénouement tragique qui semblait les infirmer, ces mythes n'étaient pas périmés. Ils avaient conservé leur vigueur originelle et leur capacité d'émouvoir celui qui les redécouvre. Le drame auquel nous venions d'assister révéla son ambivalence foncière, et son aspect de débat inachevé. Dans le personnage de Bérenger, deux mentalités se disputaient la possession de l'esprit humain, l'une moderne et "nihiliste", qui aboutit au désespoir, l'autre traditionnelle, riche de promesses merveilleuses. Le dilemme de Bérenger était celui que devait affronter tout homme à notre époque.

Ainsi l'oeuvre de Ionesco nous invitait à examiner à nouveau l'héritage mythique et religieux de l'humanité, en le confrontant à une attitude qui déprécie les anciennes croyances. Nous y conviait aussi un critique du théâtre contemporain, Martin Esslin, dans son analyse intitulée Le Théâtre de l'Absurde. Esslin faisait allusion à la présence de sujets mythiques dans le théâtre de Ionesco, en se référant brièvement à l'historien des religions, Mircea Eliade<sup>(2)</sup>. En explorant cette voie qui nous était indiquée, nous avons découvert que l'expert du symbolisme mythique et religieux nous offre en effet une explication satisfaisante de la dichotomie que dramatise l'oeuvre de Ionesco. Cette explication est lourde de conséquences pour la méthode d'interprétation que nous adopterons par la suite.

Mircea Eliade explique l'inquiétude qui trouble l'homme moderne, en attribuant ce sentiment à une mentalité "historiciste". Selon ce point de vue, l'homme occidental, caractéristique du vingtième siècle, vit dans un monde profane, totalement désacralisé. Il se croit un être uniquement historique, limité à son expérience dans le temps et dans l'espace. Pour lui, l'idée d'une métaphysique relève du "mythe", dans le sens péjoratif et second que ce mot revêt dans notre siècle, et qui est celui de "fantaisie" ou d' "illusion puérile". L'homme qui participe à cette mentalité

refuse la transcendance, accepte la relativité de la réalité, et il lui arrive même de douter du sens de l'existence(3).

En cela la mentalité moderne diffère radicalement de celle, plus ancienne, qui nourrit de mythes et de croyances l'homme religieux des sociétés traditionnelles:

L'homme moderne a-religieux assume une nouvelle situation existentielle : il se reconnaît uniquement sujet et agent de l'Histoire, (...) il se désacralise et désacralise le monde(4).

Si nette est la distinction entre ces deux perceptions de la condition humaine, que l'homme moderne, qu'il le veuille ou non, éprouve une difficulté de plus en plus grande à réintégrer les anciennes dimensions religieuses dans sa propre conception comme dans son expérience de la vie. Cette séparation entraîne l'angoisse que l'on peut éprouver en envisageant un monde devenu profane et dépourvu de signification inhérente.

Contre cette mentalité "historiciste", Eliade dresse une mentalité "archaïque" ou "primitive" qui caractérise l'homme religieux : "homo religiosus". La valorisation traditionnelle de l'univers s'avère précisément le contraire de la perspective moderne:

L'homo religiosus croit toujours qu'il existe une réalité

absolue, le sacré, qui transcende ce monde-ci, mais qui s'y manifeste et de ce fait, le sanctifie et le rend réel. Il croit que la vie a une origine sacrée et que l'existence humaine actualise toutes ses potentialités dans la mesure où elle est religieuse, c'est-à-dire, participe à la réalité(5).

La réflexion sur les causes premières ou sur les fins dernières de l'existence n'empite pas d'effroi un tel homme. Il possède une métaphysique : "une conception globale et cohérente de la Réalité"(6). Sa participation aux manifestations de la Divinité est donc assurée. Cet abrégé des points communs, que l'anthropologue distille à partir des religions dans leur diversité, se révèle identique à la philosophie éternelle ("philosophia perennis") que discerne Aldous Huxley, après Leibnitz et Lavielle. Huxley résume ces croyances en fonction de

la métaphysique qui reconnaît une Réalité divine substantielle au monde des choses, des vies et des esprits; la psychologie qui trouve dans l'âme quelque chose d'analogue, ou même d'identique, à la Réalité divine; l'éthique qui place la fin dernière de l'homme dans la connaissance du Fondement immanent et transcendant de tout ce qui est(7).

Certes, l'évocation généralisante d'une "philosophie éternelle" peut être taxée d'éclectisme. Les philosophes occidentaux défendent jalousement leurs singularités doctrinales, et ils se gardent de confondre la réflexion abstraite avec l'élucidation des mystères révélés. Cependant, pour notre part, nous ne trouvons entre la métaphysique et la religion qu'une distinction entre deux modes de connaissance, leur sujet étant commun. D'ailleurs, lorsque les croyances s'expriment par des symboles, les différences doctrinales s'estompent. En outre, le philosophe français Georges Vallin a réhabilité la notion de "philosophie éternelle", en soutenant qu'une "perspective métaphysique" permet d'assimiler les mythes, les doctrines et les croyances qui se sont élaborés en des situations éloignées l'une de l'autre dans le temps et dans l'espace:

La perspective métaphysique peut être caractérisée par le dépassement de toutes les conceptions limitées, dogmatiques et systématiques qui constituent le contenu de ce qu'on a coutume d'appeler l'histoire de la philosophie; car elle se fonde sur la notion métaphysiquement la plus rigoureuse de l'absolu ou de l'Infini(8).

En se référant au symbolisme mythique et religieux tel que l'a décrit Mircea Eliade, ce philosophe signale l'aptitude de ce code à exprimer la "perspective métaphysique"(9).

Or, chacune de ces mentalités opposées, aussi bien que la rupture de niveau qui les sépare, intéressent Ionesco, et son oeuvre en porte l'empreinte. Dans un essai sur Kafka, Ionesco impute à une vision historiciste et désacralisante de l'univers, le sentiment d'angoisse et la notion de "l'absurde", et il imagine le chemin qui ramènerait l'homme vers une conscience qui transcende l'histoire, une conscience religieuse et métaphysique:

Si l'homme n'a plus de fil conducteur, c'est que lui-même ne voulait plus en avoir. D'où son sentiment de culpabilité, son angoisse, l'absurdité de l'histoire. Est absurde ce qui n'a pas de but : et ce but final ne peut se trouver qu'au-delà de l'histoire, il est ce qui doit guider l'histoire humaine, c'est-à-dire lui donner sa signification. Qu'on le veuille ou non, ceci révèle le caractère profondément religieux de tout Kafka; coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante. (...) C'est le monde désacralisé que dénonce Kafka(10).

Il est à remarquer que, même dans cet essai littéraire, Ionesco recourt au symbolisme mythique (le labyrinthe temporel et le fil d'Ariane) pour traduire son intuition. Or, ces propos que tient Ionesco sur l'oeuvre de Kafka peuvent s'appliquer avec une égale justesse à sa propre vision du monde et par conséquent à son oeuvre théâtrale:

J'appelle aussi absurde l'homme qui erre sans but, l'oubli du but, l'homme coupé de ses racines essentielles, transcendentales...(11)

Nous voulons soutenir que le thème primordial du théâtre de Ionesco est le désir qu'éprouve l'homme, poussé par son angoisse, de rétablir

ses liens avec ces mêmes "racines transcendentales", et que ce thème confère à l'oeuvre entière son sens et son intention.

Dans la mesure où le théâtre de Ionesco exprime la nostalgie que ressent l'écrivain pour une vie spirituelle, et les tentatives qu'il fait pour rendre siennes les modalités du comportement, et la conscience du sacré, qui caractérisent l'homme religieux, ce théâtre recèle une métaphysique. Mais cette vision du sacré, sous son double aspect immanent et transcendant, ne s'élabore point en un "système" philosophique chez Ionesco. Autant que possible celui-ci évite les abstractions intellectuelles et les raisonnements logiques qui sont le véhicule indispensable des doctrines systématiques. En effet la méfiance qu'éprouve Ionesco à l'égard de toute idéologie, fût-elle politique, philosophique ou religieuse, est bien connue. Ce thème revient constamment sous sa plume dans son oeuvre théâtrale, où il fait la satire du dogmatisme, aussi bien que dans ses articles polémiques:

Apporter un message aux hommes, vouloir diriger le cours du monde, ou le sauver, est l'affaire des fondateurs de religions, des moralistes ou des hommes politiques, — lesquels, entre parenthèses, s'en tirent plutôt mal, comme nous sommes payés pour le savoir. Un dramaturge se borne à écrire des pièces, dans lesquelles il ne peut qu'offrir un témoignage, non point un message didactique (...) Une oeuvre d'art n'a rien à voir avec les doctrines(12).

Ionesco n'a jamais voulu développer d'idéologie. L'anathème qu'il jette sur les doctrines empiète même sur son expérience de la foi religieuse, car il note dans son journal son impuissance à croire en Dieu:

J'ai toujours essayé de croire en Dieu. Pas assez naïf, pas assez subtil. Certaine insuffisance métaphysique(13).

Cependant, là où les protagonistes de ses pièces participent ou aspirent à une réintégration de l'expérience religieuse dans leur

situation existentielle, une métaphysique est implicite. Elle s'exprime, tout comme pour l'humanité archaïque, "par le truchement des symboles plutôt que par l'enchevêtrement des concepts"<sup>(14)</sup>. Chez Ionesco, l'attitude "métadogmatique" exerce le droit paradoxal que lui accorde Georges Vallin : elle est la condition nécessaire à l'expression de la "perspective métaphysique"<sup>(15)</sup>.

Comment se peut-il qu'un incroyant déclaré puisse exprimer des thèmes métaphysiques? Après le psychologue C.G. Jung, Mircea Eliade explique ce paradoxe en soutenant que chez l'homme moderne le sentiment religieux s'est réfugié dans l'inconscient, où il continue de se manifester à travers la fonction symbolisante de l'esprit:

La désacralisation ininterrompue de l'homme moderne a altéré le contenu de sa vie spirituelle, elle n'a pas brisé les matrices de son imagination : tout un déchet mythologique survit dans des zones mal contrôlées. (...) L'imagination baigne en plein symbolisme et continue de vivre des mythes et des théologies archaïques<sup>(16)</sup>.

Dans la plupart de ses écrits, l'historien des religions n'omet pas de mettre en valeur cette découverte par laquelle il exerce une influence importante sur les sciences humaines<sup>(17)</sup>. Désormais la morphologie du symbolisme mythique et religieux, la philosophie, et la psychologie des profondeurs, se rencontrent au sein d'une anthropologie générale. La recherche présente s'inscrit sous l'égide de cette science, et de cet humanisme.

L'étude du symbolisme dans le théâtre de Ionesco nous a amené à prendre connaissance, non seulement de l'herméneutique en général<sup>(18)</sup>, mais aussi d'une "anthropologie littéraire" qui est pratiquée de nos jours dans certains instituts et centres de recherche interdisciplinaire en France<sup>(19)</sup>. La recherche présente assume donc un double intérêt à nos yeux. En premier lieu, il s'agit d'une quête de la signification dans

une oeuvre théâtrale. Mais en même temps nous sommes amené à adopter de nouvelles méthodes d'analyse critique. Dans l'élaboration de la thèse il était légitime de conserver cette double orientation de la recherche. Pour cette raison nous nous limitons, d'emblée, à une technique d'analyse idéologique, technique que complète l'analyse impressionniste des symboles. De cette partie initiale de l'étude se dégage une perception déprimante de l'homme et du monde, perception que certains ont commentée en fonction de "l'absurde". Un deuxième chapitre, sous l'influence des sciences humaines, développe la théorie de l'anthropologie littéraire. Muni d'une technique nouvelle, nous entreprenons l'analyse du symbolisme mythique et rituel dans l'oeuvre de Ionesco. Les symboles que nous décelons constituent la "matière première" de la métaphysique. Dans cette partie de la thèse nous bénéficions de l'apport d'un autre chercheur<sup>(20)</sup>. Le troisième chapitre met en lumière le thème mythique du Temps sous son aspect terrifiant. Le dernier chapitre étend l'investigation anthropologique pour embrasser l'aspect initiatique de l'oeuvre. Nous y traçons les efforts que tentent les héros dramatiques pour réintégrer la connaissance du sacré dans leur vision de l'univers.

NOTES : INTRODUCTION

- (1) E. Ionesco, in : P. Charvet et S. Gompertz, "Le Roi se meurt" d'Eugène Ionesco, Paris : Colin/Gallimard, 1977, p. 84.
- (2) M. Esslin, The Theatre of the Absurd, édition revue et augmentée, Londres : Penguin, 1968, 1972, p. 339.
- (3) M. Eliade, Le Sacré et le profane, Paris : Gallimard, 1965, 1975, p. 172.
- (4) Ibid.
- (5) Ibid., p. 171.
- (6) M. Eliade, Images et symboles, Paris : Gallimard, 1952, 1976, p. 232.
- (7) A. Huxley, La Philosophie éternelle, traduit de l'anglais par Jules Castier, Paris : Seuil, 1977, p. 7.
- (8) G. Vallin, La Perspective métaphysique, deuxième édition, Paris : Dervy-Livres, 1977, p. 43.
- (9) Ibid., p. 47.
- (10) E. Ionesco, Notes et contre-notes, Paris : Gallimard, 1962, 1975, pp. 231-232.
- (11) E. Ionesco, in : Cl. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, Paris : Belfond, 1966, p. 148.
- (12) E. Ionesco, Notes et contre-notes, op. cit., p. 72.
- (13) E. Ionesco, Présent passé, Passé présent, Paris : Mercure de France, 1968, p. 59. Il est à remarquer que cette confession n'est pas un reniement de la croyance. Ionesco garde ici une certaine ouverture d'esprit, une disponibilité caractéristique.
- (14) M. Eliade, Images et symboles, op. cit., p. 232.
- (15) G. Vallin, La Perspective métaphysique, op. cit.
- (16) M. Eliade, Images et symboles, op. cit., pp. 20 et 22.
- (17) Cf. M. Eliade, Aspects du mythe, Paris : Gallimard, 1963, 1975, pp. 97-98; La Nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions, Paris : Gallimard, 1971, 1978, pp. 9-15; Méphistophélès et l'Androgyne, Paris : Gallimard, 1962, 1972, p. 19.
- (18) Science de l'interprétation.
- (19) Par exemple le Département des Lettres Modernes et Classiques, à l'Université d'Angers. Ce département publie annuellement les Cahiers de Recherches sur l'Imaginaire. Un Centre de Recherche

sur l'Imaginaire, à Chambéry, publie la revue Circé. Il convient de mentionner aussi les Cahiers Internationaux de Symbolisme, qui incorporent souvent des essais d'anthropologie littéraire au sein d'un champ de recherche plus vaste.

- (20) A. Rainof, Mythologies de l'être chez Ionesco, Ph. D., Université de Michigan, 1969.

CHAPITRE I

UN THEATRE DE "L'ABSURDE"

Plus de vingt ans après la parution de l'analyse de Martin Esslin, Le Théâtre de l'Absurde<sup>(1)</sup>, l'oeuvre de Ionesco demeure associée, dans l'esprit des amateurs et des étudiants du théâtre, à celles de Beckett, d'Adamov, de Pinter et d'autres dramaturges que ce critique a groupés sous le signe de "l'absurde". Or, l'essayiste sans préjugés qui fait le relevé des copieux commentaires qu'a suscités ce théâtre découvrira bientôt que, de l'absurde, il suffit d'un pas à franchir pour en faire du pur non-sens ou même l'illustration d'un prétendu athéisme de l'auteur. Pour une majeure partie du public, les notions d' "absurde" et de "métaphysique" s'excluent. Et si l'essayiste a la témérité de mentionner l'étude qu'il prépare sur "les aspects métaphysiques du théâtre de Ionesco", il paie cette folle enchère par les sourcils froncés et par les protestations de son interlocuteur qui s'exclame : "Mais ce dramaturge est anti-métaphysique! C'est un absurdiste!", exclamations qui étaient à prévoir. L'opinion générale a ainsi relégué Ionesco aux rangs des irrationalistes, sinon des "nihilistes". La notion de "l'absurde" a même été carrément assimilée à l'athéisme. Ainsi, dans une étude critique consacrée à ce thème, P. Hinchliffe croit formuler un axiome lorsqu'il déclare que "la mort de Dieu" est une condition nécessaire à la conscience de l'absurde<sup>(2)</sup>.

Il existe en effet un conflit évident entre la notion de l'absurde et la croyance aux absolus, qu'ils soient philosophiques ou religieux. La conscience de l'absurde tend à profaner l'homme et le monde, et caractérise un point de vue historiciste et matérialiste. Aussi, avant de pouvoir élucider une métaphysique idéaliste et religieuse dans l'oeuvre de Ionesco, nous trouvons-nous devant la nécessité de résoudre cette apparente contradiction. Vingt ans de critique "absurdiste" pèsent lourd sur l'esprit du lecteur moyen. Une interprétation nouvelle se doit de rendre compte de celles qui l'ont précédée. Avant d'explorer les terres inconnues il nous faudra donc parcourir les chemins déjà tracés. En l'occurrence, il s'agira de montrer comment le théâtre de Ionesco s'est associé, dans l'opinion commune, à une vision du monde qui est matérialiste et nihiliste; il nous faudra préciser dans quelle mesure une telle appréciation reste fidèle aux textes des pièces et à ceux des critiques de premier rang; et il nous restera enfin à expliquer la coexistence d'interprétations aussi divergentes que les explications historico-matérialiste et religieuse.

#### Les débuts iconoclastes

Toute innovation artistique est susceptible de recevoir un accueil mixte. Dans le cas de Ionesco cette affirmation reste bien en-dessous de la vérité. Le dramaturge franco-roumain fit ses débuts au théâtre en 1950, lorsque Beckett et Adamov préparaient leurs premières pièces, et ces trois écrivains, travaillant chacun à l'insu des autres, se trouvèrent marquer une rupture nette avec les genres traditionnels, et avec les conceptions fondamentales, du théâtre. L'effet créa un choc,

comme on le sait. Jacques Lemarchand, dans la préface qu'il consacre au premier volume du Théâtre de Ionesco, résume la réaction du public devant La Cantatrice chauve, la première pièce de Ionesco, qui différait radicalement de tout ce que l'on avait jamais vu au théâtre. Confrontés à une pièce où manquait ce qu'ils s'attendaient à y rencontrer — une action, une intrigue, un dénouement, et jusqu'au personnage de "la cantatrice chauve" qu'annonçait le titre — les spectateurs confus réagirent par des "murmures de mécontentement", des "indignations spontanées", des "railleries", des "grognements" et des "rires ironiques" devenus désormais légendaires (I, 9). Toutefois certains d'entre eux applaudirent chaleureusement, et parmi eux Raymond Queneau et André Breton — à qui on attribue la remarque : "Voilà ce que nous aurions voulu faire au théâtre"<sup>(3)</sup> — mais c'étaient là des voix isolées. L'accueil général qui fut réservé à La Cantatrice chauve, comme aux pièces qui la suivirent de près, se révéla négatif, et il fallut un long intervalle pour que les succès de scandale devinssent d'authentiques succès dramatiques. Le 17 octobre 1955 J.-J. Gautier pouvait encore écrire dans Le Figaro:

Je ne crois pas que M. Ionesco soit un génie ou un poète, je ne crois pas que M. Ionesco soit un auteur important; je ne crois pas que M. Ionesco ait quelque chose à dire. Je crois que M. Ionesco est un plaisantin (...), un mystificateur, un fumiste<sup>(4)</sup>.

Ce critique connaissait du moins son opinion sur Ionesco; d'autres eurent bien du mal à se décider, et Ionesco s'amusa à recueillir leurs gloses perplexes dans un article de Notes et contre-notes<sup>(5)</sup>. Mais, pour leur rendre justice, que devait-on penser d'un dramaturge dont les personnages parlaient pour ne rien dire; d'un "bouffon" qui, invité à parler, devant un congrès, de l'Avant-garde au théâtre, arriva sur l'estrade sans ses notes, les chercha dans ses poches, en sortit des objets divers, examina l'intérieur de son fauteuil, remonta ses

pantalons, finit par trouver ses feuillets mais ce fut pour les éparpiller sur le plancher, mit du temps à les classer, et annonça en fin de compte qu'il n'avait rien à dire<sup>(6)</sup>? Que devait-on conclure de cet "imposteur" qui, de son propre aveu, avait écrit La Cantatrice chauve pour faire "une blague"<sup>(7)</sup>?

Ionesco vint au théâtre pour le subvertir : il qualifia sa première création dramatique d' "anti-pièce". Un tel assaut contre les formes établies de l'art théâtral ressemble aux exploits des farceurs du Cabaret Voltaire. Si Tristan Tzara avait apporté une révolution dans la poésie, si Sartre et Camus avait rompu avec des modes narratifs hérités du passé, à part les expériences dramatiques de quelques brillants novateurs comme Cocteau et Roger Vitrac, le théâtre attendait toujours un renouveau de même envergure. Ionesco relate que, s'étant aventuré dans le théâtre pour l'ensevelir, il fut lui-même le premier à s'étonner d'avoir découvert le théâtre moderne, et de s'émerveiller qu'on pût prendre ses pièces au sérieux<sup>(8)</sup>. Les études solides suivirent. Ionesco se vit consacrer écrivain "d'avant-garde"<sup>(9)</sup>, il vit également classer ses pièces dans un genre nouveau: "le théâtre de l'absurde"<sup>(10)</sup>, et avec le temps cet enfant terrible prit sa place parmi les membres de l'Académie française.

L'ouvrage de Martin Esslin possède le mérite d'avoir, le premier, fourni une explication générale de la cohérence interne de ce théâtre que l'on avait d'abord cru incohérent. De cette manière il a fourni aux critiques et aux amateurs du théâtre un moyen d'apprécier des pièces de théâtre qui étaient à première vue incompréhensibles. Cette approche a établi les grandes lignes de la critique du "théâtre nouveau" et continue à opérer son influence aujourd'hui. L'argument

central de Martin Esslin soutient que les dramaturges en question traitent tous le thème de l'absurde, et qu'ils recherchent une affinité de forme avec cette idée fondamentale:

... the Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought(11).

### La notion de "l'absurde"

Le mot "absurde" a été utilisé pour désigner une appréciation — certains diraient une "dépréciation" — du monde, qui a toujours troublé l'homme, mais qui commence à prévaloir et à se répandre chez l'homme dans la période post-nietzschéenne. Il recouvre en effet tout un réseau de thèmes qui constituent une vision matérialiste. Cherchant une définition de cette attitude et une explication de sa diffusion dans notre siècle, Esslin parle de l'écroulement des certitudes absolues — c'est-à-dire des certitudes religieuses, philosophiques et scientifiques qui, aux siècles passés, avaient fourni une signification et une valeur à la vie humaine. Allant plus loin, Emmanuel Jacquot dans Le Théâtre de dérision cite le désarroi de l'homme moyen, et même de l'homme de science, devant les révolutions scientifiques qui "relativisent" la connaissance:

La chimie devient non lavoisienne, la mécanique non newtonienne, la géométrie non euclidienne et la logique non aristotélicienne. Bref, l'épistémologie devient non cartésienne(12).

Le philosophe français Stéphane Lupasco, chez qui Ionesco découvrira un précurseur, met en question les fondements de la logique traditionnelle, en rejetant le principe de la non-contradiction et en avançant une logique de la contradiction<sup>(13)</sup>. Et toujours dans le

domaine épistémologique on peut mentionner le nom de Karl Popper qui, après David Hume, montre que l'homme n'aura jamais de connaissance définitive mais qu'il devra se contenter de théories imparfaites jusqu'à ce que celles-ci se trouvent invalidées par d'autres théories imparfaites.

Une réflexion approfondie sur les causes des nouveaux rapports entre l'homme et le monde nous mènerait trop loin et nous détournerait de notre propos, mais ces quelques exemples suffiront pour montrer que le sentiment de l'absurde caractérise bien la conscience collective de notre époque et qu'il provient surtout de l'absence de critères sur lesquels la connaissance puisse se fonder. Dans le cas de Ionesco ce thème revient de façon obsédante dans son théâtre où se reflète l'inutilité de la vie humaine vouée à la mort, et où l'homme s'efforce en vain de s'accommoder d'un monde qui lui échappe.

#### L'insuffisance de l'intellect

Les personnages de ce théâtre éprouvent une difficulté insurmontable à comprendre leur vie, soit qu'il s'agisse d'expliquer les événements divers ou de répondre à l'éternel pourquoi. Leur connaissance se trouve constamment subvertie par l'absence d'un point d'appui. Un personnage anonyme dans Ce formidable bordel! (dénommé simplement Le Monsieur) explicite ainsi ce thème:

Si au moins on nous donnait la possibilité de nous renseigner. Nous ne pouvons rien connaître, nous sommes des ignorants. On nous a amputés de la possibilité de concevoir ce monde...

(VI, 140)

Il n'existe pas de doute que le thème de notre ignorance fondamentale

provient de la philosophie personnelle de l'auteur. Le 6 juillet 1973, au moment où vient de paraître Le Solitaire, roman sur lequel est basé la pièce que nous venons de citer, lors d'un entretien à la radio française Ionesco constate:

Nous vivons sur des bases vraiment inconsistantes, nous vivons sur le néant, et je me demande comment il est possible de construire sur du néant. Nous ne savons absolument rien. (...) Je refuse de penser, étant donné que je n'en ai pas la possibilité, et toutes les philosophies me semblent ridicules. (...) Ce que je ne peux pas supporter c'est l'ignorance. Et ce qui me semble encore plus insupportable c'est l'ignorance plus complexe des savants(14).

Il s'agit d'une constante qui gouverne l'action dans l'ensemble de l'oeuvre.

Dans le même contexte Ionesco a recours à l'image du "mur" pour évoquer les limites de notre savoir, et il précise que c'est à défaut de connaissance métaphysique que l'homme se trouve ainsi emprisonné dans l'ignorance. Il conclut:

Nous ne savons rien, et je ne peux pas me résigner à cela : je suis en face du mur(15).

En retournant aux textes dramatiques nous repérons la même image aux instants où les limites de notre connaissance s'érigent en des barrières concrètes qui séparent l'homme de l'inconnu. Dans un épisode inédit de La Soif et la Faim ("Au pied du mur") aussi bien que dans L'Homme aux valises, un énorme mur bloque le chemin du protagoniste qui se trouve ainsi frustré dans la quête qu'il a entreprise.

Ailleurs, l'absence de certitudes prend la forme du silence ou du vide. Dans Les Chaises le "message" que le protagoniste (le Vieux) souhaite communiquer à l'humanité, et qui représente le fruit d'une vie entière de réflexion et d'expérience — "la certitude absolue" (I, 166) — ce message se révèle incohérent au bout du compte et consiste dans les balbutiements d'un muet. Il arrive que l'image du trou, fréquente et

polysémique dans l'oeuvre de Ionesco, prene l'aspect de l'inconnu insondable. Dans Victimes du devoir, c'est le cas du personnage de Choubert, que l'on oblige à se rappeler le nom et l'adresse d'un homme qu'il n'a sans doute jamais connu. On lui fait manger de plus en plus de pain, pour combler les "trous" de sa mémoire (I, 223-224 et al.). Dans La Soif et la Faim, Jean souffre de "trous" de mémoire semblables (IV, 132). Dans L'Homme aux valises le Premier Homme a oublié jusqu'à son identité. Dans Ce formidable bordel! le Personnage se trompe même sur le nom de la femme avec laquelle il a cohabité pendant des années : il l'appelle Yvonne, nom que l'auteur lui a donné dans son roman Le Solitaire, mais dans la pièce elle se nomme Agnès. L'effort auquel s'astreignent les personnages pour se souvenir s'accompagne de fatigue sinon d'épuisement et n'aboutit jamais au succès. Les rêves, les souvenirs et la réalité se confondent pour créer un labyrinthe de la conscience où ils s'égarerent. Tel est le cas d'Amédée:

J'embrouille tout, les rêves avec la réalité, les souvenirs avec l'imagination... Je ne sais plus où j'en suis.  
(I, 276)

Aux automates qui peuplent l'univers de La Cantatrice chauve il manque une échelle de valeurs qui permettrait de distinguer entre le banal et l'insolite, entre le sens et le non-sens. Les tentatives que font ces personnages pour comprendre leur situation par un raisonnement logique s'avèrent comiquement insuffisantes. Si quelqu'un frappe à la porte, par exemple, et que l'on ouvre, et qu'il n'y ait personne, Mme Smith s'arroge le droit de conclure:

L'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne.  
(I, 37)

De tels paralogismes forment un jeu favori du dramaturge, et il en tire les meilleurs effets dans Rhinocéros. Le personnage du Logicien

traite la question de l'entendement sur un mode qui est d'abord burlesque en démontrant par un sophisme que "Socrate est un chat" (III, 25). Après l'apparition imprévue d'un rhinocéros au centre de la ville les témoins de cet événement, et ceux qui en ont seulement entendu parler, en discutent et s'efforcent de l'expliquer et de le classer. Un argument initial porte sur "l'unicornuité" ou la "bicornuité" du premier rhinocéros et devient rapidement démesurément compliqué. A-t-on vu un ou deux rhinocéros? Laquelle des deux espèces — l'africaine ou l'asiatique — possède deux cornes et laquelle une seule? Peut-on éliminer la possibilité qu'un seul et même rhinocéros ait perdu l'une de ses cornes, ou que d'autre part une deuxième corne lui ait poussé dans l'intervalle?... Chacun parle à tort et à travers de choses différentes et part d'hypothèses différentes, pour remettre en question ces hypothèses par la suite. Les moyens de connaissance ordinaires se révèlent plaisamment inadéquates pour rendre compte du phénomène. Les personnages découvrent avec l'Epicière qu'il "n'est pas facile de se mettre d'accord" (III, 39).

De l'évolution de ces discussions il ressort que l'unique certitude concerne l'existence même des rhinocéros, sans cause ni signification visible. C'est Dudard, qui fait fonction de sous-chef dans l'entreprise où travaille Bérenger, qui le fait remarquer à son collègue, Botard:

Il n'y a aucune signification à cela, monsieur Botard. Les rhinocéros existent, c'est tout. Ça ne veut rien dire d'autre.

(p. 63)

Devant ces manifestations gratuites, la seule réaction possible est la stupeur, qui se traduit tôt dans la pièce par les exclamations identiques et répétées des personnages devant l'irruption du

pachyderme, stupeur qui reçoit son expression la plus accentuée et la plus catégorique lorsque Bérenger se récrie : "Moi, je suis surpris, je suis surpris, je suis surpris! Je n'en reviens pas" (p. 88).

Ionesco plaisante souvent sur la difficulté que comporte le raisonnement. Les personnages "pantins" qui abondent dans son théâtre témoignent d'un intellect boiteux qui a grand'peine à comprendre les principes qui gouvernent la nature et le comportement. Citons en exemple les propos suivants, tirés de Macbett, au moment où l'usurpateur, troublé par le souvenir du monarque qu'il a assassiné, croit voir devant lui le portrait de Duncan :

TROISIEME CONVIVE : Vous voyez mal, Monseigneur.  
QUATRIEME CONVIVE, au premier : L'accession au pouvoir entraîne-t-elle la myopie ?  
PREMIER CONVIVE, au quatrième : Ce n'est pas une condition nécessaire.  
DEUXIEME CONVIVE : Mais cela arrive souvent. (V, 190-191)

L'erreur du post hoc, ergo propter hoc, qui est plaisamment simpliste en elle-même, attire une correction qui n'apporte pas d'éclaircissement définitif. La répartition, entre deux personnages distincts, des deux phases du contre-argument met en relief l'automatisme et l'impuissance de la pensée scientifique. Par surcroît, l'acception probablement figurée de la notion de "myopie" dans la dernière réplique achève d'embrouiller inextricablement la connaissance.

Si les exemples d'incompréhension que nous venons de citer sont comiques, il n'en est pas toujours ainsi. Le thème est foncièrement inquiétant et il peut tourner au cauchemar malgré les plaisanteries. Retournons à nos rhinocéros! Si la confusion que manifestent les personnages devant leur situation insolite cause le rire, le pachyderme ne tarde pas à faire peser une menace. Bérenger, voyant ses amis l'un

après l'autre se métamorphoser en monstres autour de lui, ne trouve aucun argument pour défendre l'humanité et la civilisation. La réponse qu'il fait à son ami Jean, qui a contracté la "rhinocérinite" et revendique la supériorité de la vie naturelle et amoralisée des bêtes, indique la pauvreté de son "humanisme" (au sens littéral). Il ne trouve pas d'arguments à opposer à la thèse de Jean : "Il m'est difficile de dire pourquoi. Ça se comprend" (III, 75). Et devant les raisonnements qu'avance Dudard, Bérenger abandonne la partie avec exaspération : "Alors là, je... je refuse de penser!" (p. 94).

Certains critiques ont voulu voir en Bérenger un héros proprement dit qui résiste aux mouvements des masses et qui s'engage en faveur de l'individualisme. Etienne Frois, par exemple, se croit justifié de dégager en ces termes le "message" de la pièce:

... c'est l'honneur de l'homme de dire non, et de refuser les normes du troupeau(16).

Mais il convient plutôt de conclure avec Martin Esslin que l'engagement final de Bérenger demeure ambivalent et sans justification<sup>(17)</sup>. Au dénouement de la pièce, Bérenger, le dernier homme dans un monde de bêtes, a beau chercher à se raccrocher au savoir : sa langue lui paraît insensée, il doute de la valeur de sa propre humanité et comme les autres il éprouve le désir de devenir un animal:

Oh, comme je voudrais être comme eux. (...) Hélas, je suis un monstre, je suis un monstre. Hélas, jamais je ne deviendrai rhinocéros, jamais, jamais!

(III, 116-117)

Suivant de près cet aveu, sa décision de se défendre contre les rhinocéros semble exprimer la résignation devant la nécessité : elle est aussi arbitraire qu'un autre dénouement éventuel. En l'absence de certitudes, toute échelle de valeurs s'écroule et la vie humaine s'avère gratuite et inutile.

Cette cause profonde du dilemme, auquel est en proie Bérenger dans Rhinocéros, se retrouve partout dans l'oeuvre de Ionesco, soit que les personnages la fassent ressortir par un comportement irrationnel et par un langage qui donne dans le non-sens, soit qu'ils y réfléchissent explicitement. Bérenger lui-même, personnage qui revient à quatre reprises dans les pièces, essaie de tirer les conséquences de notre incertitude fondamentale dans Le Piéton de l'air. Cette fois il aborde le problème en écrivain qui se soucie de littérature. S'il n'y a "aucune raison à rien", à quoi cela sert-il d'écrire ? "Je me suis toujours rendu compte, répond-il, que je n'avais aucune raison d'écrire" (III, 125). Et s'il tente de fonder une théorie de la littérature sur l'incertitude et la confusion, littérature qui servirait de "passage vers autre chose" (p. 126), ses arguments fragiles et ténus se trouvent ridiculisés par le Journaliste qui les note en les déformant:

Permettez-moi de noter : à bas les événements... névrose...  
café... discernement... courage, intuition... malaise... les  
écrivains sont bêtes.

(p. 127)

Devenu roi dans Le Roi se meurt, Bérenger constatera encore une fois l'inutilité de la "littérature":

Je meurs, vous entendez, je veux dire que je meurs, je  
n'arrive pas à le dire, je ne fais que de la littérature.  
(IV, 43)

Le Médecin en conclut avec la cruauté impersonnelle qui le caractérise:

Ses paroles ne méritent pas d'être consignées. Rien de  
nouveau.

La littérature n'ouvre pas sur un au-delà; elle ne fait que confirmer le désarroi présent.

Dans le troisième épisode de La Soif et la Faim, Jean souffre, avec un

sentiment de dépaysement aigu, de ne pas savoir s'il est arrivé dans une auberge, dans un monastère, dans une baraque ou dans une prison, et de ne pas pouvoir découvrir si ses hôtes, qui ont un air sinistre tout en ressemblant à des moines, lui veulent du bien ou du mal. Une inquiétude semblable l'a déjà saisi dans le premier épisode de la pièce, où les paroles rassurantes de sa femme lui semblent dépourvues de substance, ainsi que dans le deuxième épisode, où il lui est impossible de se rappeler s'il a, en effet, pris un rendez-vous ce jour-là, et où il ne réussit pas à préciser le nom ou la physionomie de celle qu'il attend. Mais, si la structure de la pièce est lâche, si son caractère "ouvert" permet l'accumulation d'un nombre indéfini d'épisodes<sup>(18)</sup> qui se déroulent chaque fois dans un lieu différent avec de nouveaux personnages secondaires, ces aspects lui confèrent d'autre part une atmosphère et une thématique constantes, et il en résulte l'équivoque métaphysique et morale, et l'inquiétude. Lorsque Jean fait le bilan de ce qu'il a vu au cours de son itinéraire, il décrit un paysage incolore et sans relief, s'étendant à l'infini:

(un jour) morne et gris, à perte de vue, sur la plaine.  
(IV, 129)

Il rappelle les choses qu'il a aperçues dans le désordre où elles lui viennent à l'esprit et qui aboutit à une liste dépourvue de sens ou de valeur, où rien ne sort de l'ordinaire, comme le soulignent les moines qui l'écoutent:

Ce que j'ai vu? Ce que j'ai vu? Oh, tellement de choses que je m'en souviens difficilement. Tout s'embrouille. Attendez... Attendez... J'ai vu des gens, j'ai vu des prairies, j'ai vu des maisons, j'ai vu des gens, j'ai vu des gens, j'ai vu des prairies... ah, oui... des prairies et des ruisseaux et des rails... des arbres...

(p. 128)

La séquence pivotale de cet épisode, la scène qui consiste dans la "rééducation" de deux clowns, Tripp et Brechtoll, dramatise l'impasse

épistémologique qui sous-tend la pièce entière. Sous le prétexte de divertir leur convive les moines montent un "spectacle didactique" (p. 137). Les deux prisonniers affamés et assoifés sont amenés, à force de privation, à renier leurs croyances respectives. Tripp, dont le nom suggère les entrailles, désire non seulement la soupe que lui tend le maître du jeu, mais il a aussi faim et soif d'absolu. Un chrétien qui croit en Dieu, à la justice, à la charité humaine, et qui n'hésite pas à réclamer son "pain quotidien", Tripp se trouve obligé de renier sa foi et de faire profession d'une autre croyance : "Je crois à ma soupe", dit-il (p. 161), pour qu'on lui en serve enfin. Emmanuel Jacquart suggère que ce reniement de la foi permet de voir dans le nom de Tripp une allusion à Saint Pierre (latin : Petrus; grec : Petros)<sup>(19)</sup>. Le même critique signale aussi une contrepétterie sur le mot "pitre". En renchérissant sur le caractère bouffon de Tripp (qui est qualifié de "clown", comme son partenaire Brechtoll) ce jeu de mots contribue à tourner en dérision les croyances chrétiennes. Ajoutons que le nom de Tripp ressemble au verbe anglais "to trip", qui signifie "trébucher". La chute de Tripp explique sa présence dans ce lieu infernal... En même temps que s'opère la rééducation de Tripp, le deuxième prisonnier subit une indoctrination inverse. Brechtoll est marxiste et athée, comme le dramaturge allemand que l'on reconnaît aisément ici. Les moines lui donnent à manger à condition qu'il épouse une croyance religieuse. Loin de nous rassurer, cette "conversion" par un conditionnement "pavlovien" dramatise le statut arbitraire et gratuit de toutes les convictions, de quelque nature que ce soit. Les deux clowns se trouvent en prison "pour des raisons différentes, et même opposées" (p. 139), et les indoctrinations contraires qu'ils subissent ne peuvent manquer de faire penser que les moines pédagogues sont des nihilistes diaboliques. Simone Benmussa souligne ce point de vue en

soutenant que le "message" de Tripp, comme celui de Brechtoll,

n'a aucune valeur puisqu'il est le produit de certaines interactions d'un moment historique, d'une certaine agressivité(20).

Le conflit idéologique est d'autant plus sensible du fait que les moines, spectateurs de la métapièce, se divisent en deux groupes dont l'un reste vêtu de noir (du côté de Brechtoll), tandis que l'autre baigne dans une lumière rouge (du côté de Tripp), selon un symbolisme qui semble opposer l'ordre ecclésiastique à la catégorie libérale ou révolutionnaire. Entre les deux groupes Frère Tarabas, qui dirige l'action, affiche sa position équivoque par une cape bicolore. Les applaudissements rythmés et les murmures réprobateurs de l'un et l'autre groupe confèrent au drame l'allure d'un rite qui solennise la contradiction<sup>(21)</sup>. Pendant ce temps Jean occupe la place d'honneur en spectateur privilégié, et de ce fait il forme le point de convergence où se concentre le conflit dramatique. Ionesco précise que Jean "s'identifie" tour à tour avec chacun des prisonniers et il exprime leur angoisse (p. 138). Sa compassion naturelle l'incite à vouloir récompenser Tripp et Brechtoll de leurs croyances incompatibles. Anxieux et confus, sollicité successivement par des désirs et des craintes contradictoires, se tordant les mains et se tournant d'abord d'un côté, puis de l'autre, la mimique de Jean traduit le désarroi qu'il éprouve. Le nom de Tarabas contribue également à susciter l'inquiétude dans cet épisode, car il rappelle celui de Barrabas, le bandit qui fut libéré à la place de Jésus. Responsable de la mort du Christ par le fait même d'être gracié, Barrabas occupe une position morale problématique et troublante. En cela il ressemble au moine qui a l'air diabolique. Tarabas évoque aussi le verbe "tarabuster" qui signifie "importuner" ou "contrarier". Ce personnage empêche toute

connaissance certaine.

Ce thème devient le sujet de réflexions explicites dans les pièces plus récentes. Dans Jeux de massacre, le Septième Homme constate qu'en l'absence de certitudes absolues le progrès scientifique et technologique n'apporte pas de véritables connaissances nouvelles:

... que sauront-ils (les technologues) sur le tout ? Ils ne sauront rien du tout sur le tout.

(V, 16)

Dans Macbett, Candor adopte pour sa part un matérialisme historique et il constate le même vide métaphysique:

Il ne peut y avoir d'autre raison que la raison historique.  
Il n'y a aucune transcendance qui puisse l'infirmier.

(V, 142)

L'Homme aux valises reproduit l'errance dans des lieux et des temps de rêve, où le Premier Homme ne sait ni où il est, ni qui il est, où il ignore qui sont les autres et ce qu'il est venu chercher:

Où sommes-nous?  
— On ne peut pas savoir.

(VI, 15-16)

Je ne sais plus comment je suis arrivé là.

(p. 20)

Que voulez-vous?  
— Un guide... Mon chemin. Mon vrai but aussi.

(p. 28)

Egaré dans un monde kafkaïesque qui échappe à sa compréhension, le Premier Homme est en proie à la nostalgie d'une clef qui fournira "la solution" des énigmes, clef insaisissable, qu'il se figure avoir perdue avec sa troisième valise:

C'est sans doute dans la troisième valise qu'il y avait la solution. Est-ce que je l'ai oubliée? Est-ce qu'on me l'a volée?

(p. 50)

Et si, à la fin de son dernier ouvrage (Voyages chez les morts), Ionesco retourne à une dislocation de la pensée et du langage qui

avait caractérisé sa première manière, le thème de notre ignorance fondamentale ne s'en communique pas moins clairement. Jean, dont nous devinons qu'il est mort (ou peut-être n'est-ce qu'en rêve ?), récite un long monologue où, malgré la confusion intellectuelle et verbale, l'on se rend compte qu'il fait la somme de sa vie et qu'il conclut à l'impossibilité de connaître: (C'est nous qui soulignons):

Je ne sais pas. Je ne sais pas.

(VII, 132)

Maintenant, je ne peux savoir. Maintenant je ne sais rien. Mais j'aurais pu me demander si cela était utile pour l'interprétation de l'existence. J'avais pourtant bien souvent, oh bien souvent respecté les catégories que je m'étais infligées, que je m'étais implantées dans le cerveau, mais il n'y avait aucune gravité à cela. Puisque des bribes d'idées me viennent, a-t-on avalé le prie-Dieu. Jamais, jamais, jamais, tout ceci me vient soudain à la tête, dans ma tête rongée par les mites de l'ignorance, et bien les mites de l'ignorance, les mites de l'ignorance, les mites mythiques de l'ignorance concernent, déconcertent. Mais non, mais non, rien ne se lit, rien ne se relit, rien ne vaut le lolo.

(p. 133)

Je ne sais pas. Je sais seulement que j'ai gardé sur moi les bribes et les miettes des cellules.  
Je ne sais pas.

(p. 134)

Ionesco finit par déplorer en son nom l'impuissance de l'intellect, et il prétend que la seule connaissance véritable serait d'ordre métaphysique:

Je suis voué à l'ignorance. On ne peut pas connaître, on ne peut rien savoir. Il faut accepter de vivre sans savoir, c'est-à-dire sans la connaissance fondamentale qui ne peut être que métaphysique, qui ne peut être qu'existentielle. C'est-à-dire : quel est le statut de l'homme ? D'où vient l'univers ? Pourquoi y a-t-il quelque chose ? Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ?...(22)

Mais le dramaturge ne se borne pas à constater les impondérables de la condition humaine. A ses protagonistes qui se posent des questions éternelles il confronte, en les dénigrant, les "petits bourgeois"<sup>(23)</sup> qui croient disposer d'une série de réponses toutes faites. Sans

imagination, incapables d'émerveillement ou d'angoisse, ces conformistes acceptent l'idéologie du jour qui leur offre un bouclier contre l'absurde. Ionesco ne laisse passer aucune occasion pour en dénoncer le caractère simpliste et superficiel. Il suffit de citer quelques exemples de ces personnages qui fourmillent chez Ionesco, et dont la pensée est toujours identique. Dans tous les cas ils incarnent des représentants ou des complices d'une tyrannie politique et sociale.

Dans Victimes du devoir, Madeleine trahit de bonne heure la fausse bonne conscience de ceux qui acceptent une idéologie réconfortante:

Que veux-tu, mon pauvre ami, la loi est nécessaire, étant nécessaire et indispensable, elle est bonne, et tout ce qui est bon est agréable. Il est, en effet, très agréable d'obéir aux lois, d'être un bon citoyen, de faire son devoir, de posséder une conscience pure!...

(I, 184)

Elle deviendra vite complice du Policier. Celui-ci impose l'autorité de sa pensée linéaire et obstinée à Choubert, qu'il oblige à chercher la solution de l'énigme, le criminel Mallot.

LE POLICIER, à Choubert : Mange! Avale! Mastique! (A Nicolas.) Je demeure, quant à moi, aristotéliquement logique, fidèle avec moi-même, fidèle à mon devoir, respectueux de mes chefs... Je ne crois pas à l'absurde, tout est cohérent, tout devient compréhensible... (A Choubert.) Avale! (A Nicolas.) ... grâce à l'effort de la pensée humaine et de la science.

(p. 227)

L'affirmation de la confiance dans la logique coïncide avec la parodie burlesque d'une politique de force qui en résulte.

Dans Rhinocéros Ionesco se plaît à mettre en question les platitudes qu'emploient les gens pour se donner l'illusion de comprendre le monde. Jean, le premier, fait preuve d'une pensée conventionnelle dont l'imposture saute aux yeux lorsqu'il recommande à Bérenger l'idéal du devoir, de la volonté, de la lucidité:

L'homme supérieur est celui qui remplit son devoir.  
(III, 13)

Pensez, et vous serez.  
(p. 25)

Moi, je ne suis pas dans le brouillard. Je calcule vite,  
j'ai l'esprit clair!  
(p. 35)

Mais ses recours à la logique sont minés par un autre dialogue qui a lieu simultanément à l'autre bout de la scène, entre le Logicien et le Vieux Monsieur. Les conseils de Jean sont d'ailleurs sabotés par le dramaturge qui profite de son statut de créateur pour enfermer ses personnages dans un monde clos : Bérenger doit se cultiver, il doit aller au théâtre, voir une pièce de Ionesco... (p. 29). Or ce "grand défenseur de l'humanisme" qu'est Jean (p. 84) sera parmi les premiers à se transformer en rhinocéros. Les théories de Botard ne le protégeront pas non plus contre la déshumanisation. Dans ce cas l'hypothèse du complot constitue, selon son adepte, "la clef des événements, un système d'interprétation infaillible" (p. 63). A ces victimes de l'idéologie Ionesco prête l'image du rhinocéros qui suit toujours son chemin et écrase tout sur sa route. L'idéologie mène directement au fanatisme et à la violence.

Les orateurs politiques constituent des cibles favorites pour Ionesco, et il remplit leurs harangues d'un jargon incohérent ou contradictoire. Dans Tueur sans gages la Mère Pipe explique à la foule révolutionnaire le nouvel ordre politique qu'elle désire instaurer :

J'ai élevé pour vous tout un troupeau de démystificateurs.  
ils vous démystifieront. Mais il faut mystifier pour  
démystifier. Il nous faut une mystification nouvelle.  
(II, 137)

La tyrannie restaurée s'appellera discipline et liberté. Le  
malheur de tous les hommes c'est le bonheur de l'humanité...  
(p. 139)

Dans Jeux de massacre les discours des Orateurs se révèlent également

vides de sens:

La révolte. L'action. La violence. Je ne promets pas la disparition du mal mais je promets que la signification en sera différente...

(V, 77)

... je vous promets le bonheur dans la prospérité, dans une société de consommation améliorée et qui aura les avantages de la pauvreté sans en avoir les inconvénients.

(p. 80)

Dans Macbett l'archiduc Duncan prononce un "discours aux morts" où, derrière les appels au Contrat Social et à l'Histoire, perce le cynisme de ceux qui manipulent les masses pour leur profit personnel:

Merci encore, à vous tous, morts et vivants, qui avez défendu mon trône... qui est aussi le vôtre. En rentrant chez vous, que ce soit dans vos humbles villages, dans vos pauvres foyers ou dans vos tombeaux simples mais glorieux, vous serez les modèles des jeunes générations présentes et futures, mieux encore, passées, à qui vous parlerez pendant des siècles, par la parole aussi bien que par les exemples, muets mais vivants que vous êtes, anonymes ou non, face à l'Histoire éternelle et éphémère.

(V, 138-139)

Dans Ce formidable bordel!, l'idéologie, là encore, loin d'offrir une explication de la vie, en constitue la raison de son extinction:

JACQUES : ... Il faut donner sa vie pour un idéal. (...)  
Autrement, on s'emmerde, on ne sert à rien, on n'est rien.

(VI, 119)

LE MONSIEUR RUSSE : Les idéologies, les revendications ne peuvent expliquer tout, elles sont bien en deça des cataclysmes que cela produit. Les idéologies sont dépassées par la violence. Elles ne sont que prétexte de la violence...

(p. 138)

Une hostilité envers l'historicisme, sous toutes ses formes, motive ce versant agressivement satirique du théâtre de Ionesco. Ainsi, dans Jeux de massacre, une scène illustre la vanité qui consiste à croire au progrès par la science. Malgré la confiance qu'ils prêtent à leur maîtrise de l'hygiène, les membres du corps médical de la ville infectée n'échappent pas au sort qui est réservé à tous les citoyens : à la fin de la scène, l'un après l'autre ils tombent raides morts, sous le pouvoir d'une mécanique grotesque, en s'excusant de faire exception

à la règle utopique (V, 83-88). Il faut admettre l'impossibilité de soumettre l'univers à la volonté humaine.

Même l'existentialisme sartrien n'échappe pas au coup de patte de Ionesco. Dans une variante de Ce formidable bordel! le Personnage, qui éprouve déjà des difficultés à croire à sa propre existence dans ce monde apparemment inintelligible, se trouve confronté au postulat que les autres existent aussi, que nous n'existons que par les autres... Plein de confusion, il téléphone à son ami philosophe pour se renseigner<sup>(24)</sup>. Si Ionesco emploie la parodie burlesque pour démonter les pièges des idéologies, il n'en reste pas moins que, dans l'économie "absurde" de ce théâtre, l'intellect demeure sans pouvoirs.

#### Le problème de la mort

Le réseau thématique de l'absurde comprend aussi la conscience de l'inutilité de la vie humaine vouée à la mort. Si la vie de l'homme jeté dans le monde échappe à la compréhension, cette vie est en outre constamment menacée par sa dissolution finale. Dans un monde équivoque et irrationnel, une conclusion paraît pourtant certaine, qui consiste dans cette vérité primordiale que Ionesco conjugue avec insistance : "Je meurs, tu meurs, il meurt"<sup>(25)</sup>. Et l'angoisse de l'être humain qui se fraie un chemin dans le labyrinthe se trouve mille fois accrue par la connaissance qu'il a de sa propre finitude, par le sentiment que tout ce qu'il pourra faire dans sa vie sera inévitablement réduit à un amas de cendres et de poussière. Le critique R.B. Parker a bien résumé ce rapport qui s'établit entre le sentiment de l'absurde et la crainte de la mort:

The fear at the bottom of every consciousness is the fear of one's own mortality, one's absurd enslavement to time. (...) It is not just dying that he (Ionesco) is afraid of, however, but the possible meaninglessness of death — the nothingness behind death which will negate consciousness(26).

Sous l'un ou l'autre de ses multiples aspects, la mort absurde n'est jamais absente de la scène dans le théâtre de Ionesco, mais c'est dans Tueur sans gages que le dramaturge en a fait pour la première fois le sujet central et explicite d'une pièce. Bérenger arrive dans la "cité radieuse", le paradigme de l'état de perfection où est parvenue une technologie merveilleuse et utopique. Mais dans un bassin au coeur de la ville il découvre les cadavres de ceux qu'a tués un assassin mystérieux : même l'Utopie sera abîmée par la mort. Au moment où il en prend conscience, la réaction de Bérenger est caractéristique. Il reconnaît cette évidence qu'il a toujours obscurément ressentie : la vie est vaine. Désormais son angoisse ne le quittera plus. S'adressant à l'Architecte, cette caricature d'un Dieu qui a établi la cité magnifique mais qui n'en a pu exclure la mort, Bérenger se récrie :

Ah, Monsieur l'Architecte, j'en ressens une telle détresse.  
Je me sens meurtri, fourbu!... Ma fatigue m'a repris...  
l'existence est vaine! A quoi bon tout, à quoi bon tout si  
ce n'est que pour en arriver là ?

(II, 89)

D'autres personnages feront écho à ce cri de détresse et à cette interrogation sans réponse. Par exemple le roi Bérenger :

Pourquoi suis-je né si ce n'était pas pour toujours ?

(IV, 37)

A partir de cette prise de conscience primordiale, le protagoniste, qu'il s'appelle Bérenger ou Bérenger I<sup>er</sup> ou qu'il porte un autre nom, s'efforcera de remédier à cette condition insupportable. Il suivra presque toujours la même trajectoire pour aboutir à la même impasse.

Dans Tueur sans gages Bérenger met des quantités d'énergie,

d'intelligence et de courage à dépister le criminel anonyme qui noie chaque jour plusieurs personnes dans le bassin : tentatives dérisoires au début. Le héros croit pouvoir identifier et faire arrêter le malfaiteur, mais cette identification est douteuse, car nous avons de bonnes raisons de soupçonner Edouard, que Bérenger a surpris en possession de la valise contenant les pièces à conviction. En outre, le spectacle d'un nombre apparemment infini de valises identiques achèvera de nous convaincre que le "Tueur" est omniprésent. S'il est vrai que Bérenger parvient à confronter un criminel unique, il est clair que ce personnage taciturne et énigmatique possède un statut symbolique plutôt qu'une identité personnelle. A aucun moment nous ne croyons que le héros puisse vraiment réussir dans sa tâche. Cette impression est créée également par le décor : l'itinéraire qui doit mener Bérenger à la Préfecture est labyrinthique, cauchemardesque, et dépourvu de point de repère. La confrontation avec le Tueur devient un face à face avec l'absurde. Seul devant l'Assassin, Bérenger met son éloquence à entamer un dialogue avec lui, et à le détourner de son massacre quotidien. Mais ses arguments issus d'une morale chrétienne, puis humaniste, ses appels à la bonté, à la justice, au patriotisme, et même au nihilisme; ses efforts pour dépister un mobile chez le Tueur n'arrachent à celui-ci qu'un ricanement insensé. Devant l'unique évidence de la mort, les raisons de vivre et de laisser vivre s'écroulent, et Bérenger, qui auparavant était sûr d'être dans son droit, reconnaît la gratuité de la vie:

Peut-être vous êtes dans l'erreur, peut-être l'erreur  
n'existe pas, peut-être c'est nous qui sommes dans l'erreur  
de vouloir exister...

(II, 171)

Ce "Jedermann" moderne se trouve sans secours et sans armes devant une condition qui l'écrase :

Mon Dieu, on ne peut rien faire!... Que peut-on faire...

Que peut-on faire...

(p. 172)

La mort du roi Bérenger reprend, en les développant, de nombreux aspects de celle de son prédécesseur. Mis soudainement en présence de cette vérité oubliée et angoissante, il fait de son mieux pour échapper à l'inévitable avant de commencer à se résigner et avant de s'incliner. Les prières et les supplications, les fantaisies qu'il invente pour faire reculer le temps, ne lui sont d'aucun secours : elles ne servent qu'à souligner la solitude et le désarroi de l'homme qui se meurt. Les recours que la tradition a légués à l'agonisant pour nourrir son espoir sont remis en question. Les "illuminés" que l'on appelle en aide dans une litanie ne se différencient pas des "ténébreux"; les "saintes" et les "sages" prennent leur place à côté des "folles"; et au faîte de la fausse hiérarchie transcendente, il ne se trouve que le "Grand Rien" (IV, 44-45). Il en va de même, semble-t-il, d'un mysticisme cher à Ionesco et dont Marie se fait ici l'interprète. Sa croyance en un état de grâce et de béatitude que Bérenger aurait connu une fois dans sa jeunesse ne change rien à ce moment de vérité. Elle a beau lui rappeler "cette joie (...) inaltérable, féconde, intarissable" (p. 42), Bérenger ne comprend plus.

Malgré cette dérision, il est important de remarquer que l'expérience mystique dont parle Marie, et que caractérise la certitude d'être, constitue pour Ionesco un moment inoubliable de sa propre vie auquel il revient dans ses écrits confessionnels. Dans un volume de son journal, par exemple, l'auteur évoque les moments d'euphorie "béatifique" qu'il a connus, en particulier une expérience qu'il vécut à l'âge de dix-huit ans, expérience où il vit une transfiguration miraculeuse du monde<sup>(27)</sup>. Si le roi Bérenger n'éprouve plus cette

joie, c'est que la valorisation de l'existence, même celle qui provient de la plus intime intuition de l'écrivain, est mise en question sous la clarté desséchante de la mort. L'illumination mystique est remplacée par le soleil meurtrier, auquel Bérenger ne tarde pas d'adresser une prière:

Ô soleil, aide-moi soleil, chasse l'ombre, empêche la nuit.  
(...) Dessèche et tue le monde entier s'il faut un petit sacrifice.

(IV, 42)

Dix pages plus loin les efforts que fait Marie pour trouver une consolation dans "l'amour fou", cher aux surréalistes, ou dans la pensée que les autres continueront à vivre, ne font qu'aggraver la solitude et l'angoisse qu'éprouve son mari, et le discours de Marie finit par sombrer dans des platitudes incohérentes:

Une autre sagesse remplace l'ancienne, une plus grande folie, une plus grande ignorance, tout à fait différente, tout à fait pareille. Que cela te console, que cela te réjouisse.  
(pp. 54-55)

A partir de ce point la reine Marguerite, lucide et pragmatique, reprend ses droits : c'est elle qui guide Bérenger et qui le presse de regarder la mort en face.

Devant la mort, le roi se sent désemparé et pris au dépourvu:

Comme un orateur qu'on pousse à la tribune, qui ne connaît pas le premier mot de son discours, qui ne sait même pas à qui il s'adresse. Je ne connais pas ce public. (...) je n'ai rien à lui dire.

(pp. 32-33)

Bérenger l'a dit lui-même : la pièce n'a aucun appui à offrir.

Considérée sous son aspect périssable, toute valeur que la vie pourrait posséder est minée d'avance; la vie même perd sa substance et sa présence; elle paraît éphémère et irréelle:

LE ROI : ... Ce qui doit finir est déjà fini.  
MARGUERITE : Tout est hier.  
JULIETTE : Même aujourd'hui c'était hier.  
LE MEDECIN : Tout est passé.

.....

LE ROI : Hélas! Je ne suis présent qu'au passé. (p. 41)

Le roi disparaîtra (aux deux sens du mot) dans une brume inexplicable, qui fait de sa vie (et de toute vie) "une agitation bien inutile" (p. 74).

Ionesco reviendra à des réflexions catégoriques sur le thème de la mort absurde dans Jeux de massacre. Au moment où la peste éclate et où les gens se mettent à mourir de tous côtés à un rythme étonnant, les cris de la foule, qui tentent d'expliquer ou de justifier la mort, sont manifestement contradictoires:

Ils sont coupables! Ils sont innocents! (V, 22)

Le Fonctionnaire en tirera la conclusion:

Les gens meurent au hasard. (...) ce qui nous arrive est incompréhensible. (p. 26)

Jean reprendra la même idée:

Le mal est sans raison. (p. 58)

Les pièces considérées jusqu'ici (Tueur sans gages, Le Roi se meurt et Jeux de massacre) sont les seules où des personnages doués d'une certaine intelligence réfléchissent explicitement à la mort et affrontent le problème de "l'absurde" sur le plan philosophique. Bien des critiques en ont déduit que Ionesco est davantage préoccupé par des questions d'ordre psychologique, sociologique et politique, et que son théâtre s'occupe moins des questions métaphysiques que celui, par exemple, de Beckett. Mais à y regarder de plus près il convient d'admettre que la mort absurde est chez Ionesco un thème obsédant, qui se présente, sous une forme plus ou moins visible, dans chacune de ses pièces. Ce fait ne devrait pas surprendre, car l'auteur admet qu'il

est préoccupé par la mort depuis l'âge de quatre ans, et qu'il écrit "pour crier (sa) peur de mourir"<sup>(28)</sup>.

Souvent certains personnages mus par un désir d'immortalité constatent leur finitude et expriment leur angoisse à se sentir mortels. Déjà dans Jacques ou la soumission la révolte du protagoniste a pour objet l'ensemble de la condition mortelle de l'homme :

Oui, j'ai vite compris. Je n'ai pas voulu accepter la situation. Je l'ai dit carrément. Je n'admettais pas cela. (...) Tout était truqué... Ah, ils m'ont menti. (...) les gens... ils avaient tous le mot bonté à la bouche, le couteau sanglant entre les dents...

(I, 120-121)

Si cette révolte s'exprime dans un langage confus, vague, et souvent délirant, elle en est d'autant plus primordiale. Le refus banal de manger des "pommes de terre au lard" revêt un sens contextuel qui dépasse de loin le lieu commun : il s'agit de refuser l'existence telle que Jacques l'appréhende. Son désir de fuir dans un au-delà est une manière d'exprimer sa révolte métaphysique :

Et comment sortir ? Ils ont bouché les portes, les fenêtres avec du rien, ils ont enlevé les escaliers... On ne part plus par le grenier, par en haut plus moyen... pourtant, m'a-t-on dit, ils ont laissé un peu partout des trappes... Si je les découvrais... Je veux absolument m'en aller. Si on ne peut pas passer par le grenier, il reste la cave... oui, la cave... Il vaut mieux passer par en bas que d'être là. Tout est préférable à ma situation actuelle. Même une nouvelle.

(p. 121)

Si les griefs de Jacques sont désignés vaguement, il en ressort pourtant que la cause profonde de son tourment est le fait d'être mortel. Les critiques, qui ont voulu réduire cette pièce à une satire de la société bourgeoise, n'ont pas remarqué l'importance de ce thème. Lorsque sa soeur annonce à Jacques qu'il est "chronométrable", il répond par un "cri d'angoisse" (p. 103). Cette révélation le fait recourir à la "production" dans le reste de la pièce et, par la suite, à "la ponte" : L'avenir est dans les oeufs. Il n'est pas fortuit que

Jacques-père parle de la couvée comme de la seule "immortalité" possible (II, 224). Dans l'article que nous avons eu l'occasion de citer, R.B. Parker fait observer que chez Camus la conscience de l'absurde conduit à une valorisation quantitative de l'existence<sup>(29)</sup>. On peut se demander ce que Camus aurait pensé de l'usine de la famille Jacques...

Le début de Victimes du devoir évoque encore une fois vaguement le mal de vivre. Choubert, le personnage principal, fait allusion à "la nervosité de l'époque", à "la crise économique" et aux "embarras de l'existence" (I, 183). Mais lorsque, durant l'interrogatoire que lui fait subir le Policier, il fouille les bas-fonds de son inconscient, cette inquiétude se précise. Dans un état de transe Choubert prend conscience du temps en regardant sa femme vieillie:

Est-ce bien toi, Madeleine? Est-ce bien toi, Madeleine?  
Quel malheur! Comment cela est-il arrivé? Comment est-ce possible? On ne s'était pas aperçus... Pauvre petite vieille, pauvre poupée défraîchie, c'est toi pourtant.  
Comme tu as changé.

(pp. 196-197)

Désormais il se lamente sur sa joie et sa jeunesse perdues et il regrette les "sources printanières" paradisiaques.

Une angoisse morbide sous-tend les remords confus du Vieux et de la Vieille, dans Les Chaises. Le Vieux s' imagine que l'une des invitées est "la belle", une ancienne amie qu'il dit avoir toujours aimée; mais il la retrouve vieille et laide, les cheveux blanchis, le nez "allongé" et "gonflé" (I, 148), les oreilles "pointues" (p. 150). Avec le passage de la beauté, il a perdu aussi l'éternité:

On aurait eu la joie en partage, la beauté, l'éternité...  
l'éternité... (...) Nous avons tout perdu, perdu, perdu.  
(p. 151)

Dans Ce formidable bordel!, une Vieille Dame se rend compte de la

finitude au moment où elle perd son mari:

Jamais j'aurais cru que ça pouvait arriver. J'avais jamais pensé à ça. Je pensais bêtement qu'on était là pour toujours...

(VI, 129)

Plus tard dans la même pièce la Concierge vieillira à vue d'oeil. Et dans La Soif et la Faim Jean attribue son malaise à un désir inassouvi d'immortalité. Déprimé par l'obscurité humide du sous-sol où il habite, il souhaite:

... l'air de la montagne, quelque chose comme la Suisse, un pays hygiénique où personne ne meurt. Un pays où la loi vous interdit de mourir...

(IV, 97)

Ecartelés entre un désir éperdu d'immortalité et le sentiment de la finitude, certains personnages se trouvent presque paralysés par l'angoisse. C'est le cas de Bérenger dans Le Piéton de l'air:

Nous pourrions tout supporter d'ailleurs si nous étions immortels. Je suis paralysé parce que je sais que je vais mourir. Ce n'est pas une vérité neuve. C'est une vérité qu'on oublie... Afin de pouvoir faire quelque chose. Moi, je ne peux plus faire quelque chose, je veux guérir de la mort.

(III, 128)

Et Amédée, le premier dans une série de personnages qui sont dramaturges, est à tel point obsédé par la présence du cadavre dans son appartement que toute composition lui devient impossible. Depuis quinze ans qu'il travaille à sa pièce il n'a guère trouvé que deux répliques. La "progression géométrique" de ce cadavre envahit graduellement la scène, risque d'ensevelir les personnages et produit une fascination inquiète chez Amédée, qui interrompt constamment son travail, comme s'il était prisonnier d'un tic, pour regarder le mort et pour en mesurer la croissance à travers le salon.

L'inquiétude d'Amédée, et les efforts qu'il fait pour se débarrasser

de l'intrus qui en est la cause, constituent le jeu dramatique. Si la mort n'est jamais nommée explicitement, il n'en semble pas moins clair que l'inquiétude, une inquiétude morbide, est le thème essentiel de la pièce. Si Martin Esslin peut évoquer le "cadavre de l'amour passé"<sup>(30)</sup>, c'est qu'il passe directement, dans son exégèse cursive, à un thème tributaire : les qualités rédemptrices que l'amour pourrait offrir. Nous verrons également plus tard que le cadavre concrétise un sentiment de culpabilité. Mais avant de revêtir ces significations secondaires, le spectacle d'un homme qui essaie de s'accommoder d'un monde qu'envahit peu à peu un cadavre grandissant, ce spectacle réalise d'une manière saisissante sur scène l'angoisse devant la mort. Pour souligner cette évidence, les aiguilles de la pendule se déplacent au même rythme que la croissance du corps et accélèrent leur ronde, tandis que les coups de la pendule se mêlent à la musique étrange qui se dégage du mort. Des champignons, amis de l'humidité et de la pourriture, se mettent à croître dans le salon. Et Amédée confiera, à propos de l'oeuvre qu'il envisage d'écrire :

(c'est) une pièce dans laquelle je prends le parti des vivants contre les morts.

(I, 310)

Ionesco confirme ce sens primaire qui se dégage du symbole :

Le cadavre qui grandit, c'est le temps<sup>(31)</sup>.

Dans Macbett, l'auteur élabore des images de même ordre. Les personnages des Malades qui souhaitent une guérison miraculeuse ressemblent à des cadavres vivants. Ils incarnent ce signe du temps qui rend la vie insupportable : la putréfaction de la chair (V, 176-177).

Le triomphe du matérialisme historique

Avec l'image scénique du cadavre qui ne cesse de grandir, le thème de la mort trouve un autre mode d'expression, mode d'autant plus sensible qu'il est moins cérébral. Les personnages de Ionesco se débattent désormais dans un monde d'objets matériels et inertes qui entravent leur mouvement et qui menacent de les ensevelir, ou dans un monde d'animaux dont le premier trait est l'abandon de toute valeur qui ne soit matérielle. Déjà dans Jacques ou la soumission, et ensuite dans L'avenir est dans les oeufs, le jeune révolté se trouve contraint de participer à la production d'oeufs en quantités invraisemblables après la constatation de sa finitude. Et malgré le comique d'un tel spectacle, le recours à la prolifération biologique et animale provoque sans doute le dégoût du spectateur. La surabondance physique de Roberte II, la fiancée qui est dotée de trois nez et de neuf doigts à la main gauche, est grotesque, et certaines scènes atteignent une obscénité voulue. Avant de devenir la parodie aigüe des valeurs d'une certaine société, ces pièces traduisent l'horreur que peut inspirer la vie matérielle et organique à celui qui vise un autre mode d'être. C'est, croyons-nous, la conclusion qu'il convient de tirer de l'analyse de Claude Abastado:

L'érotisme est le piège du couple, peint ici dans sa seule réalité biologique. Le sous-titre de la pièce l'indique : "Comédie naturaliste". Roberte éveille Jacques à la sensualité par l'évocation et le retour d'images où s'exprime la matérialité du désir physique (...) (Le rêve de Roberte) exclut toutes les images qui traduirait une spiritualité des rapports amoureux(32).

Ionesco corrobore cette interprétation en expliquant que, dans la scène qui représente un enlèvement érotique, il a voulu exprimer "la matérialité, la non-spiritualité de la sexualité"<sup>(33)</sup>.

Il ne s'agit pas uniquement d'opposer l'amour platonique à l'érotisme;

Ionesco dresse face à face les conceptions spiritualiste et matérialiste de l'être:

Jacques perd son âme pour s'enfoncer dans une réalité biologique. Il est sous la domination du monde matériel(34).

Dans Tueur sans gages le leit-motiv de la prolifération des choses inertes sert de véhicule au thème de la mort absurde. En route pour la Préfecture, Bérenger et Edouard perdent la serviette qui contient l'évidence permettant d'identifier le Tueur mystérieux. Mais voici que des serviettes identiques paraissent de toutes parts. Un embouteillage de la circulation rendra encore plus difficile et cauchemardesque la tâche du héros qui s'insurge contre la mort. Dans Le Nouveau Locataire la multiplication des meubles que l'on apporte sur la scène enferme le personnage principal comme dans un cercueil. Bien en évidence parmi ces objets, s'élève une énorme pendule qui sert de support au thème du temps mortel. A la fin de la pièce le plafond descend comme un couvercle mobile, on jette des fleurs sur le personnage enseveli qui demeure seul dans l'obscurité. Ailleurs, les morts eux-mêmes se multiplient et — on ne l'a pas suffisamment remarqué — Bérenger, dans Rhinocéros, se sent mal à l'aise sous leur poids:

C'est une chose anormale de vivre. (...) Les morts sont plus nombreux que les vivants. Leur nombre augmente. Les vivants sont rares.

(III, 24-25)

Le roi Bérenger ressentira une terreur accrue parce qu'il la partage avec tant d'autres:

Des milliards de morts. Ils multiplient mon angoisse. Je suis leurs agonies. Ma mort est innombrable. Tant d'univers s'éteignent en moi.

(IV, 45)

Dans Jeux de massacre tant de personnages tombent morts sous les yeux des spectateurs, et avec une rapidité qui va s'accélération, que le

dramaturge se trouve contraint de recommander l'emploi de mannequins; sinon on manquerait d'acteurs.

Si les personnages caricaturaux dans Jacques ou la soumission et dans L'avenir est dans les oeufs ont causé de la répugnance par un comportement animal, dans Rhinocéros les personnages vont jusqu'à se métamorphoser en rhinocéros. Ils deviennent si nombreux que les pachydermes grouillent dans la ville entière, et Bérenger se croit le dernier homme. Devant ce cas de prolifération à grande échelle, la critique a passé aussitôt à la thématique secondaire. Elle a voulu discerner dans le phénomène de la "rhinocérite" la satire des hystéries collectives, allant des régimes totalitaires fasciste et nazi au communisme stalinien. En effet il n'existe pas de doute que Ionesco a été mené à écrire cette pièce par le souvenir des manifestations fascistes. Dans certaines pages de journal, recueillies dans Présent passé, Passé présent et datées de 1940-1941 à Bucarest, Ionesco se sert déjà de l'image des rhinocéros pour désigner la "Garde de fer" roumaine<sup>(35)</sup>. P. Brunel cite une lettre que Ionesco a écrite en 1945, où il fait de la bestialité anonyme un symbole de la bassesse de ce mouvement politique<sup>(36)</sup>.

Dans le texte de Rhinocéros certains détails peuvent soutenir une lecture politique semblable : Botard, qui voit dans la rhinocérite un complot de la Droite contre la Gauche, peut faire allusion à la situation qui a prévalu en Allemagne lors de l'incendie du Reichstag; Jean, qui est parmi les premiers à se métamorphoser, ne fait pas secret de ses tendances racistes, et l'amoralité naturelle qu'il professe peut rappeler le Nietzsche chez qui les idéologues nazis ont cru trouver un précurseur.

Mais somme toute l'on accordera que l'évidence textuelle pour soutenir une interprétation historico-politique reste mince. Si les critiques, prévenus par les nombreux pamphlets anti-totalitaires qu'a publiés Ionesco, ont salué dans Rhinocéros l'engagement politique qu'ils attendaient de son oeuvre théâtrale, et si l'auteur a revendiqué une analogie entre l'action de sa pièce et les mouvements politiques collectifs, le sujet immédiat de la pièce demeure la métamorphose. C'est une réflexion sur la condition d'être homme. Jacques Le Marinel corrobore ce point de vue en soutenant que, dans la littérature universelle, le thème de la métamorphose

nourrit (...) une interrogation fondamentale sur ce que nous sommes<sup>(37)</sup>.

Si les hommes peuvent se transformer en bêtes, c'est qu'ils acceptent leur condition d'organismes biologiques soumis aux lois de la nature. Or, c'est ce que Bérenger ne peut accepter. La condition d'être animal lui paraît tout à fait étrangère : "Comment peut-on être rhinocéros? C'est impensable!" dit-il (III, 101), constatant par là un degré d'altérité qui dépasse de loin les différences entre Français et Persans que Montesquieu soulignait malicieusement dans ses Lettres persanes. Si Bérenger s'avère incapable de justifier son refus d'être animal ("Je ne suis pas calé en philosophie" dit-il à Dudard), et si, quant à la physique, il se trouvera devant la nécessité de reconnaître qu'il en est un, l'horreur que lui inspire l'existence organique provient toujours de l'aspiration à un autre mode d'être, mode immatériel et intemporel, qui dissiperait son anxiété morbide. Et voilà la "position idéaliste" que Jacques Schérer reproche à Ionesco<sup>(38)</sup>. L'inquiétude de Bérenger est celle qu'éprouve l'homme devant l'existence matérielle et historique. Or, au niveau le plus intime de son esprit, Ionesco tient en horreur la violence inhérente à la

condition naturelle de l'homme. Hélène Vianu cite un texte de Ionesco qui date de 1936 et où perce un refus viscéral du nietzschéisme:

J'ai la nausée quand j'entends prononcer des mots comme : vital, biologique, instinctif, spécifique... Alice, fuyons au loin, que personne ne puisse nous voir(39).

Ajoutons toutefois que le leit-motiv de la métamorphose proliférante produit des résonances politiques. C'est ce qui ressort des études de Martin Esslin et d'Etienne Frois déjà mentionnées<sup>(40)</sup>. Dans Tueur sans gages la bestialité des hommes-oies traduit nettement une préoccupation politique et morale. Les hommes-poules de L'avenir est dans les oeufs sont des fanatiques du racisme : leurs cris de "Vive la race blanche!" (II, 218) ne laissent pas d'illusion là-dessus. Si chez Ionesco la réflexion métaphysique est primordiale, ce fait n'infirmes nullement les interprétations politiques qui en sont tributaires. L'horreur que provoque la prolifération bestiale est sous-tendue par l'effroi devant une mort absurde.

Avec le personnage de Roberte II dans Jacques ou la soumission, la hantise du temps et de la mort trouve un autre mode d'expression : la peur d'être enseveli ou d'être noyé. Cette femme qui incarne "la gaieté de la mort dans la vie... la joie de vivre, de mourir" (I, 119) et qui avait déjà répugné par sa physionomie macabre et outre mesure, fait la cour à Jacques en lui racontant des histoires de noyades. Et lorsqu'elle se met à le séduire, c'est à une noyade érotique qu'elle l'invite:

Viens... ne crains rien... Je suis humide... J'ai un collier de boue, mes seins fondent, mon bassin est mou, j'ai de l'eau dans mes crevasses. Je m'enlise. Mon vrai nom est Elise. Dans mon ventre il y a des étangs, des marécages... J'ai une maison d'argile. J'ai toujours frais... Il y a de la mousse, des mouches grasses, des cafards, des cloportes, des crapauds. Sous des couvertures trempées on fait l'amour...

(I, 124-125)

Si Jacques succombe à l'attrait des abîmes, il en va tout autrement du spectateur qui réagit instinctivement par l'épouvante.

Cette peur de la noyade ou de l'enlissement, de l'étouffement dans la boue, revient souvent dans ce théâtre pour rendre plus sensible encore l'horreur que peut inspirer l'existence matérielle sous le signe de la mortalité. Dans Les Chaises le dramaturge ne tarde pas à créer une atmosphère morbide. La maison des vieux est entourée de toutes parts d'eau croupie qui exhale une odeur de décomposition, et la lumière qui éclaire la scène est verte, comme "aquatique" (I, 131). La Vieille exprime sa crainte de voir son mari tomber dans l'eau, et leur vie commune lui paraît comme une lente descente dans l'obscurité : "... plus on va, plus on s'enfonce" (p. 132)<sup>(41)</sup>. Vers la fin de la pièce nous entendons "le bruit glauque des corps qui tombent à l'eau" (p. 178) lorsque les vieux se suicident. La Vieille aura évoqué la réalité dégoûtante de cette mort :

Nos cadavres tomberont loin de l'autre, nous pourrions dans  
la solitude aquatique.

(p. 177)

Dans Victimes du devoir, Choubert mime "comme une descente au fond des eaux, la noyade" (I, 199). Dans le premier épisode de La Soif et la Faim, Jean parle de l'angoisse cauchemardesque que lui inspirent des habitations "englouties à moitié dans l'eau, à moitié dans la terre, pleines de boue" (IV, 78). La hantise de la descente dans la tombe continue à se manifester dans les pièces les plus récentes. La Vieille Femme dans L'Homme aux valises se figure le temps comme un alourdissement du corps : "On s'alourdit en vieillissant" (VI, 16). Dans Voyages chez les morts, la Voix de la Vieille (qui est déjà morte) continue à dire l'horreur des vers et de la pourriture :

J'ai peur par terre, le plancher est vermoulu. De mes  
larmes, des cafards sont nés, par terre sur le plancher il y

a plein de vermines, le plancher est vermoulu, le tombeau est sous le plancher, je ne veux pas tomber dedans, tous mes parents s'y trouvent en poussière.

(VII, 118-119)

De tous ces exemples se dégage cet effroi qu'inspire l'existence dans son aspect matériel, à la fois boueux et opaque.

Qu'un personnage se débâte parmi des objets encombrants, qu'il se sente menacé de métamorphose, ou qu'il s'enlise dans une eau trouble, le thème que Ionesco concrétise sur scène demeure homogène malgré ce polymorphisme de la représentation symbolique. Richard Coe aperçoit dans les objets et dans les animaux qui prolifèrent dans ce théâtre, une "force obscure" qui cherche à "prendre la place occupée par ce qui vit"<sup>(42)</sup>. Cet aspect mène Leonard Pronko à parler de "la victoire des forces anti-spirituelles" chez Ionesco<sup>(43)</sup>. Pour les personnages de Ionesco l'objet est "de trop", un peu à la manière dont il l'était pour Roquentin dans La Nausée de Sartre. Serge Doubrovsky va jusqu'à utiliser une terminologie sartrienne lorsqu'il décèle, dans l'invasion de la scène par les objets, une victoire de "l'en-soi" sur le "pour-soi", c'est-à-dire de la matière sur la conscience<sup>(44)</sup>. Si nous avons des raisons importantes pour ne pas identifier la vision de Ionesco à celle de l'existentialiste, l'on concédera que chez Ionesco comme chez Sartre la matière inspire le dégoût dans la mesure où elle nie toute transcendance.

Mais parfois l'objet produit une inquiétude moins précise. Il en est ainsi des innombrables tasses à thé que Madeleine apporte sur scène dans Victimes du devoir, et où Hildegaard Siepel a signalé la transformation en gag d'un procédé qui était d'abord sérieux<sup>(45)</sup>. Citons au même titre la quantité invraisemblable d'objets hétéroclites que, par un tour de prestidigitation, Bérenger extrait de la serviette

d'Edouard, et dont certains s'envolent aux quatre coins du théâtre (Tueur sans gages, II, 127). Ce genre de jeu gratuit n'a guère d'autre fonction que de déchaîner le rire. Il relève du cirque, que Ionesco, dans un esprit de ferveur innovatrice, se dit avoir voulu intégrer au répertoire de l'art dramatique<sup>(46)</sup>.

### La chimère du spiritualisme

A l'élément "de trop" dans l'existence répond le sentiment de l'insuffisance, d'un "pas assez", de l'être<sup>(47)</sup>. Par un revirement paradoxal du symbole, suivant que le personnage contemple le monde matériel ou qu'il cherche l'être qui lui est propre, la claustrophobie devient une agoraphobie devant le vide. Encore une fois la mort absurde gouverne cette image. Dans Les Chaises, la Vieille, contemplant l'anéantissement de ses espoirs d'antan et sa mort prochaine, se figure cette disparition sous la forme d'un "grand trou tout noir" (I, 134). Dans Le Piéton de l'air, Joséphine souffre de l'absence de son père disparu. On a beau lui montrer du doigt dans le vide, elle ne perçoit rien.

J'avais oublié qu'il me manquait tant. Je sais maintenant combien son absence me faisait mal. (...) Quelqu'un de perdu, c'est un trou qu'on ne pourra jamais combler.  
(III, 133)

Dans L'Homme aux valises, une Vieille Femme, s'adressant à celle qui, malgré sa jeunesse apparente, doit être sa mère défunte, parle du creux que cette perte a représenté pour elle:

Depuis ton départ, il y a un grand vide en moi, qui n'a jamais été comblé.  
(VI, 19)

Dans Le Roi se meurt, la mort d'un individu se traduit par la disparition, dans le vide, de son monde. Le royaume de Bérenger I<sup>er</sup>

s'engloutit peu à peu dans des "précipices sans fond", "des gouffres vertigineux" (IV, 15); le Médecin, qui assume les fonctions d'astrologue, aperçoit dans le ciel "un vide" à la place de la constellation royale (p. 30); et Bérenger lui-même se sent comme miné de l'intérieur par sa mort imminente:

Je suis plein, mais de trous. On me ronge. Les trous  
s'élargissent, ils n'ont pas de fond. J'ai le vertige quand  
je me penche sur mes propres trous, je finis...

(p. 54)

A la fin de la pièce le décor entier et les personnages, dont Bérenger le dernier, disparaîtront dans "une sorte de brume" (p. 74). Ailleurs, cette dissolution du monde n'est pas l'effet de la mort individuelle. Les visions que Bérenger rapporte dans Le Piéton de l'air sont nettement apocalyptiques : au-delà des univers désintégréés, il n'existe "plus rien que les abîmes illimitées... que les abîmes" (III, 198).

Si les images du vide symbolisent le vertige de l'homme qui se sait mortel, le champ thématique qu'elles recouvrent est plus large. Le vide est aussi celui de la conscience humaine. Serge Doubrovsky identifie cette "absence" au "néant" sartrien, dont il fait "le thème fondamental du théâtre de Ionesco"<sup>(48)</sup>. C'est dans Les Chaises que cette absence de l'homme se laisse discerner le plus facilement. Pendant que le Vieux et la Vieille apportent sur la scène de plus en plus de chaises pour les invités invisibles, ils ne cessent de jouer comme si ces invités étaient vraiment présents. Le spectateur est pris au jeu et accepte de croire, lui aussi, à ces êtres inexistantes. Au dénouement, lorsque le Vieux et la Vieille quittent la scène pour de bon, l'illusion est brisée et le dramaturge nous laisse contempler longuement les chaises vides. Le choc est plus prononcé que, ces absents, nous les entendons pour la première fois murmurer et toussoter... A ce moment-là la prolifération des choses et l'image du

vide se rejoignent pour constituer une révélation véritable. R.B.

Parker a clairement résumé l'effet produit:

By this image Ionesco achieves the logically impossible : he creates an icon of absence!(49)

Ionesco l'a dit lui-même : avant d'être une réflexion sur l'absurde, le sujet de la pièce est l'absence:

Le thème de la pièce n'est pas le message, ni les échecs dans la vie, ni le désastre moral des vieux — mais bien Les Chaises, c'est-à-dire l'absence de personnes, l'absence d'Empereur, l'absence de Dieu, l'absence de matière, l'irréalité du monde, le vide métaphysique; le thème de la pièce c'est le rien...(50)

Ce vide au coeur de l'être ne diffère pas du vide que le Policier tente de combler chez Choubert, dans Victimes du devoir, en lui faisant ingurgiter de plus en plus de pain. C'est également l'état de besoin, besoin radical, qu'éprouve Jean dans le troisième épisode de La Soif et la Faim, et que lui aussi essaie d'assouvir en mangeant et en buvant une quantité invraisemblable de pain et de vin, comme si une augmentation de la ration pouvait suppléer au défaut nutritif ou thérapeutique des aliments symboliques. Le protagoniste de L'Homme aux valises ressent la même insuffisance d'être, qu'il impute à la perte de sa troisième valise:

Merci de m'avoir apporté mes valises. Depuis que j'ai perdu l'autre, je n'ai plus ma troisième dimension. Quelque chose me manque, de l'intérieur. Je suis infirme. Ça ne se voit pas, évidemment, comme cela, à me regarder.

(VI, 94)

Et, dans Ce formidable bordel!, ce n'est pas l'effet du seul alcool lorsque le Personnage, effrayé par la contemplation du corps féminin, craint que sa maîtresse, lui-même et le monde entier ne soient menacés de dissolution (VI, 187)<sup>(51)</sup>.

Partant d'une réflexion imagée sur le désir d'immortalité et sur la

mort absurde, Ionesco crée un monde où les objets et les animaux se multiplient et ensevelissent l'être humain : un monde "chosiste" figurant l'absence ontologique de l'homme. Et certains ont cru reconnaître dans ce monde imaginaire une vision sartrienne de l'existence<sup>(52)</sup>. Cherchant partout son être éphémère, l'homme se heurte à cette "hostilité primitive du monde" que Camus, après Malraux, avait qualifiée d'absurde<sup>(53)</sup>.

### L'évasion douteuse

Aussi les nostalgies que les personnages de ce théâtre expriment, et qui visent un absolu obscurément ressenti, peuvent-elles paraître sans fondement. Les efforts qu'ils font pour atteindre un "temps perdu" idéal et féérique sombrent le plus souvent dans l'échec, soit que le personnage revienne à son point de départ, soit qu'un élément adverse dévalorise sa victoire. A la fin de L'avenir est dans les oeufs, Jacques interrompt momentanément son travail pour se rappeler ses espérances d'antan; mais il a beau rêver la pureté miraculeuse, les images qu'il trouve se neutralisent elles-mêmes par les contraires qui s'y juxtaposent:

Je veux une fontaine de lumière, de l'eau incandescente, un feu de glace, des neiges de feu.

(II, 228)

Jacques est embourbé dans une machination familiale dont il ne pourra se dégager. De manière semblable Choubert, dans Victimes du devoir, se rappelle par instants "une miraculeuse cité... ou un miraculeux jardin, une fontaine jaillissante" (I, 210), mais sa joie est compromise par le malheur:

... Une joie... de la douleur... un déchirement... un apaisement... De la plénitude... Du vide... Un espoir

désespéré.

(p. 211)

Et sa femme de conclure par une évidence où le pathétique est tourné en dérision : "Tout ceci est plein de contradictions". Dans Tueur sans gages, bien que Bérenger prenne au sérieux cet ancien "état lumineux" de la joie, le dialogue à bâtons rompus qu'il poursuit avec l'Architecte assume une allure comique:

L'ARCHITECTE, au téléphone : Allô, le stock est épuisé!

BERENGER : Hélas, oui, Monsieur.

L'ARCHITECTE, qui a raccroché : Je ne disais pas cela pour vous, cela concerne mes dossiers.

BERENGER : C'est vrai aussi pour moi, Monsieur, les réservoirs sont vides. Pour ce qui est de la lumière, je peux être considéré comme économiquement faible.

(II, 76)

Ce décalage qui existe entre la subjectivité d'un personnage et le point de vue de l'interlocuteur (soit un autre personnage, soit le spectateur) se reproduit plus tard dans la pièce. Lorsque Bérenger évoque de nouveau l'intuition qu'il a d'un autre monde, le dramaturge précise, dans les indications scéniques, que le ton déclamatoire doit créer un effet de parodie malgré la sincérité du personnage qui parle (p. 121).

Il arrive que le personnage principal échappe au poids de l'existence et prenne son envol. Tel est le cas de Choubert, qui mime un rêve d'ascension et d'envol en grimpant sur une table et sur une chaise; tel est le cas aussi d'Amédée et de Bérenger (ce "piéton de l'air"), qui s'élèvent effectivement sous nos yeux. Mais Choubert perd l'équilibre en plein rêve et se trouve, au réveil, dans la poubelle où il est tombé; Amédée renie son acte au moment même de son ascension, et il proteste que c'est malgré lui qu'il quitte le sol, qu'il voudrait bien assumer ses responsabilités, et qu'il est en faveur du réalisme social...; et Bérenger redescend du ciel encore plus accablé qu'il ne

l'était auparavant. Si le Personnage de Ce formidable bordel! échappe, par une sorte d'illumination, à un monde de violence frénétique, c'est pour constater que la Création est une "énorme blague" du Créateur.

En fin de compte, dans cet univers "absurde" il semble qu'il n'existe pas d'issue définitive, et l'être humain qui cherche à dépasser ce monde se trouve souvent renvoyé dans une condition où sévissent la souffrance, l'injustice, le mal sans raison, tant il est vrai que l'absence métaphysique entraîne son corollaire, le mal moral.

#### L'hypothèse d'une valorisation religieuse de l'absurde

L'univers que Ionesco présente dans son oeuvre semble donc assombri par le plus noir pessimisme. Cette impression est soutenue par la plupart des critiques qui expriment leur opinion sur son théâtre. Parmi eux, certains privilégient l'aspect social du "mal de siècle" qui afflige les personnages de Ionesco, comme le fait le critique sociologique Gilbert Tarrab. Dans le langage propre à sa profession, celui-ci accuse notre "civilisation techno-bureaucratico-industrielle-de-consumation" d'être la cause des maux dont nous souffrons<sup>(54)</sup>. Les autres critiques s'accordent en général pour imputer le pessimisme de Ionesco aux problèmes philosophiques et spirituels que nous venons d'illustrer dans ce chapitre. Malgré cette harmonie de base manifeste, il existe des critiques, et parmi eux des chercheurs renommés, qui se refusent à réduire l'oeuvre de Ionesco à une simple dramatisation de l'absurde et à la satire d'un humanisme périmé. En reconnaissant chez Ionesco un degré d'engagement qui dépasse les querelles politiques, ces essayistes considèrent son oeuvre non seulement comme l'expression

d'une protestation contre l'absurde, mais aussi comme la recherche passionnée d'un remède à ce problème.

Martin Esslin, par exemple, discerne une intention créatrice chez notre auteur dramatique. Dans son analyse, The Theatre of the Absurd, cet essayiste déclare:

Ionesco attacks a world that has lost its metaphysical dimension, in which human beings no longer feel a sense of mystery, of reverent awe in facing their own existence.  
(p. 192)

La terminologie d'Esslin, pour non-sectaire qu'elle soit, n'en devient pas moins vraiment religieuse dans l'opinion qu'il nous donne. Mais c'est une religion qu'il résume avec imprécision, en fonction d'une "conception poétique de la vie". En élargissant sa perspective pour englober une longue tradition littéraire de l'absurde, l'essayiste élève le non-sens verbal au niveau d'une entreprise métaphysique par laquelle les auteurs en question visent une transcendance:

Verbal nonsense is in the truest sense a metaphysical endeavour, a striving to enlarge and transcend the limits of the material universe and its logic...  
(pp. 332-333)

Le "théâtre de l'absurde" serait même une tentative paradoxale pour dépasser le nihilisme moderne au moyen d'une confrontation avec l'absence, tentative faite pour instaurer une espèce de "quête religieuse" (p. 390). Et, bien que cette quête ne puisse plus avoir pour objet le Dieu des ancêtres de l'homme, du moins chercherait-on "une dimension de l'Ineffable", du moins voudrait-on restituer à l'homme "l'ancien sentiment d'émerveillement cosmique". Sans souhaiter aucunement minimiser le sentiment de désespoir que peut provoquer une confrontation avec un monde radicalement profane, Esslin soutient que cette prise de conscience constitue "une expérience mystique profonde" (p. 416).

Il est regrettable que l'essayiste en question nous offre peu d'évidence à l'appui de son point de vue paradoxal. Trois citations énigmatiques, tirées d'un recueil de textes mystiques, ne suffisent pas à emporter la conviction. Et lorsque, pour unique explication supplémentaire, Esslin nous fait remarquer que le théâtre de Ionesco, par sa violence et par son irrationalisme, ressemble au bouddhisme zen, cette analogie hâtive invite au scepticisme. Il est bien regrettable qu'il en soit ainsi, car la pénurie des arguments risque d'être accueillie par un lecteur averti, comme l'ultime effort, effort désespéré, qu'accomplit un humanisme en déroute afin de "récupérer" un dissident. Toutefois, Martin Esslin n'est pas le seul à hasarder une valorisation religieuse de l'oeuvre "absurde" de Ionesco. D'autres critiques connus avancent une hypothèse analogue. Philippe Sénart, dans l'étude qu'il consacre à Ionesco, lui attribue une "théologie" d'où Dieu est absent — notion aussi énigmatique que celle de Martin Esslin<sup>(55)</sup>. A son tour, Richard Coe trouve dans l'irrationalisme que Ionesco partage avec les mystiques et les bouddhistes zen, le signe d'un thème spiritualiste<sup>(56)</sup>. Et W.A. Armstrong, dans un livre qu'il consacre au théâtre expérimental, trouve chez les dramaturges qu'il étudie le reflet d'un conflit où l'imagination s'insurge contre l'apathie morale et religieuse, aussi bien que contre le conformisme social<sup>(57)</sup>.

Si nous en croyons ces points de vue, la notion de l'absurde, et à plus forte raison le genre dramatique qui s'élabore autour de ce thème, ne seraient pas incompatibles avec l'expérience religieuse et les croyances qu'elle comporte. Mieux, ce "théâtre de l'absurde", en offrant au spectateur le spectacle des aspects incompréhensibles et

troublants de l'existence, produirait une méditation qui débouche sur un éblouissement mystique. Le théâtre qui s'acharne à exprimer la terreur de l'homme, au lieu de sanctionner définitivement cette terreur, en effectuerait plutôt l'exorcisme. Sans vouloir trancher péremptoirement ce débat, admettons que cette hypothèse — une hypothèse susceptible d'inverser le sens de l'oeuvre de Ionesco — mérite une investigation approfondie. Notre intention, dans les chapitres qui suivent, est d'éclaircir le débat par l'étude du symbolisme religieux.

NOTES : CHAPITRE I

- (1) Op. cit.
- (2) P. Hinchliffe, Preface, The Absurd, Londres : Methuen, 1969, p. vii.
- (3) Cité par R. Laubreaux, Introduction, Les Critiques de notre temps et Ionesco, essais recueillis et présentés par R. Laubreaux, Paris : Garnier, 1973, p. 8.
- (4) J.-J. Gautier, article repris in : l'Avant-Scène, nos. 373-374, 1<sup>er</sup> et 15 février 1967, p. 26.
- (5) E. Ionesco, "Mes critiques et moi", in : Notes et contre-notes, op. cit., pp. 65-68.
- (6) R. de Obaldia, "Eugène Ionesco de Cerisy", Cahiers des Saisons, 1959, article repris in : l'Avant-Scène, nos. 373-374, 1<sup>er</sup> et 15 février 1967, p. 78.
- (7) "Dialogue d'Eugène Ionesco avec Jean-Louis Barrault, animé par Jean Vallier", French Review, vol. LI, no. 4, mars 1978, p.515.
- (8) Ibid., p. 514.
- (9) L.C. Pronko, Théâtre d'avant-garde : Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France, traduit de l'anglais, Paris : Denoël, 1963.
- (10) M. Esslin, The Theatre of the Absurd, op. cit.
- (11) Ibid., p. 24.
- (12) E. Jacquart, Le Théâtre de dérision, Paris : Gallimard, 1974, p. 74.
- (13) S. Lupasco, Logique et contradiction (1947) et Le Principe de l'antagonisme et la logique de l'énergie (1951). Ionesco invite à croire qu'il épouse la thèse de Lupasco. Il va jusqu'à prêter à un personnage d'une de ses pièces une allusion élogieuse à ce philosophe : c'est Nicolas d'Eu, dans Victimes du devoir, qui, en parlant de la nécessité de dépasser la logique aristotélicienne, recommande à ses interlocuteurs de lire Logique et contradiction, "l'excellent livre de Lupasco" (I, 226). Mais dans un contexte aussi caricatural que celui-ci, la bonne foi de l'auteur est suspecte. Ailleurs, Ionesco écrit en son nom : "Toute affirmation est contradictoire. Lupasco nous l'a dit d'une façon lumineuse." (Présent passé, Passé présent, op. cit., p. 203.) Faut-il en inférer que Ionesco adopte franchement et in toto le "nouvel entendement" qu'a développé Lupasco ? C'est une question à laquelle le registre symbolique et métadogmatique des pièces ne nous permet pas de répondre avec certitude. Néanmoins, il est intéressant de noter que Gilbert Durand, dont "l'archétypologie générale" permet de déceler les structures thématiques profondes

du théâtre de Ionesco, comme il sera démontré dans les chapitres ultérieurs de la présente étude, signale les convergences qui existent entre sa propre archétypologie et le système logique de Lupasco (G. Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris : Bordas, 1969, sixième édition 1979, pp. 503-505). Marc Beigbeder, pour sa part, approuve ce rapprochement (Contradiction et nouvel entendement, Paris : Bordas, 1972, p. 4). Il se peut donc qu'il existe une affinité réelle entre la pensée de Ionesco et celle du philosophe de la contradiction.

- (14) E. Ionesco, in : "'Radioscopie' de Jacques Chancel avec Eugène Ionesco", Radio France, 6 juillet 1973.
- (15) Ibid. Au cours d'autres entretiens, ainsi que dans ses écrits confessionnels, Ionesco attribue le même sens général à l'image du "mur", quitte à surajouter des significations complémentaires. Cf. Journal en miettes, Paris : Mercure de France, 1967, pp. 39, 102-105 et 110; Présent passé, Passé présent, op. cit., pp. 18 et 36; Cl. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, op. cit., p. 148.
- (16) E. Frois, "Rhinocéros" de Ionesco. Analyse critique, Paris : Hatier, 1970, p. 28.
- (17) M. Esslin, The Theatre of the Absurd, op. cit., p. 180.
- (18) Cf. E. Ionesco, "Le pied du mur", épisode inédit pour La Soif et la Faim, à placer entre le deuxième épisode ("Le rendez-vous manqué") et le troisième ("Les messes noires de la bonne auberge"), in : Nouvelle Revue Française, no. 178, juillet - décembre 1967, pp. 639-657.
- (19) E. Jacquart, "Ionesco's political itinerary", in : The Dream and the Play : Ionesco's Theatrical Quest, essais recueillis par M. Lazar, Malibu : Undena, 1982, p. 78.
- (20) S. Benmussa, Ionesco, Paris : Seghers, 1966, p. 37.
- (21) Considérée sous cet angle, la pièce semble prendre la forme d'un rite dégradé. John T. Daniel interprète de cette façon plusieurs pièces de Ionesco qui parurent pendant les années cinquante. Cf. J.T. Daniel, "Ionesco and the ritual of nihilism", in : Drama Survey, vol. I, no. 1, 1961, pp. 54-65.
- (22) E. Ionesco, in : "'Radioscopie' de Jacques Chancel avec Eugène Ionesco", entretien cité.
- (23) Terme que Ionesco a employé pour désigner les conformistes. Cf. E. Ionesco, Notes et contre-notes, op. cit., p. 110.
- (24) E. Ionesco, Ce formidable bordel!, Paris : Gallimard, Le Manteau d'Arlequin, 1973, pp. 102-103. La séquence en question fut supprimée dans la version définitive qui parut en 1975.
- (25) E. Ionesco, Notes et contre-notes, op. cit., p. 18.
- (26) R.B. Parker, "The theory and theatre of the absurd", in : Queen's Quarterly, vol. LXXIII, no 3, automne 1966, p. 427.

- (27) E. Ionesco, Présent passé, Passé présent, op. cit., pp. 218-226.
- (28) E. Ionesco, Notes et contre-notes, op. cit., p. 204.
- (29) R.B. Parker, "The theory and theatre of the absurd", art. cit., p. 422.
- (30) M. Esslin, The Theatre of the Absurd, op. cit., p. 160.
- (31) E. Ionesco, in : Cl. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, op. cit., p. 97.
- (32) Cl. Abastado, Eugène Ionesco, Paris : Bordas, 1971, p. 81.
- (33) E. Ionesco, in : Cl. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, op. cit., p. 157.
- (34) Ibid., p. 158.
- (35) E. Ionesco, Présent passé, Passé présent, op. cit., pp. 97, 114-115 et 164.
- (36) P. Brunel, Le Mythe de la métamorphose, Paris : Colin, 1974, pp. 19-20. Nous reproduisons la citation pour l'intérêt qu'elle donne à une lecture politique de Rhinocéros:

"Dans ma rue, en ce novembre sévère et sombre, des bandes de légionnaires incarnant toute la bestialité et toute l'infinie bêtise de l'humanité et du cosmos passaient en chantant je ne sais quel 'chant' (une sorte de mugissement) de fer, aux paroles de fiel et de fer, en crachant du fiel et du fer, des figures de bêtes enchaînées et marquées au fer rouge. Quand on regardait leurs figures qui se ressemblaient si fort, on avait la certitude que tous étaient le même visage multiplié. A mesure qu'ils avançaient, la nuit de l'enfer descendait sur les rues de la ville."

- (37) J. Le Marinel, "Le thème de la métamorphose dans le théâtre d'Eugène Ionesco et de Jean Genet", in : Recherches sur l'Imaginaire, cahier VII, Université d'Angers, 1981, p. 53.
- (38) J. Schérer, "L'évolution de Ionesco", Les Lettres Nouvelles, no. 1, mars - avril 1960, article repris in : Les Critiques de notre temps et Ionesco, essais recueillis par R. Laubreaux, op. cit., p. 116.
- (39) H. Vianu, "Préludes ionesciens", in : Revue des Sciences Humaines, janvier - mars 1965, p. 104.
- (40) M. Esslin, The Theatre of the Absurd, op. cit.; E. Frois, "Rhinocéros" de Ionesco, op. cit.
- (41) La source probable de cette réplique se trouve dans un texte autobiographique de Ionesco:

"Marie, la vieille fermière chez laquelle j'habitais étant gosse: les jours, maintenant, sont plus courts qu'avant: tu te rappelles, quand tu étais petit ? L'été, il faisait jour

jusqu'à dix heures! Je ne sais pas ce qu'ils ont fait. Ils ont changé l'heure. Ou p'têt'e ben que plus on va, plus on s'enfoncé! ..."

E. Ionesco, "Printemps 1939", in : La Photo du colonel, Paris : Gallimard, 1962, 1970, p. 177.

- (42) R.N. Coe, "Eugène Ionesco and the tragic farce", in : Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society, no. IX, mars 1962, p. 233; article traduit et repris in : Les Critiques de notre temps et Ionesco, essais recueillis par R. Laubreaux, op. cit., p. 82.
- (43) L.C. Pronko, Eugène Ionesco, Londres : Columbia U.P., 1965, p. 11; "The anti-spiritual victory in the theatre of Ionesco", in : Modern Drama, vol. II, no. 1, mai 1959, pp. 29-35. Pronko adopte une formule dont Ionesco s'est servie : "la victoire des forces anti-spirituelles" (Notes et contre-notes, op. cit., p. 142). D'autres critiques trouvent un sens pareil au thème obsédant de la prolifération. Nous tenons à mentionner M. Esslin, The Theatre of the Absurd, op. cit., et J. Guicharnaud, Modern French Theatre : from Giraudoux to Genet, édition revue, New Haven : Yale U.P., 1967.
- (44) S. Doubrovsky, "Le rire de Ionesco", in : Nouvelle Revue Française, vol. VIII, no. 86, 1er février 1960, pp. 313-332.
- (45) H. Siepel, "Etudes sur le théâtre expérimental de Beckett et Ionesco", Romanisches Seminar der Universität Bonn, 1963, extrait repris in : Les Critiques de notre temps et Ionesco, essais recueillis par R. Laubreaux, op. cit., p. 37.
- (46) E. Ionesco, Notes et contre-notes, op. cit., p. 32.
- (47) Ionesco emploie ces termes dans un article, repris dans Notes et contre-notes, op. cit., p. 142.
- (48) S. Doubrovsky, "Le rire de Ionesco", art. cit.
- (49) R.B. Parker, "The theory and theatre of the absurd", art. cit., p. 433.
- (50) E. Ionesco, Lettre à Sylvain Dhomme, citée par F. Towarnicki, "Des Chaises vides... à Broadway", in : Spectacles, no. 2, s.d. (1958), article repris in : Les Critiques de notre temps et Ionesco, essais recueillis par R. Laubreaux, op. cit., p. 31.
- (51) Dans la version originale, l'assimilation du creux intérieur au néant universel est plus explicite. Cf. E. Ionesco, Ce formidable bordel!, 1973, op. cit., p. 117.
- (52) Nous nuancerons cette interprétation dans les chapitres suivants; mais il convient de mentionner dès maintenant que la terminologie franchement existentialiste de Serge Doubrovsky est sujette à caution, étant trop univoque. Si Ionesco semble soutenir cette interprétation en affirmant, par exemple, que le sujet des Chaises est le "vide ontologique" (Notes et contre-notes, op. cit., p. 169), il pourra dire aussi que dans la même pièce "il

est question de Dieu d'une façon tellement évidente que personne ne s'en aperçoit. (...) Il est la question essentielle. Il ne peut être que l'interrogation essentielle" (Antidotes, Paris : Gallimard, 1977, p. 243).

- (53) A. Camus, Le Mythe de Sisyphe, Paris : Gallimard, 1942, 1978, p. 28.
- (54) G. Tarrab, Le Théâtre du nouveau langage, tome 1, Montréal : Cercle du Livre de France, 1973, p. 303.
- (55) P. Sénart, Ionesco, Paris : Editions universitaires, 1964. Dans une communication plus récente, Martin Esslin reprend la notion d'une "théologie négative", en soutenant que Ionesco dramatise une "sorte d'expérience religieuse au sens le plus large du terme". M. Esslin, "Ionesco contre les conformismes", in : Ionesco : situation et perspectives, Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, Paris : Belfond, 1980, pp. 50-51.
- (56) R.N. Coe, Ionesco : A Study of his Plays, édition augmentée, Londres : Methuen, 1971, pp. 123-128.
- (57) W.A. Armstrong, Preface, Experimental Drama, Londres, 1963, p. 9, cité par P. Hinchliffe, The Absurd, op. cit., p. 2.

CHAPITRE II

VERS UNE MYTHOCRITIQUE

Critique de la notion de "l'absurde"

Le théâtre de Ionesco se prête à une interprétation conceptuelle. Nous venons d'illustrer, dans notre premier chapitre, l'interprétation la plus courante et celle à laquelle souscrivent la plupart des critiques : l'explication qui veut que l'univers dramatique de Ionesco se réduise à une notion générale de "l'absurde". Par de multiples exemples textuels nous nous sommes efforcé de montrer jusqu'à quel point cette traduction philosophique rend compte de la matière scénique.

Toutefois, en assumant cette fonction du porte-parole relativement fidèle d'une interprétation philosophique donnée, nous nous sommes rendu coupable de mauvaise foi, mais d'une mauvaise foi stratégique, que l'on peut attribuer au souci de la démonstration dialectique, et qui consiste à avoir adopté, sans examen préalable, le terme "l'absurde" comme notion philosophique. Il convient à présent de mettre en question la précision philosophique de ce terme aussi bien que son utilité en tant que catégorie esthétique.

En examinant critiquement la notion de "l'absurde" telle qu'elle émerge de notre analyse, nous nous rappelons en premier lieu qu'elle recouvre une multiplicité de thèmes, dont nous avons relevé les plus importants. Cette polysémie du concept général suffit déjà à montrer combien ce concept est flou. Et le lecteur est en droit de faire valoir que "l'absurde" chez Ionesco n'équivaut pas exactement à "l'absurde" chez Camus, ni chez Sartre; bref, que le terme ne possède pas de signification fixe et clairement délimitée. Néanmoins, en acceptant la règle du jeu qui consiste à nommer "absurde" un groupement de thèmes pessimistes apparentés, nous avons isolé quelques thèmes en leur attribuant une interprétation philosophique. Ainsi l'état confus où se trouvent certains personnages, qui souffrent de ne pouvoir comprendre la vie, se traduit philosophiquement en fonction d'une "insuffisance de l'intellect"; l'inquiétude devant la masse opaque des choses, inquiétude qui est liée à une terreur morbide, correspond au concept du "matérialisme historique"; le dégoût que peut inspirer l'animalité ou la condition d'un organisme biologique s'explique par une conception "spiritualiste" de l'être humain. Il est à remarquer que ces thèmes constituant "l'absurde", bien qu'ils correspondent à des notions philosophiques, consistent dans des sentiments ou dans des attitudes plutôt que dans des idées. Aussi avons-nous été obligé d'élucider le sens des symboles pour aboutir à une interprétation philosophique, interprétation qui, la plupart du temps, est absente du texte explicite.

Que "l'absurde" soit un sentiment ou un réseau de sentiments, non une idée philosophique, est attesté encore par Camus qui, dans son essai Le Mythe de Sisyphe, contribua plus que tout autre à vulgariser ce terme. Dans son essai, loin d'échafauder une "philosophie de

l'absurde", Camus brosse une série de situations diverses où une prise de conscience d'une "sensibilité absurde" est susceptible de se produire<sup>(1)</sup>. Pour Esslin aussi, "l'absurde" est une "attitude" et un "sentiment"<sup>(2)</sup>. La valeur de cette distinction est double. Il ne s'agit nullement de nier la possibilité de l'explication philosophique de sentiments tels qu'ils peuvent se manifester dans une matière théâtrale. Il s'agit plutôt d'apprécier la nature spécifique de cette matière, pour faciliter le choix d'une méthode explicative appropriée.

Avant de se laisser réduire à des concepts, la matière scénique du théâtre de Ionesco est viscérale, métadogmatique. C'est-à-dire qu'elle dépasse le dogmatisme. Si l'on pouvait encore douter du caractère à proprement parler symbolique de cette matière, écoutons l'auteur lui-même qui insiste que l'art dramatique est un moyen de "matérialiser des angoisses" et de "concrétiser des symboles"<sup>(3)</sup>. En repoussant le genre didactique ou idéologique, Ionesco met en lumière l'organisation symbolique de son oeuvre où il cherche à "donner des images concrètes de la frayeur, ou du regret, du remords, de l'aliénation"<sup>(4)</sup>.

Ionesco ne limite pas la défense et l'explication de son esthétique aux propos qu'il émet sur le théâtre dans ses articles ou dans ses "interviews". Il a intégré à quelques-unes de ses pièces des réflexions sur l'art dramatique. Dans L'Impromptu de l'Alma un personnage porte-parole, appelé par surcroît Ionesco, et auteur dramatique de profession, explique la conception qu'il se fait du théâtre. Le grossissement caricatural marque la plus grande partie de cette pièce : malgré cela et bien que Ionesco se taquine ici en feignant de tomber dans le piège du dogmatisme (car le personnage prend un ton de plus en plus pédantesque, jusqu'à ce qu'on le revête

d'une toge universitaire, affiche de son dogmatisme), nous entendons brièvement la voix de l'auteur qui revendique un théâtre symbolique et onirique, inspiré de l'inconscient et de l'imaginaire:

Le théâtre est, pour moi, la projection sur scène du monde du dedans : c'est dans mes rêves, dans mes angoisses, dans mes désirs obscurs, dans mes contradictions intérieures que, pour ma part, je me réserve le droit de prendre cette matière théâtrale.

(II, 57)

De ces remarques il ressort que les pièces de Ionesco ont leur source, leur genèse, dans les profondeurs de la conscience et dans l'imaginaire, non dans une quelconque idéologie. Il convient donc de rejeter l'illusion qui consiste à croire que ce théâtre doive sa raison d'être à la notion de "l'absurde". Et il n'y a pas lieu de s'étonner que l'auteur lui-même conteste la vérité et l'utilité de cette notion:

On a dit que j'étais un écrivain de l'absurde; il y a des mots comme ça qui courent les rues, c'est un mot à la mode qui ne le sera plus. En tout cas, il est dès maintenant assez vague pour ne plus rien vouloir dire et pour tout définir facilement. (...)

En réalité l'existence du monde me semble non pas absurde mais incroyable...(5)

Ainsi, le théâtre de Ionesco doit son inspiration à un état d'âme, et non à une idée.

La thèse de Martin Esslin se complique du fait que ce théoricien du théâtre prête à "l'absurde" une fonction organisatrice qui en complète le sens thématique. Dans le théâtre de l'absurde, considéré sous l'aspect formel de l'irrationalisme, "l'absurde" serait le principe organisateur de l'esthétique théâtrale<sup>(6)</sup>. Sur ce point aussi il est nécessaire de réfuter la prémisse absurdiste. On ne saurait, à notre avis, ériger en système esthétique une notion philosophique, à plus forte raison si cette notion est imprécise. Du reste, une telle élévation artistique de la philosophie se heurte aux démentis d'un

dramaturge qui se veut à tout prix hostile au didactisme.

Le procédé critique qui consiste à indiquer des ressemblances entre divers auteurs contribue à voiler l'originalité et la singularité d'une oeuvre. Un tel procédé aboutit même au contraire de ce que devrait être la fonction de la critique littéraire. Pareillement, soumettre une oeuvre à un principe qui lui est étranger, en vient à la déformer. A l'encontre de cette critique "normative", Ionesco préconise une critique "descriptive"<sup>(7)</sup>. Une telle méthode critique doit s'adapter à la nature spécifique de l'oeuvre, elle doit en dégager le principe moteur, en décrire la cohérence interne, en éclaircir la logique inhérente. Ionesco use de cet argument au cours d'un entretien avec Claude Bonnefoy, lorsqu'il recommande:

... un système critique approprié à l'oeuvre. Lequel? Je crois que nous devons juger d'après les lois, les règles qu'une oeuvre nouvelle nous impose<sup>(8)</sup>.

Comme le prétend Gaston Bachelard, qui revendique une lecture phénoménologique, "on ne lit pas la poésie en pensant à autre chose"<sup>(9)</sup>. Cette lecture "naïve" et sans préjugés que souhaite Bachelard est susceptible de conduire à une interprétation plus fidèle de l'univers imaginaire.

#### Pour une poétique de l'imaginaire

Pour sa part, Ionesco ne laisse pas de doute que ses oeuvres sont gouvernées par l'imagination humaine, de sorte qu'elles en reçoivent leur inspiration, leur raison d'être et même leur style. On soulèvera peut-être l'objection qu'il s'agit d'une évidence, en ce sens que toute oeuvre littéraire participe de l'imaginaire. Mais il importe

de remarquer que chez Ionesco l'oeuvre n'a pas d'autre fonction que de manifester les produits de l'imagination; elle n'est soumise à aucune autre préoccupation. Loin de considérer que l'imagination soit "la folle du logis", Ionesco n'hésite pas à lui donner pleins pouvoirs pour déterminer le sujet d'une oeuvre et les modalités de son expression. "L'imagination (...) est révélatrice", écrit-il, en reprenant à son compte un précepte du surréalisme<sup>(10)</sup>. Mais Ionesco diffère des surréalistes en ce que, selon lui, l'imagination n'est ni arbitraire ni anarchique. Elle possède ses propres lois, sa propre logique et ses propres structures figuratives, qui se laissent discerner dans les images et dans les symboles qu'elle engendre:

... je me suis proposé, pour ma part, de ne reconnaître d'autres lois que celles de mon imagination; et puisque l'imagination a des lois, c'est une nouvelle preuve que finalement elle n'est pas arbitraire(11).

L'introspection permet à l'auteur dramatique de saisir les structures de l'imaginaire, structures qui déterminent celles de l'oeuvre naissante:

... c'est en soi-même que l'on retrouve les figures et les schèmes permanents, profonds, de la théâtralité(12).

La notion de l'imaginaire se complète, selon Ionesco, par son caractère universel. Par delà la subjectivité du rêveur, on découvre les désirs et les craintes de l'humanité entière. On peut reconnaître ici la parenté qui existe entre cette conception de l'imaginaire et le contenu de "l'inconscient collectif" de la psychologie jungienne. Le terme "inconscient collectif" fut créé par C.G. Jung pour désigner le domaine de l'inconscient individuel qui est commun à toute l'humanité. Henri F. Ellenberger relate comment Jung fut amené à constater ce niveau universel de l'inconscient par la découverte de symboles universels qui se manifestent dans les mythes collectifs, dans les

rêves personnels, et dans les délires des malades mentaux<sup>(13)</sup>. A titre d'illustration de cette parenté qui existe entre le monde imaginaire de Ionesco et l'inconscient collectif, il convient d'en revenir à ce moment capital de L'Impromptu de l'Alma où l'auteur, devenu dramatis persona, s'explique ainsi devant son public:

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

(II, 57-58)

Plus haut nous avons mentionné Jung, car il est le mieux connu des psychologues qui ont exploré l'inconscient collectif; mais il est loin d'avoir été le seul. Parmi ses précurseurs, Ellenberger situe Gotthilf von Schubert, à qui il attribue l'idée d'un "langage universel de symboles, langage commun à toute l'humanité, se manifestant dans les rêves et dans les mythes de tous les peuples"<sup>(14)</sup>. Les ressemblances notionnelles et lexicales entre Ionesco et les psychologues de l'inconscient collectif sont frappantes. Il convient de mentionner que Jung donne le nom d' "archétypes" aux images primordiales, universelles, qui forment l'inconscient collectif<sup>(15)</sup>. Plus récemment, Gilbert Durand adopte ce terme en précisant que l'archétype est "une forme dynamique, une structure organisatrice des images"<sup>(16)</sup>. Et il qualifie d' "archétypal" le contenu de l'imaginaire collectif. Il semble que Ionesco embrasse une telle conception universaliste de la conscience.

Cette dimension collective de l'imaginaire et du langage théâtral de Ionesco détruit une illusion, toujours répandue, qui consiste à croire que, selon celui-ci, la communication ne serait pas possible. Au

contraire, la profession de foi qui croit en une véritable communauté de l'espèce humaine confère à l'oeuvre la valeur d'un témoignage à la fois personnel et universel. Mais le code qui sert de véhicule à cette communication n'est certes pas le langage conceptuel. En inventant un "théâtre nouveau", Ionesco demeure fidèle à son engagement en faveur d'un métadogmatisme. Contre un scientisme qui veut à tout prix réduire les données de l'existence à des notions intelligibles, voire opératoires, Ionesco revendique les droits de l'imagination symbolique comme principe formateur de son oeuvre. En matérialisant sur la scène ses intuitions, il développe un langage symbolique qui, pour onirique qu'il soit, n'en est pas moins intelligible. En étudiant l'onirisme et l'insolite dans une pièce caractéristique, Jacques Monférier aboutit à la même conclusion. Selon ce critique un spectacle de ce genre convie le spectateur à adopter

un mode d'appréhension du réel qui n'exige pas de formulation conceptuelle et qui renonce au pragmatisme(17).

L'insolite subvertit la saisie scientifique de l'univers en ouvrant la voie à une "cosmologie symbolique" et à une "vision mythique"(18).

Contre l'attitude qui souhaite limiter la pensée humaine à ses modalités rationnelles et logiques (attitude que semble démentir depuis longtemps la psychologie des profondeurs), Ionesco insiste que nos rêves sont plus clairs et plus cohérents que les pensées qui nous arrivent à l'état de veille:

J'accorde beaucoup d'importance au rêve parce qu'il me donne une vision un peu plus aiguë, plus pénétrante de moi-même. Rêver c'est penser et c'est penser d'une façon beaucoup plus profonde, plus vraie, plus authentique, parce que l'on est comme replié sur soi-même. Le rêve est une sorte de méditation, de recueillement. Il est une pensée en images. Quelquefois il est extrêmement révélateur, cruel. Il est d'une évidence lumineuse(19).

En le distinguant de la pensée "discursive" et "logique", Ionesco

qualifie le rêve de "pensée intuitive" et de "pensée esthétique". C'est, renchérit-il, "de la pensée directement formulée en images"<sup>(20)</sup>.

Si révélateurs que soient le rêve, en particulier, et l'imaginaire, en général, ils ne manquent pas d'opposer des difficultés à l'exégète non prévenu. Certes, la critique "impressionniste" est à même d'expliquer, dans ses grandes lignes, le sens d'un texte onirique. La plupart des commentateurs qui ont analysé l'oeuvre de Ionesco se sont servi de cette méthode fondamentale. Mais bien que cette technique soit utile et durable, elle a l'inconvénient de s'élaborer à partir de sentiments subjectifs. Malgré la quantité des exemples textuels étudiés, et malgré la finesse des gloses, la subjectivité de l'interprétation risque de donner lieu à des polémiques. On songe, par exemple, aux "entretiens à bâtons rompus" auxquels se sont livrés Ionesco et Gilbert Tarrab sans même qu'ils puissent s'entendre sur le sens le plus général de l'oeuvre<sup>(21)</sup>. La conclusion du chapitre précédent a révélé comment une telle approche parvient à des contradictions apparentes que les critiques en question semblent bien incapables de résoudre. Bien que le "décodage" complet et définitif soit une chimère, tout au moins pouvons-nous espérer que les méthodes spécialisées de la critique y apporteront plus de clarté. Et en vue du caractère onirique des pièces qui nous concernent, il est naturel qu'il convienne de chercher dans les sciences humaines une herméneutique — une technique d'interprétation — mieux adaptée à la tâche.

Dès les années trente du vingtième siècle, les connaissances psychologiques se mettent à influencer la critique. Cette influence, d'abord diffuse et indirecte, en arrive à se manifester ouvertement

dans les travaux de Charles Mauron<sup>(22)</sup>. Ce chercheur élabore une technique de la psycho-critique, méthode qui, partant de l'étude d'une oeuvre littéraire, consiste à repérer les métaphores périodiques où se manifeste l'inconscient de l'auteur. Bien que l'on puisse regretter l'intérêt trop marqué que Mauron accorde à l'analyse réductive et freudienne de l'inconscient, et bien qu'il donne un sens personnel et restreint à la notion de mythe, il a fait une contribution importante à l'exploration de l'imaginaire en littérature. Son influence considérable se révèle dans les recherches récentes sur l'imaginaire. Elle apparaît également, mais d'une manière indirecte, dans la présente étude lorsqu'on considère que notre premier chapitre est constitué par le repérage des "images obsédantes" dans l'oeuvre de Ionesco; images que nous proposons de soumettre à une interprétation mythologique. Moins visiblement orienté par la psychologie, mais travaillant pourtant dans la lignée de Jung, Gaston Bachelard développe une critique "thématique" de l'inconscient littéraire. En reconnaissant, avec Jung, le caractère primordial et symbolique de l'imaginaire, Bachelard en conclut à la nécessité du classement phénoménologique des images. Etant donné que le symbole ne se réduit ni au symptôme ni au concept, mais "reconduit" plutôt vers un sens qui le dépasse, il faut "exalter" le symbole pour aboutir à son sens<sup>(23)</sup>. Bachelard découvre aussi ce qu'il convient d'appeler le dynamisme de la matière imaginaire. Celle-ci consisterait en des "forces imaginatrices" que l'on peut assimiler au verbe plutôt qu'au substantif ou au qualificatif<sup>(24)</sup>. Ainsi il ouvre la voie à une archétypologie générale<sup>(25)</sup> et à son dérivé littéraire : la mythocritique, dont il sera question plus loin.

Ces disciplines phénoménologiques apparentées possèdent le mérite de

permettre l'exploration de ce domaine "illogique" ou "prélogique"<sup>(26)</sup> de la conscience, que constitue l'imagination. Elles rendent possible une interprétation systématique, plutôt que purement intuitive, des symboles. Dans le cas de notre étude, l'ensemble des méthodes phénoménologiques promet d'être particulièrement fructueux. Comme l'affirme Gilbert Durand, la pensée symbolique est le domaine où se manifeste "le non-sensible sous toutes ses formes"; et ce chercheur précise qu'il s'agit des "sujets mêmes de la métaphysique, de l'art, de la religion, de la magie..."<sup>(27)</sup>. Aussi la pratique de ces méthodes devrait-elle permettre de saisir la "métaphysique" qui se dégage du théâtre de Ionesco. Or, le genre d'analyse que nous nous proposons d'effectuer se montrera compatible avec l'histoire des religions, qui relève aussi de l'approche phénoménologique. Un des chercheurs les mieux connus dans ce domaine, Mircea Eliade, affirme que sa science consiste dans une herméneutique phénoménologique par laquelle on déchiffre l'imaginaire, et il invite les critiques littéraires à mettre à l'oeuvre les résultats de ces recherches<sup>(28)</sup>. Cette concomitance heureuse nous permettra d'appuyer notre analyse sur les recherches des experts dans le domaine de la morphologie du symbolisme religieux.

#### Les précurseurs de l'approche phénoménologique de l'oeuvre de Ionesco

C'est à Simone Benmussa que revient le mérite d'avoir, la première, proposé une approche bachelardienne du théâtre de Ionesco, pour en mieux apprécier les caractères originaux<sup>(29)</sup>. Dans son étude, intitulée Ionesco, ce critique se recommande du maître de "l'école de naïveté", et elle conseille au lecteur une attitude d' "adéquation

totale avec l'oeuvre" (p. 42). Il s'agit d'un état de réceptivité spontanée, qui permet à l'image scénique de réveiller des "résonances", qui procèdent non seulement de l'expérience personnelle du dramaturge, mais "d'un passé plus ancien de l'humanité, ou encore d'un immémorial passé de la Création" (p. 40). S. Benmussa indique ainsi une dimension collective, et même mythique, des images primordiales. Cette dimension prime le langage conceptuel, et constitue le "langage universel"<sup>(30)</sup> que Ionesco signale dans sa propre oeuvre:

C'est par l'image scénique, "évidence vivante", que la communicabilité peut exister.

(p. 42)

L'adhésion aux images nous permet d'accéder à la conscience des "obsessions fondamentales" qui donnent à l'oeuvre sa "profonde cohésion" (p. 44).

Dans les pièces publiées avant 1966, comprenant l'oeuvre théâtrale jusqu'à et y compris La Soif et la Faim, S. Benmussa discerne deux catégories primordiales d'images obsédantes. Le premier groupe, qui inclut des images de l'enlèvement, dans l'eau et dans la boue, les images de caves, de trous noirs et d'obscurité, traduit le sentiment de l'angoisse devant la mort (pp. 52-55 et 66-72). L'autre groupe, qui se compose de variantes sur les images de lumière et de jardins, s'accompagne d'un sentiment de légèreté que figure l'envol, et communique la joie ou la "stupeur émerveillée" devant la vie (pp. 55-66). Nous avons commenté ces groupes de thèmes, dans le chapitre précédent, et nous proposons d'en approfondir l'analyse par la suite. A présent il suffit à notre propos de faire remarquer que la lecture phénoménologique confirme les grandes lignes de notre propre analyse. Il en ressort une bipartition schématique de l'imaginaire dans l'oeuvre de Ionesco.

C'est à une opposition bipolaire semblable qu'aboutit Paul Vernois, dans son étude sur La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco<sup>(31)</sup>. Ce critique reconnaît la primauté du symbolisme onirique comme principe structurant de l'oeuvre dramatique de Ionesco. Il s'agit d'un "art fondé essentiellement sur l'unité du regard et le symbolisme de l'image" (p. 6). Visiblement influencé par la psychologie jungienne et par la critique bachelardienne, Vernois trouve dans les "idées ou images liées par une affinité archétypale" le signe des pulsions profondes qui "polarisent" l'action dans les pièces (p. 26). Bien que ce chercheur s'intéresse surtout aux modalités de la figuration théâtrale, et notamment à la "géométrie" de la chorégraphie et du décor, il apprécie le caractère mythique et métaphysique du symbolisme. Il affirme, par exemple, que la dramaturgie de Ionesco "tend à faire revivre sur scène un mythe personnel confondu avec un mythe archétypal" (p. 36), et il estime que l'interprétation métaphysique est "essentielle" (p. 127). Nous aurons donc l'occasion de revenir à cette importante étude.

Parmi ces critiques phénoménologiques, faut-il mentionner l'essai, peu orthodoxe, publié sous le nom insolite de Saint Tobi? Dans cet essai, intitulé Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu<sup>(32)</sup>, l'auteur semble abandonner tout système d'analyse conventionnel, car il prétend restituer à la critique littéraire sa fonction de création artistique plutôt que de science. Quoique Saint Tobi ne s'associe à aucune "école", son ouvrage s'avère pourtant compatible avec la mythocritique. En assimilant l'oeuvre de Ionesco au mythe biblique du paradis, il finit par en éclairer le contenu archétypal.

Mais en fin de compte, c'est Alexandre Rainof qui porte à fruition les recherches phénoménologiques sur le théâtre de Ionesco. Nous tenons à reconnaître l'ampleur de la contribution qu'il a faite et dont nous lui sommes redevable. Dans sa thèse de doctorat, qui a pour titre Mythologies de l'être chez Ionesco<sup>(33)</sup>, ce chercheur enrichit notre compréhension de l'imaginaire dans l'oeuvre de Ionesco en le soumettant d'abord à l'éclairage que fournit une connaissance approfondie de la psychologie jungienne. Poursuivant plus loin ses recherches, Rainof résume la contribution décisive qu'apporta Gilbert Durand à une archétypologie générale<sup>(34)</sup>. En s'appuyant sur les travaux de l'anthropologue renommé, Rainof effectue le premier examen vraiment scientifique du contenu mythique et "archétypal" de l'oeuvre de Ionesco. Aussi les conclusions qu'il tire au sujet de la dimension mythique de ce théâtre sont-elles les premières à emporter pleinement la conviction. Nous reprenons ici l'analyse centrale de la thèse de Rainof, quitte à la nuancer, à y ajouter des précisions, et dans l'intention de porter plus loin la technique de recherches qu'il a initiée. Dans la mesure où nous résumons, en la complétant, l'investigation de Rainof, nous tenons à tirer profit du recul historique qui nous est maintenant donné pour éclairer cette étude. Depuis la date où Rainof a rédigé son travail, la mythocritique a évolué, et elle s'est imposée comme méthode valable en critique littéraire. En particulier, l'asservissement à une terminologie et à des notions jungiennes est tombé en désuétude. Aussi proposons-nous de mettre à jour le cadre théorique dont s'est servi Rainof, en nous limitant au système de Gilbert Durand.

De l'archétypologie à la mythocritique

Ionesco propose donc une figure de la conscience humaine selon laquelle l'individu, grâce aux pouvoirs du rêve, de l'imagination et de la méditation, est à même d'accéder à une dimension collective de l'esprit. Cette constatation de l'affinité qui existe entre, d'une part, la pensée et l'imagination de Ionesco, et d'autre part l'imagination humaine dans son universalité, ouvre sur le vaste champ de la "pensée symbolique" telle que la définit Gilbert Durand. Il s'agit du patrimoine imaginaire de l'humanité que composent la mythologie, le folklore, le symbolisme religieux, les rêves, aussi bien que la littérature en tant que produit de l'imagination. Dans la perspective qui est la nôtre, les recherches archétypologiques sur les structures universelles de l'imaginaire possèdent un centre d'intérêt fondamental. Ces recherches mettent à jour ce "facteur d'homogénéité dans la représentation", ce "dynamisme organisateur" qu'est l'imagination (Structures, p. 26)<sup>(35)</sup>. Ainsi ces recherches permettent d'apprécier la cohérence formelle et sémantique de la pensée symbolique — pensée qui risque, à première vue, d'être qualifiée d'illogique ou d'irrationnelle. Gilbert Durand démontre que l'apparente "absurdité" du mythe, tout comme du rêve, provient d'un malentendu qui consiste à les considérer en fonction de leur linéarité apparemment causale (Structures, p. 431). Bien que les mythes se définissent comme "un alignement diachronique d'événements symboliques dans le temps" (p. 411), leur linéarité n'est que superficielle (p. 432). Le sens et la cohérence du mythe, comme ceux de tout produit universalisable de l'imagination, gisent dans le sémantisme et la morphologie des symboles. Aux facteurs d'analyse en mythologie qu'a développés Lévi-Strauss, et qui sont le diachronisme du récit et le synchronisme des

séquences qui se répètent, Gilbert Durand ajoute un troisième qui est "l'analyse des isotopies symboliques et archétypaux". Cette méthode, que nous adopterons, possède un avantage capital sur les autres parce qu'elle est la seule qui puisse "donner la clef sémantique du mythe" (Structures, pp. 416-417). On peut ainsi s'attendre à ce qu'une étude archétypologique du théâtre de Ionesco exorcise enfin l'interprétation "absurdiste". Il s'agira de mettre en lumière la cohérence symbolique du langage scénique de Ionesco, cohérence provenant de critères qui ne sont pas ceux de la pensée logique ou rationnelle, mais qui sont inhérents à la faculté imaginative. Dans une présentation de L'Homme aux valises, Ionesco signale cet aspect paradoxal de son oeuvre, qui demeure intelligible et ordonnée malgré son caractère irrationnel:

J'ai essayé de substituer à la cohérence rationnelle une autre cohérence qui apparaît incohérente aux yeux de la rationalité<sup>(36)</sup>.

Ces raisons mises à part, les recherches de Gilbert Durand possèdent une importance culturelle qui dépasse de loin l'herméneutique — la science de l'interprétation — et les méthodes d'analyse littéraire. Ce défenseur du "nouvel esprit anthropologique"<sup>(37)</sup> réhabilite philosophiquement l'imagination en lui restituant son statut de "la reine des facultés". Lorsqu'il affirme "l'antécédence de l'imaginaire et de ses modes archétypaux, symboliques et mythiques, sur le sens propre et ses syntaxes" (Structures, p. 414), Durand rétablit l'imagination non seulement comme un mode de connaissance qui est indépendant de la pensée scientifique, mais il constate aussi la primauté de l'imaginaire et du mythe par rapport à toute réflexion intellectuelle:

... la mythologie est première par rapport non seulement à toute métaphysique, mais à toute pensée objective, et c'est la métaphysique et la science qui sont produites par le refoulement du lyrisme mythique.

Et dans le même contexte Durand déclare que "c'est le sens figuré qui prime le sens propre". Par cela il entend que le dynamisme des images détermine leur signification. Ce point de vue radical<sup>(38)</sup> confère au métadogmatisme de Ionesco une importance que la plupart des critiques n'ont pas soupçonnée. Lorsque Ionesco s'acharne contre les idéologies en général, il condamne sérieusement l'intellect raisonnant qu'il tient pour un mode de connaissance inadéquat. Alexandre Rainof semble apprécier ce sens profond qui sous-tend les polémiques anti-idéologiques de Ionesco. En faisant ressortir les différences qui existent entre l'attitude qu'adopte Ionesco, et l'engagement socio-politique de Sartre ou de Camus, ce chercheur soutient que : "... c'est par une recherche jungienne que Ionesco essaye de s'unir à ses semblables"<sup>(39)</sup>. Quelque important que soit cet "engagement" fondamental que Ionesco partage avec Durand, il faut se contenter de n'en retenir ici que la conséquence méthodologique. En vue d'éclairer le sens métaphysique du théâtre de Ionesco, non seulement l'on nous conseille, mais encore nous nous trouvons obligés, de procéder par la mythocritique.

Gilbert Durand inaugure lui-même cette démarche de la critique littéraire en produisant une étude des "structures figuratives du roman stendhalien" dans Le Décor mythique de "La Chartreuse de Parme"<sup>(40)</sup>. Il acquiert ainsi le rang de Maître dans cette nouvelle "école" de la critique. Voici comment il définit cette démarche:

Le terme de "mythocritique" fut forgé pour signifier l'emploi d'une méthode de critique littéraire ou artistique qui focalise le processus compréhensif sur le récit mythique inhérent, comme Wesenschau, à la signification de tout récit<sup>(41)</sup>.

Dans un autre contexte, Durand préconise une méthodologie qui ressemble à celle de Charles Mauron, mais il nous met en garde contre

le réductionnisme freudien de ce chercheur. Durand nous recommande donc de commencer l'analyse, à la manière de Maury, en dégagant dans un texte des "réseaux" d'images, afin de repérer "un ensemble dernier d'éléments constitutifs de tous les mythes"<sup>(42)</sup>. En pratique, l'essentiel de cette technique consiste dans une comparaison morphologique des images. Ceci permet de les situer dans les constellations d'images qui composent les "structures de l'imaginaire" (Structures, pp. 40-41 et 412). La position qu'occupent les images au sein d'une de ces constellations établit leur fonction symbolique et leur "clef sémantique", et permet à l'interprète de s'approcher de leur signification.

Durand découvre dans l'imaginaire deux "forces de cohésion" qui recensent les images en "deux univers antagonistes"<sup>(43)</sup>. Le premier de ces univers symboliques, "le régime diurne" consiste dans une antithèse où s'opposent le schème de la chute et celui de l'ascension. Autour de ces gestes archétypaux "se constellent" des groupes d'images isomorphes. L'anthropologue français Roger Caillois vient à l'appui de cette bipartition du "régime diurne". En considérant la représentation du sacré, Caillois en repère les deux pôles antagonistes, qui se résument dans les qualités du "pur" et de "l'impur":

Energies vivifiantes et forces de mort se rassemblent pour former les pôles attractif et répulsif du monde religieux. Au premier, appartiennent la clarté et la sécheresse du jour, au second les ténèbres et l'humidité de la nuit...(44)

Ce chercheur confirme que l'imagination du sacré s'orchestre sur un axe symbolique vertical:

Le haut et le bas se trouvent du même coup qualifiés — et le ciel qui passe pour la demeure des dieux où la mort n'entre pas, et le monde souterrain qu'on tient pour les demeures obscures où son empire est absolu(45).

Aussi pouvons-nous déjà constater que le "régime diurne" est

parfaitement compatible avec l'imaginaire religieux. Dans la perspective d'une étude sur le théâtre de Ionesco, l'importance de cette partie de l'imaginaire se révèle lorsque Durand précise que le "régime diurne" manifeste l'angoisse devant le Temps et l'effort héroïque pour conquérir, par l'ascension, un au-delà du Temps. Notre analyse dans le chapitre précédent a montré que la même angoisse et la même espérance forment des thèmes obsédants dans l'oeuvre du dramaturge.

NOTES : CHAPITRE II

- (1) A. Camus, Le Mythe de Sisyphe, op. cit., p. 13.
- (2) M. Esslin, The Theatre of the Absurd, op. cit., p. 23.
- (3) E. Ionesco, Notes et contre-notes, op. cit., p. 16.
- (4) Ibid., p. 86.
- (5) Ibid., p. 194.
- (6) M. Esslin, The Theatre of the Absurd, op. cit., p. 24. Cité supra, p. 15.
- (7) Ces termes sont prêtés au personnage de Ionesco dans L'Impromptu de l'Alma, (II, 57).
- (8) E. Ionesco, in : Cl. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, op. cit., p. 22.
- (9) G. Bachelard, Poétique de la rêverie, cité par G. Durand, L'Imagination symbolique, troisième édition, mise à jour, Paris : P.U.F., 1964, p. 75.
- (10) E. Ionesco, Notes et contre-notes, op. cit., p. 32.
- (11) Ibid.
- (12) Ibid., p. 33.
- (13) H.F. Ellenberger, A la découverte de l'inconscient. Histoire de la psychiatrie dynamique, traduction de J. Feisthauer, Villeurbanne : Simep, 1974, p. 583.
- (14) Ibid., p. 584.
- (15) Ibid., pp. 583-584.
- (16) G. Durand, L'Imagination symbolique, op. cit., p. 66.
- (17) J. Monférier, "L'insolite dans La Soif et la Faim", in : L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain, actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de Strasbourg et la Société d'Etude du XX<sup>e</sup> siècle (avril 1972), textes recueillis par P. Vernois, Paris : Klincksieck, 1974, p. 168.
- (18) Ibid., pp. 169-170.
- (19) E. Ionesco, in : Cl. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, op. cit., p. 10.
- (20) Ibid., p. 22.
- (21) G. Tarrab, Ionesco à coeur ouvert, Montréal : Cercle du Livre de

France, 1970. La subjectivité de la critique littéraire est d'ailleurs un problème qui intéresse Ionesco, problème auquel il revient dans plusieurs de ses écrits. Il convient de mentionner en particulier un court article où il détaille, avec un persiflage acharné, les difficultés et les différends que peuvent entraîner les interprétations subjectives : E. Ionesco, "Ecrire", in : Cahiers Renaud-Barrault, no. 53, février 1966, pp. 30-32.

- (22) Ch. Mauron, Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Paris : Corti, 1962.
- (23) G. Durand, L'Imagination symbolique, op. cit., pp. 67 et 74-76.
- (24) "L'exploration de l'imaginaire", in : Circé, no. 1, 1969, p. 26.
- (25) G. Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.
- (26) Le mot est de Lévi-Strauss.
- (27) G. Durand, L'Imagination symbolique, op. cit., p. 12.
- (28) M. Eliade, Aspects du mythe, op. cit., pp. 97-98; Mythes, rêves et mystères, Paris : Gallimard, 1957, 1978, p. 155; Préface, La Nostalgie des origines, op. cit., pp. 9-15.
- (29) S. Benmussa, Ionesco, op. cit., pp. 40-72 : "L'image, évidence vivante".
- (30) Cf. supra, p. 68.
- (31) P. Vernois, La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, Paris : Klincksieck, 1972.
- (32) Saint Tobi, Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu, Paris : Gallimard, 1973.
- (33) A. Rainof, Mythologies de l'être chez Ionesco, op. cit.
- (34) G. Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.
- (35) Nous proposons d'abrégier ainsi nos références au livre de Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire.
- (36) Cité par Cl. Abastado dans "Logique de la toupie", in : Ionesco : situation et perspectives, Colloque de Cerisy sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, op. cit., p. 157.
- (37) Cf. G. Durand, Science de l'homme et tradition : le nouvel esprit anthropologique, Paris : Berg International, 1979.
- (38) Certains ajouteront sans doute que ce point de vue est subversif et même sacrilège, car il mène Durand à attaquer les civilisations modernes. Durand développe ces critiques dans son article "L'exploration de l'imaginaire", art. cit., et dans son livre Science de l'homme et tradition, op. cit.

- (39) A. Rainof, Mythologies de l'être chez Ionesco, op. cit., p. 82.
- (40) G. Durand, Le Décor mythique de "La Chartreuse de Parme", Paris : Corti, 1961.
- (41) G. Durand, Figures mythiques et visages de l'oeuvre : de la mythocritique à la mythanalyse, Paris : Berg International, 1979, pp. 307-308.
- (42) G. Durand, Science de l'homme et tradition, op. cit., pp. 84-85.
- (43) G. Durand, L'Imagination symbolique, op. cit., p. 89.
- (44) R. Caillois, L'Homme et le sacré, édition augmentée, Paris : Gallimard, 1963, 1980, p. 49.
- (45) Ibid.

CHAPITRE III

LE SYMBOLISME DU TEMPS SOUS SON ASPECT NEFASTE

Gilbert Durand a révélé que l'angoisse devant le Temps se manifeste, au niveau de l'imaginaire collectif, dans la génération de trois constellations d'images qui s'établissent autour du geste primordial — le "schème" — de la chute. La première de ces catégories est constituée par les symboles animaliers ou "thériomorphes". Cette catégorie recouvre des images figurant non seulement des animaux agressifs et le phénomène de la métamorphose, mais aussi toute agitation et fourmillement anarchiques. Une constellation symbolique apparentée, que Durand qualifie de "nyctomorphe", se compose d'images représentant les ténèbres angoissantes, l'eau et la boue hostiles, et l'aspect sinistre de la féminité. Le troisième groupe, les symboles "catamorphes", se compose des images de la chute ou de l'accélération vertigineuse, l'appel du "gouffre moral" que figure la chair digestive ou sexuelle, et cette animation du labyrinthe que représente le monstre. Un symbolisme lunaire est discernable dans chacune de ces constellations, car les phases de la lune produisent la première mensuration du Temps pour la mentalité primitive (Structures, pp. 71-134).

En décelant l'existence de ces trois constellations symboliques,

Gilbert Durand vient heureusement confirmer l'interprétation intuitive que nous avons établie à partir de nombreuses images obsédantes dans le théâtre de Ionesco<sup>(1)</sup>. En premier lieu se dessine l'isotopie "thériomorphe" — c'est-à-dire la disposition dans la constellation des symboles animaliers — de certaines images que nous avons étudiées au premier chapitre. Il s'agit des personnages qui se métamorphosent en animaux, ou qui adoptent un comportement bestial, ou qui grouillent et prolifèrent. Nous pouvons aussi constater l'isotopie "nyctomorphe" d'un grand nombre d'images que nous avons commentées : des cadavres proliférants, la pourriture sous toutes ses formes, l'eau et la boue hostiles, et l'horreur qu'inspirent les tombes, les trous, les ténèbres angoissantes. En même temps, il convient de situer dans cette constellation le thème conducteur des choses ou des objets qui se multiplient. Et il nous est permis de constater désormais l'isotopie "catamorphe" des images qui représentent la pesanteur, l'alourdissement, la crainte de tomber ou la chute réelle. La comparaison isotopique des images, même sous la forme sommaire dans laquelle nous venons de l'esquisser, sanctionne déjà une hypothèse essentielle de notre démonstration antérieure. L'archétypologie vérifie et confirme le retour obsédant du thème du Temps sous son aspect néfaste dans le théâtre de Ionesco.

Concédonsons que nous avons besoin de voir ainsi confirmer notre propos. Dans ce chapitre-là nous sommes parti d'une analyse thématique, sur le plan des concepts qui s'articulent explicitement dans le théâtre de Ionesco. La relative indigence de l'expression conceptuelle dans les pièces nous a poussé à compléter cette analyse par une étude intuitive ou impressionniste des symboles. L'interprétation des symboles, pensions-nous, confirmait et approfondissait l'analyse notionnelle.

Et nous avons pu appuyer l'interprétation sur les écrits confessionnels de l'auteur, et sur l'autorité des commentaires, également impressionnistes, qu'ont faits d'autres essayistes. Mais ces soutiens extra-textuels n'atténuent guère l'arbitraire qui existe dans l'exégèse impressionniste. Ce problème s'aggrave dans la mesure où s'amplifie la modalité symbolique d'un texte donné, car le symbolisme tend à exclure l'expression conceptuelle manifeste. Dans Jacques ou la soumission, par exemple, le texte atteint une intensité symbolique marquée, tandis que l'énonciation explicite des concepts se réduit pratiquement à zéro. En hasardant une interprétation métaphysique de cette oeuvre, nous avons conscience de la fragilité de notre argument subjectif. En outre, devant les pièces courtes nous avons dû reconnaître l'insuffisance de notre méthode.

En vue de ces difficultés, l'oeuvre de Gilbert Durand<sup>(2)</sup> et la thèse d'Alexandre Rainof<sup>(3)</sup> sont d'une importance salutaire pour notre investigation. Rainof a porté son attention sur le "régime diurne" de l'imaginaire chez Ionesco, et notamment sur les constellations symboliques que nous avons évoquées dans leurs grandes lignes. Il corrobore nos propres découvertes, et il nous permet ainsi de prendre le relais pour porter plus loin l'analyse mythocritique qu'il a entamée. Aussi comptons-nous déchiffrer des symboles dont le sens, jusqu'à ce point, nous avait semblé vague ou hermétique.

#### Les images animalières et leurs dérivés symboliques

Sur le plan du symbolisme "thériomorphe" dans le théâtre de Ionesco, A. Rainof signale que l'auteur "animalise" ses personnages<sup>(4)</sup>. Ce

critique estime que l'agressivité et le grouillement du bestiaire dans l'oeuvre de Ionesco constituent des preuves suffisantes d'isotopie — d'équivalence. Certes, la multiplicité et l'obstination violente caractérisent les animaux dont il est question, soit qu'il s'agisse de rhinocéros, d'hommes-poules, d'hommes-oies, déjà étudiés, ou de ces sauterelles géantes qu'entrevoit Bérenger au faite de son ascension (Le Piéton de l'air, III, 195). Mais d'autres attributs contribuent à établir le statut "archétypal" de ces images animales.

En premier lieu, Gilbert Durand fait remarquer que l'imagination de la métamorphose animale elle-même traduit l'effroi devant les changements qu'apporte le Temps. Northrop Frye, un critique canadien qui, lui aussi, a analysé le symbolisme mythique dans ses rapports avec la littérature, vérifie l'universalité de ce symbole:

Every aspect of fall or descent is linked to a change in form in some way, usually by associating a human or humanized figure with something animal or vegetable(5).

Ionesco exploite ce fantasme dans plus d'une pièce. Dans Amédée ou comment s'en débarrasser, les personnages principaux se transforment en des sosies dont les voix sont "plaintives, inhumaines, irréelles, ressemblant à des cris d'animaux souffrants" (I, 285). Dans Les Chaises, le personnage de la Vieille "pousse très fort des hurlements de chien" (I, 168). Dans Tueur sans gages, des écoliers poussent des cris qui "doivent ressembler à des glappissements" (II, 101). Dans Le Piéton de l'air, certains personnages nous surprennent lorsqu'ils adoptent un comportement animal insolite : c'est le cas de John Bull et de la Petite Fille, qui font entendre des trilles comme ceux d'un "rossignol mécanique" (III, 134). Plus loin dans la même pièce, Bérenger rapporte qu'il a vu des hommes dont le comportement pervers traduit un désir de déshumanisation totale (p. 195). Dans "Le pied du

mur", épisode inédit de La Soif et la Faim, la Deuxième Anglaise revêt un masque de chat pour symboliser sa transformation en une chatte blanche<sup>(6)</sup>. Northrop Frye affirme que le fait d'endosser un masque n'atténue guère la valeur symbolique de la métamorphose, dont la signification consiste toujours dans un retour au chaos<sup>(7)</sup>. Dans Rhinocéros, la métamorphose animale devient le thème central de la pièce. Le cas le plus manifeste de "rhinocérisme" est celui du personnage de Jean, qui se modifie sous les yeux de Bérenger et au grand effroi de celui-ci (III, 67-79).

Le choix des espèces animales n'est pas indifférent non plus. Parmi les figures "thériomorphes" qui produisent une angoisse morbide, Gilbert Durand classe les grenouilles, cette plaie de l'ancienne Egypte qui représente la mort et le retour à la confusion et au vide originels (Structures, p. 77). Or, dans la dernière séquence de Jacques ou la soumission, les personnages adoptent un comportement grotesquement animal, en faisant des "gémissements de bêtes"; et lorsqu'ils "s'accroupissent" dans l'obscurité qui s'épaissit, ils peuvent évoquer des grenouilles (I, 127). Les cheveux verts de Jacques produisent un sentiment voisin. Dans La Vase, Ionesco recourt aux possibilités techniques qu'offre le film pour transformer la grenouille en une vision cauchemardesque. Tôt dans le film, se projette l'image d'une grenouille décapitée qui continue à remuer ses pattes par des mouvements réflexes (V, 217). Dans la nouvelle servant de base à ce scénario de film, nous comprenons plus aisément que cette grenouille décapitée figure la mort morale qui opprime le protagoniste avant sa mort physique. Celui-ci continue à agir par "automatisme" et par "réflexe", "sans but" et "sans résultat"<sup>(8)</sup>. Par ailleurs, dans le film ce pressentiment du destin fait penser à la prédestination

lorsqu'une main énorme retient une jambe de la grenouille et l'empêche d'avancer (V, 217). Au dénouement, un crapaud (p. 242), et ensuite une grenouille (p. 255), assistent aux derniers moments du personnage qui se meurt, étendu sur le dos dans un marécage, tandis que d'autres images évoquent la dévastation et le retour au désordre et au bouleversement. C'est au même titre qu'il convient d'apprécier les sauterelles géantes qui surgissent dans la vision de Bérenger<sup>(9)</sup>. Gilbert Durand assimile ce symbole véritablement apocalyptique à celui de la grenouille (Structures, p. 77).

La deuxième incarnation "thériomorphe" que mentionne Gilbert Durand, est le cheval, solidaire de "l'effroi devant la fuite du temps symbolisée par le changement et par le bruit" (Structures, pp. 78-79). Durand fait ressortir le sémantisme à la fois sexuel et terrifiant de ce symbole en évoquant le mythe de Poseïdon qui, "sous forme d'étalon, s'approche de Gaïa la Terre Mère, Déméter Erinnys, et engendre les Erinnyes, deux poulains démons de la mort". Durand rattache l'aspect funèbre du cheval aux Walkyries, "femmes centaures qui enlèvent les âmes", et à Hécate:

déesse de la lune noire et des ténèbres, fortement hippomorphe, succube et cauchemar dont Hésiode fait la patronne des chevaliers.

(p. 80)

Le commentateur renchérit sur la sexualité inquiétante de ce symbole, en rappelant que les coursiers de Phaéton sont d'une violence indomptable : leurs foulées "dépassent les possibilités humaines". Et il ajoute que le cheval, en tant que symbole mythique, est associé indifféremment au soleil et à la lune sous leur aspect de signes du Temps, et au "Soleil Noir" qui représente une force dévastatrice (p. 82). En étudiant d'autres symboles hippomorphes dans la mythologie grecque, le psychologue Paul Diel leur attribue une signification

voisine<sup>(10)</sup>.

Ces attributs mythiques du cheval se combinent en une séquence éminemment onirique dans Jacques ou la soumission. La fiancée à l'apparence grotesque, Roberte II, incarne la Terra Mater, ou les déesses chtoniennes — souterraines — en général, par une féminité outre mesure. Mais elle assume aussi le rôle mieux défini d'Hécate, par son affinité avec les chiens, les chats et surtout les chevaux, par ses trois nez, et par son alliance avec la mort<sup>(11)</sup>. Au moment où elle s'approche de son futur époux, elle lui raconte l'histoire de deux poulains qui, par un hasard malheureux, causent la noyade d'un enfant (I, 121-122). Jacques, fasciné par cette histoire lugubre, en demande une autre. Roberte II évoque alors le spectacle fantastique d'un cheval flambant dans une cité déserte, que dévaste et brûle une chaleur d'une intensité astrale. Encore plus captivé qu'il ne l'était auparavant, Jacques mime le galop frénétique de l'étalon torturé et affolé, et il pousse des hennissements de joie sadique. Jacques et Roberte II participent voluptueusement à cette dramatisation du récit, et le rythme accéléré de leur débit, joint au plaisir qu'ils éprouvent dans l'apaisement final, suggère la surdétermination sexuelle de la "chaleur" (pp. 123-124). Dans cette séquence nous reconnaissons donc un grand nombre de symboles mythiques représentant des forces hostiles : le cheval, sous les aspects d'une sexualité effrénée et d'une terreur funeste, les poulains funèbres qui représentent les Erinnyes, la femme lascive et fatale sous la forme d'Hécate, et l'astre solaire sous son double aspect érotique et destructeur. Par sa collaboration avec les puissances infernales et mortelles, Jacques assume la fonction du cheval mythique et se distancie des valeurs spirituelles. Par la suite, la progéniture de Jacques et de Roberte II ne prendra pas la

forme de poulains, mais de poules. Cette transition ne se justifie pas par le seul phonétisme, mais aussi par le sémantisme, car leur oviparité abondante donne à ces oiseaux aptères un symbolisme lunaire<sup>(12)</sup>.

Le bestiaire chez Ionesco comporte également d'autres espèces d'animaux, que l'imaginaire collectif assimile au cheval. Dans la constellation des figures "thériomorphes", il arrive que les types bovins se substituent au cheval (Structures, p. 86). Gilbert Durand explique que "les cornes des bovidés sont le symbole direct des 'cornes' du croissant de la lune", et il ajoute qu'elles sont isomorphes avec "la faucille du Temps, Kronos, instrument de mutilation" (p. 87). Conformément à ce symbolisme, Ionesco associe cette image bovine à la souffrance qu'apporte le Temps. Au début de Jacques, il est fait allusion à une mutilation méchante et cruelle, lorsque la mère du protagoniste évoque les soins qu'elle lui a donnés dans sa petite enfance:

JACQUES mère, pleurant : (...) Ah, fils ingrat, tu ne te rappelles même pas quand je te tenais sur mes genoux, et t'arrachais tes petites dents mignonnes, et les ongles de tes orteils pour te faire gueuler comme un petit veau adorable.

JACQUELINE : Oh! qu'ils sont gentils, les veaux! Meuh! Meuh! Meuh!

(I, 98)

Dans cet exemple, si Jacques est assimilé à un veau, sa mère cruelle assume plutôt l'aspect d'une lionne. Gilbert Durand signale que, dans la mentalité primitive, la lionne passe souvent pour dévorer ses petits. Le symbolisme bovin qui se manifeste ici est donc secondaire par rapport au schème du déchirement et du "sadisme dentaire" dont Durand confirme la "thériomorphie" (Structures, pp. 89- 93). Ainsi le veau désarmé prend l'allure de la proie naturelle de Kronos, dont la faucille mutilante est figurée par les griffes et les dents de la bête

carnassière.

Cette hantise du déchirement revient dans d'autres pièces. Ainsi, dans le premier épisode de La Soif et la Faim, Jean, déprimé par son appartement décrépît qui lui montre "l'image du temps" (IV, 82), imagine que les taches sur les murs dessinent des cadavres mutilés et des bêtes mourantes:

Je discerne, dans ces taches, des vertèbres sanglantes, des têtes penchées, tristes, des agonisants effrayés, des corps amputés, sans tête, sans bras, des monstres inconnus qui gisent, qui halètent...

(p. 83)

Jean croit voir également un vieux Chinois ensanglanté qu'attaquent et que rongent des rats féroces (pp. 83-84). Dans L'Homme aux valises, le Premier Homme indique son malaise en évoquant l'image archétypale de la gueule dentée, parmi d'autres symboles mythiques:

Je me suis mis tout seul dans la gueule du loup. Dans l'ancre du diable. Dans le ventre de la baleine. Aux portes de l'enfer. Dans l'enfer même.

(VI, 48)

Mais dans Rhinocéros Ionesco élabore un symbolisme bovin. A cet égard, le premier d'entre les personnages à se métamorphoser porte un nom significatif : il s'agit de Monsieur Boeuf. Dès que sa femme le reconnaît sous sa forme saugrenue, elle se précipite pour le rejoindre. Dans cette scène burlesque, Madame Boeuf saute du haut du palier (car son mari-rhinocéros qui l'attend au rez-de-chaussée a démoli l'escalier) et disparaît de notre vue. Le collègue de Monsieur Boeuf, Bérenger, qui a essayé de la retenir, reste interdit, tenant sa jupe entre les mains. Les autres personnages, qui peuvent toujours voir Madame Boeuf, racontent comment elle a atterri sur le dos du pachyderme, "à califourchon", comme "une amazone", et comment les époux réunis sont partis "au galop" (III, 60). Certes, cette scène

travestit un lieu commun des films de "cowboys", où le fidèle coursier attend son maître sous une fenêtre, et permet au héros emprisonné de s'échapper d'un bond pour se trouver en selle d'un seul tour d'adresse. Mais en même temps les surdéterminations bovines et sexuelles font de cette scène une parodie également de l'enlèvement d'Europe par Zeus, sous la forme d'un taureau, dans la mythologie grecque. Les barrissements que pousse Monsieur Boeuf le rapprochent davantage du "taureau tonnant" dans la forme qu'assume Zeus dans le mythe. Or, Gilbert Durand intègre ce mythe au symbolisme "thériomorphe" qui traduit la crainte que l'homme éprouverait devant un changement temporel (Structures, p. 88)<sup>(13)</sup>.

L'image du rhinocéros lui-même est assimilable à celles du cheval et du taureau dans cette constellation symbolique. Quelque incertaines que soient les références aux cornes du rhinocéros (y en a-t-il une ou deux, au juste...), celles-ci demeurent des armes dangereuses. En outre elles ressemblent au croissant lunaire, tant par leur forme que par le progrès visible de leur poussée. Les pachydermes tels que Ionesco les imagine, fonçant dans le bruit et la fureur sur leurs victimes qu'ils écrasent, possèdent toute l'agressivité et la violence de l'étalon et du taureau mythiques. Ionesco moralise ces attributs du symbole, et dans certaines suites de scènes dans sa pièce il transforme le symbole en allégorie ou en signe<sup>(14)</sup>. Mais cette traduction, sur le plan humain et moral, des symptômes de la "rhinocérisme", nous permet d'apprécier la portée du mythe primaire. Nous avons pu constater que la contagion rhinocérique de Jean s'annonçait par son engagement historico-matérialiste et social. Sa valorisation de la force physique et de la volonté, la vanité qu'il tire de son apparence physique, son pédantisme et ses raisonnements

linéaires qui excluent les rêveries imaginatives et qui dénigrent les valeurs spirituelles, tous ces aspects caractérisent Jean comme un agent du Temps funeste. En se métamorphosant, Jean et les autres personnages qui deviennent contaminés se rangent du côté du destin mortel. Ce faisant ils assument la fonction des coursiers impétueux dans les mythes, fonction qui consiste, selon Gilbert Durand, à "collaborer avec la perfidie et les maléfices" (Structures, p. 86). Nous reviendrons ultérieurement sur les résonances socio-politiques qui se répercutent autour du thème de la collaboration. Il suffit de retenir ici que la mythocritique confirme ce que nous avons pressenti par intuition, à savoir que la politique est secondaire par rapport au mythe et au thème métaphysique qu'il implique. Par ailleurs, il n'est pas indifférent de noter que Durand intègre l'image dynamique de "l'écrasement" au complexe symbolique de la chute dans le Temps (p. 124). Et Paul Diel interprète la même image mythique en fonction de la "banalisation titanesque", qui caractérise les héros dominateurs et les foules. Cette perversion révèle une "absence du désir d'élévation essentielle", absence de la pulsion spirituelle<sup>(15)</sup>.

L'image du rhinocéros, telle qu'elle apparaît dans l'oeuvre que nous considérons, possède encore d'autres affinités avec les symboles hippomorphes des mythes. Durand fait remarquer que l'étymologie permet d'identifier le cheval à la mort, en général, et plus précisément à l'épidémie (Structures, p. 79). En imaginant la "rhinocérinite", Ionesco n'est donc pas motivé par la seule fantaisie, mais il contribue à la cohérence du symbolisme temporel de l'oeuvre. Or, le dramaturge nous dit que l'image d'une pareille épidémie "rhinocérique" s'imposa irrésistiblement à son esprit au moment où il vécut les expériences qui servirent de source autobiographique à la

pièce. Des termes médicaux comme "l'incubation", "le germe", "le symptôme", "la maladie" et "la contagion", reviennent dans ses écrits confessionnels, où ils sont associés à une métamorphose animale, soit qu'il s'agisse de rhinocéros, ou de symboles "mordicants" dont la "thériomorphie" est manifeste<sup>(16)</sup>.

Il est intéressant d'apprendre que, dans les contextes où il développe le complexe symbolique de la métamorphose, de l'épidémie et de la collaboration, Ionesco relie ces thèmes à celui du Temps fatal sous l'aspect de "l'Histoire". Ce thème revient d'une manière obsédante dans Présent passé, Passé présent, où Ionesco juxtapose des pages de journal écrites en 1940 et d'autres pages écrites en 1967. Il en ressort une saisie du Temps sous l'aspect du flux et du reflux des courants historiques, contre lesquels Ionesco se sent appelé à résister. Si les forces historiques se manifestent le plus souvent sur le plan politique, dans les tourbillons idéologiques qui emportent les masses, il n'en est pas moins clair que, pour Ionesco, la source de ces forces est le Temps lui-même, conçu comme l'ennemi de l'identité durable de l'homme. Le retour du mot "Histoire", dans les écrits confessionnels, révèle la fascination que produisent le Temps lui-même ainsi que ces autres puissances "temporelles", voire profanes, que sont les forces politiques<sup>(17)</sup>. Lors d'un entretien avec Rosette Lamont, Ionesco exprime par une boutade l'hostilité qu'il éprouve envers les philosophies de l'histoire:

... l'Histoire n'a jamais existé. C'est une création de Hegel<sup>(18)</sup>.

Paul Vernois formule en ces termes les conséquences sociales et politiques qu'entraîne le déroulement historique dans l'univers de Ionesco:

Le temps qui passe est toujours d'une manière ou d'une autre complice du Mal<sup>(19)</sup>.

Nous sommes donc en mesure d'affirmer que, dans Rhinocéros, Ionesco indique consciemment l'alliance "archétypale" qui relie le thème de l'épidémie à celui de l'histoire perfide. "Il faut suivre son temps" prétend Botard, au moment où il succombe à la contagion (III, 98). Son collègue de bureau, Dudard, prétexte une raison morale pour se métamorphoser : "Mon devoir m'impose de suivre mes chefs et mes camarades, pour le meilleur et pour le pire", explique-t-il (p. 103). Mais Dudard n'a fait que changer de registre : le "symptôme" qui consiste dans l'abdication de l'individualité marque la victoire du flux temporel. "Malheur à celui qui veut conserver son originalité!" s'écrie Bérenger au dernier moment de l'action, en opposant tragiquement la pérennité de l'être aux changements qu'apporte le Temps.

Une dernière caractéristique "archétypale" du bestiaire qui se trouve dans le théâtre de Ionesco est digne d'attention. Il s'agit des grognements, des mugissements et des hennissements qu'émettent les divers animaux. Gilbert Durand met en lumière l'isotopie "thériomorphe" de ces bruits sinistres qui peuvent exprimer l'agressivité ou la terreur (Structures, pp. 90-91). Dans Rhinocéros, certes, les barrissements et les mugissements des pachydermes ponctuent le dialogue d'une manière qui nous fait ressentir la menace croissante. Mais en même temps il est intéressant d'observer que "les bruits puissants de la course des rhinocéros" sont "musicalisés" au moment où Bérenger conteste ou met en doute son propre refus de devenir animal (III, 104). Or, Gilbert Durand rapporte que les psychanalystes attribuent l'origine de la musique primitive à "l'imitation du beuglement de l'ancêtre totémique" (Structures, p. 90).

Bien que Durand récuse l'interprétation oedipienne de ce rapprochement, il sanctionne pourtant l'isotopie qui s'établit entre la musique et les manifestations sonores d'une animalité effrayante. Il est ainsi loisible d'interpréter cette page de Rhinocéros comme la représentation dramatique d'une invitation à mourir. Dans Jacques, nous l'avons vu, le protagoniste imite les hennissements d'un cheval terrifié. Et auparavant dans la même séquence de cette pièce, la fiancée lugubre évoque un autre cheval affolé "qui s'enlise dans le marais, l'enterré vivant que l'on entend bondir, rugir, qui fait trembler sa tombe avant de mourir" (I, 122). Cette fois Ionesco reproduit presque exactement une obsession onirique dont Gilbert Durand confirme l'isotopie "diurne" et "thériomorphe". Ce fantasme consiste dans "les cris d'êtres semi-animaux qui hurlent, plongés dans une mare fangeuse" (Structures, p. 91).

Le symbolisme animalier que contient l'oeuvre de Ionesco est donc beaucoup plus "archétypal" — primordial et universalisable — que ne le laissait supposer la thèse d'Alexandre Rainof. Par contre, ce critique n'omet pas de mentionner d'autres aspects du symbolisme "thériomorphe" dans le théâtre de Ionesco. En premier lieu, Rainof comprend que la constellation "thériomorphe" relève du schème de l'animation et de l'agitation, et qu'elle ne se limite donc pas à des images proprement animales<sup>(20)</sup>. Gilbert Durand affirme, en effet, que "l'animation accélérée", "l'agitation", le "grouillement" et tout "mouvement anarchique" projettent "l'angoisse devant le changement" (Structures, pp. 76-77). Cette traduction du symbolisme "archétypal" rend possible une interprétation thématique de plusieurs scénarios ou jeux dramatiques qui risqueraient de sembler "absurdes" ou dépourvus de signification. Lorsque Rainof constate que Ionesco "animalise" ses

personnages, il convient donc de restituer à ce complexe symbolique le dynamisme qui est propre au verbe, plutôt qu'au substantif; car la "thériomorphie", telle que la décrit Gilbert Durand, désigne le comportement — le "faire" — plutôt que l' "être" ou le "paraître".

Considéré sous cet aspect dynamique, l'univers de Ionesco révèle qu'il est "homologable" — c'est-à-dire équivalent — sur plusieurs points au schème de l'agitation anarchique. Retenons spécifiquement les traits suivants de l'agitation qui saisit les personnages : les gestes désordonnés, les mouvements circulaires ou répétés, l'accélération, le "grouillement" auquel se livrent des participants semblables ou même identiques, et une férocité déchirante sinon dévorante. Tous ces jeux de scène se combinent pour marquer une déshumanisation des personnages, et ils se renouvellent si souvent qu'ils établissent l'aspect le plus typique, sans doute, du style dramatique de Ionesco. Ces techniques qui s'inspirent de la farce déchaînent le rire, il est vrai; mais Ionesco estime que la farce peut être tragique en même temps que comique<sup>(21)</sup>. Le symbolisme sous-jacent contribue à expliquer ce paradoxe.

Dans Jacques, toute une partie de la dernière séquence est susceptible de s'assimiler au schème de l'agitation ou du mouvement anarchique. Avant que les personnages n'adoptent un comportement d'abord vaguement, et ensuite franchement animal, et même précisément celui d'une espèce amphibie et reptilienne, ils se livrent à des gestes risibles et déroutants : les parents et les grands-parents entrent en "se dandinant", esquissant "une sorte de danse ridicule, pénible"; Robert mère "fait des pirouettes, en souriant stupidement", les bras croisés derrière la nuque; Jacques mère "remue les épaules d'une façon

grotesque"; et Jacques père "retrousse ses pantalons en marchant sur les talons" (I, 127). Dans la suite de cette pièce, intitulée L'avenir est dans les oeufs, la scène comique de la production en chaîne est scandée par le rythme des allées et venues de divers personnages qui renversent des paniers d'oeufs sur la tête du protagoniste, Jacques. Ce dernier imite le bruit que fait une machine à vapeur, tandis que les autres acteurs proclament la liste interminable des créatures qu'ils souhaitent faire "éclore" (II, 225-229). Dans Les Chaises, le Vieux et la Vieille se démènent comme des fourmis, entrant et sortant fébrilement, pour apporter sur scène les meubles dont ils croient avoir besoin. Leur agitation s'accélère jusqu'au moment où l'espace leur manque pour pouvoir se déplacer. Néanmoins ils continuent de remuer les bras et les jambes, la tête, le cou et le buste, tout en restant sur place, pendant que des invités qui demeurent invisibles sonnent sans interruption, et que les portes s'ouvrent et se referment d'elles-mêmes (I, 156-161). Ce mouvement effréné préfigure tragiquement la mort des deux personnages. Etudiant ce qu'il appelle la véritable "chorégraphie dramatique"<sup>(22)</sup> de cette pièce, Paul Vernois dégage la trame que dessinent le Vieux et la Vieille par leurs trajets. Sa conclusion le conduit à soutenir l'interprétation qui découvre dans le mouvement désordonné le symbole du Temps destructeur:

L'aliénation des Vieux marquée par le vide dans lequel ils se débattent est renforcée par cet écheveau de mouvements sans résultats. Le destin, "figure accélérée du temps" chez Giraudoux, prend ici l'aspect d'un mouvement infini, d'un "perpetuum mobile" qui crée le cadre spatial et désespérant de la condition humaine<sup>(23)</sup>.

Le motif du mouvement circulaire réapparaît dans Tueur sans gages. Au moment où Bérenger apprend l'existence d'un meurtrier, au coeur de la "cité radieuse", il révèle son désarroi en tremblant et en s'agitant,

et il "tourne en rond, de plus en plus vite, tête baissée" (II, 89). Les résonances mythiques de ce scénario permettent de saisir, dans ces gestes de plus en plus incontrôlés que fait Bérenger, une dramatisation de la chute que subit l'homme dans le Temps. Ionesco lui-même sanctionne formellement cette interprétation mythologique du mouvement circulaire. En évoquant le "paradis" de son enfance, il explique que, à cette époque de sa vie, "le temps n'existait pas". Il se rappelle que les saisons semblaient circuler autour de lui:

... le temps était une roue, oui, qui tournait autour de moi qui me sentais immuable, éternel; j'étais le centre du monde(24).

Par contraste avec l'immobilité de ce centre fixe, Ionesco conçoit la découverte qu'il a faite de la durée comme une "force centrifuge" qui l'a poussé "dans la ronde, dans le temps"<sup>(25)</sup>. Considérant cette catastrophe dans un contexte différent, Ionesco insiste sur la figure de l'accélération, qui en est indissociable:

Un monde nouveau, un monde toujours nouveau, un monde de toujours, jeune pour toujours, c'est cela le paradis. La vitesse n'est pas seulement infernale, elle est l'enfer même, elle est l'accélération dans la chute(26).

En vue de cet aveu, la mimique de Bérenger se charge de signification. Ecarté de l'umbilicum mundi<sup>(27)</sup>, Bérenger est pris dans un tourbillon d'agitation désordonnée qui figure cette chute dans le Temps.

Michel Pruner fait remarquer un exemple analogue dans Jacques. Au moment où le protagoniste, jusque-là immobile, apprend qu'il est "soumis à la loi du temps", son désarroi se traduit par un "mouvement centrifuge"<sup>(28)</sup>. Ajoutons que le même jeu de scène est repris dans d'autres pièces et vise à créer des sentiments voisins. Dans le premier épisode de La Soif et la Faim, Marie-Madeleine trahit une anxiété croissante par ses allées et venues dans un jeu de cache-cache qui tourne au cauchemar. Or, le titre de cet épisode, "La fuite",

exprime bien le sens général de ce symbolisme "thériomorphe", qui est celui d'une "fuite devant le Destin" (G. Durand, Structures, p. 78). Dans Jeux de massacre, des ménagères tournent en rond autour du plateau, et leur circulation sans but sert de prélude à l'effroi qu'elles ressentiront devant les "événements catastrophiques" qui suivront (V, 14). Dans L'Homme aux valises, les mouvements incertains que fait le Premier Homme ne cessent d'exprimer le thème de l'errance. A cet égard la mimique qui suit est caractéristique : confronté par un policier et un soldat armé de fusil et de baïonnette, le protagoniste trahit, par ses gestes, son anxiété et sa dérégulation :

Le Premier Homme regarde, inquiet, les deux hommes, puis il regarde vers la gauche, fait quelques pas en direction de la coulisse, puis revient vers ses valises qu'il soulève péniblement. Il avance d'un pas ou deux vers la sortie, s'arrête, dépose les valises, s'éponge le front.

(VI, 59)

Il répète le même jeu de scène dans l'épisode final, où les personnages secondaires parcourent le plateau sans raison apparente et sans avoir l'air de se connaître. La présence d'une Vieille Femme, celle d'un homme qui boîte, et la fréquente réapparition d'un fauteuil à roulettes, contribuent fortement à traduire et à souligner cette impression d' "errance sans but" et de temps perdu.

Ionesco exploite souvent la puissance suggestive que contiennent des gestes qui ne semblent pas convenir à l'occasion, ou qui nous surprennent par une apparente infraction au réalisme ou à la vraisemblance. Dans Amédée, les personnages, embarrassés par la présence insolite d'un cadavre qui croît continuellement, accomplissent des "mouvements désordonnés" qui sont "presque ... de la gymnastique" (I, 292-294). Dans Le Nouveau Locataire, les mouvements qu'exécutent les déménageurs deviennent de plus en plus "décomposés", avant que le jeu ne revienne à un rythme naturel (II, 196-197). Dans Le Roi se

meurt, les gestes caricaturaux dans lesquels se complaisent les personnages finissent par faire d'eux de simples pantins : à plusieurs reprises le Roi agonisant tombe à terre et se relève, et ce jeu dramatique se trouve ponctué par les cris mécaniquement répétés de "Vive le Roi! Le Roi est mort" et par les apparitions et les disparitions de Juliette, de sorte que Ionesco précise que la séquence doit ressembler à un "guignol tragique" (IV, 25). Quelques instants plus tard la femme de chambre-infirmière n'entre en scène que pour en ressortir immédiatement, comme si cette activité était dirigée par un mécanisme bien huilé (p. 29). Au moment de quitter son maître, le Médecin se retire à reculons en faisant des courbettes, "comme une marionnette" (p. 68). Ce sont autant de signes qui prédisent que le Roi est moribond.

De pareilles déformations imposées au mouvement naturel créent une source sûre de burlesque. Il serait donc possible d'objecter et de faire valoir que les jeux dramatiques en question se distinguent des symboles primordiaux qui inspirent une terreur mortelle. A ce point de vue il est intéressant de mentionner un bref article dans lequel Alexandre Rainof compare cet aspect du théâtre de Ionesco à certains films de Charlie Chaplin, des Marx Brothers et de Laurel et Hardy<sup>(29)</sup>. Ce critique fait remarquer que Ionesco hérite de ces cinéastes les procédés visuels que sont la mécanisation, la répétition et la rapidité accrue des gestes. Malgré les souvenirs divertissants que rappelle la mention de ces comédiens modernes, Rainof tient à souligner leur aspect tragique. Reconnaisant dans leurs films la recherche d'un langage fait d'images, d'un langage "universel", Rainof suggère que ces films représentent des "archétypes" de "l'inconscient collectif"<sup>(30)</sup>. Pour notre part, nous concéderons que l'élément

comique, qui est absent du symbolisme primordial, crée la différence qui existe entre ces oeuvres modernes et "l'imaginaire archétypal" dans sa pérennité. Sur l'arrière-plan de la pensée symbolique, Ionesco greffe un style contemporain accompagné d'humour. Néanmoins, sur le plan morphologique que constitue la comparaison formelle des images, il est indéniable que les déformations que subit le mouvement naturel dans le théâtre de Ionesco sont "homologables" — équivalentes — au symbolisme "thériomorphe". D'ailleurs, les mythes tendent souvent à assumer un aspect comique lorsqu'ils sont repris dans une littérature populaire dont la fonction principale est de plaire. A cet égard Ionesco est le représentant contemporain d'une tradition qui remonte à Apulée, en passant par des conteurs tels que Rabelais et Chaucer<sup>(31)</sup>.

Mais la plupart du temps, l'agitation forcée, sinon anormale, des personnages produit l'inquiétude, malgré le grossissement comique qu'apporte le style clownesque ou bouffon, à la Chaplin. Une autre scène de Tueur sans gages en offre un exemple caractéristique. Bérenger, qui se hâte d'atteindre la préfecture pour y dénoncer le malfaiteur, est entravé par un embouteillage de la circulation. Deux agents de police, d'une taille démesurée et au tempérament agressif, dirigent la circulation en gesticulant énergiquement, en criant et en sifflant, et l'un des deux frappe de son baton blanc la tête des passants. Mais leur entrain et leurs directives contradictoires ne font qu'augmenter la confusion. Empêtré dans ce désordre, intimidé et anxieux, Bérenger exprime son impatience et son exaspération de ne pouvoir porter remède au mal (II, 147-157). L'agitation désordonnée et violente, la prolifération et la déshumanisation des personnages dont certains sont identiques, exacerbent une situation qui symbolisait

déjà un destin funeste. Non seulement les Agents de police se ressemblent-ils par leur uniforme, mais ils possèdent aussi "la même voix". En effet, cette voix est celle de l'Architecte, qui assure aussi les fonctions de Commissaire, de sorte que Bérenger déclare : "Tous les policiers ont la même voix" (p. 151). En outre, Ionesco envisage de nous montrer plusieurs soldats, à l'intérieur des camions, sous forme de poupées ou de bois peint (p. 154). Un détail en particulier révèle une fidélité scrupuleuse au symbolisme "thériomorphe". Le Deuxième Agent crie à l'adresse d'un soldat : "Grouille-toi, grouille-toi donc, animal!" (p. 154). Le langage populaire fournit à Ionesco une image qui coïncide exactement avec son obsession "archétypale".

Dans certaines séquences de La Soif et la Faim, Ionesco a recours à un symbolisme du même ordre. Par son aspect incompréhensible et sinistre, la scène de rééducation relève d'une activité "anarchique". Les gestes qu'accomplissent les moines sont tantôt lents et cérémonieux, tantôt précipités, toujours répétés et rythmiques. Au point culminant de l'action, lorsque les moines proclament en chœur le nombre infini d'heures que Jean devra passer parmi eux, l'infortuné leur donne à manger à un rythme "accru, rapide, saccadé" (IV, 173). Il est emprisonné dans un état de servitude et d'affliction interminables. Le jeu symbolique coïncide avec l'incantation de ce flux temporel angoissé. Un sentiment voisin est produit dans Ce formidable bordel!, où le Personnage (il s'agit du héros, qui n'a pas de nom), vivant en marge de la société, reste dans l'incompréhension devant le spectacle de la souffrance humaine et de l'activité futile. Une série de visiteurs entrent chez lui pour raconter les malheurs qu'ils ont soufferts. Pourtant le Personnage ne trouve pas un mot à leur

répondre, et ses réactions se bornent à se lever brusquement lorsqu'on entre chez lui, et à se rasseoir ensuite (VI, 135 et 137).

L'affairement grandissant auquel se livre le Patron du bistrot suggère le même thème. Pendant une scène entière ce personnage s'occupe à apporter des plats et des verres "de plus en plus vite, dans un mouvement ininterrompu" (p. 122).

Dans Jeux de massacre, l'épidémie qui décime la population de la ville déclenche un état de confusion et de panique, de sorte que les habitants abandonnent toute semblance de civilisation et d'humanité. Ionesco dramatise le désordre bestial qui en résulte, lorsque quatre femmes mourant de faim pillent les provisions d'une boutique (V, 96-99). Les désirs démesurés de ces femmes explosent dans un conflit frénétique et malséant au moment où elles se disputent sauvagement l'amas des objets convoités. "Tout cela crie, piaille, se bagarre", souligne Ionesco malicieusement dans une indication scénique (p. 99). Dans la scène suivante cette voracité répugnante parvient à un paroxysme d'intensité insoutenable lorsque les habitants en sont réduits à l'anthropophagie. Ionesco prolonge le malaise et la répulsion qu'inspire cette image macabre, en nous imposant à plusieurs reprises le spectacle de gens qui s'entre-tuent et dévorent de la chair humaine.

Il est remarquable que le dramaturge exploite cette forme extrême du symbolisme "thériomorphe". La crainte que suscite la férocité sous une forme dévorante trouve sa place normale dans les contes populaires et dans les légendes où l'on rencontre d'effrayantes bêtes de proie, des ogres et des loups-garous, ou dans certains romans d'un exotisme fantastique où le cannibalisme est attribué aux sauvages et à des

malheureux naufragés. Mais ces spectacles délirants peuvent étonner chez un écrivain contemporain. Cet exemple d'un symbolisme qui n'est pas seulement "archétypal" mais vraiment primitif, est d'autant plus remarquable que l'on se rappelle que Ionesco n'hésite pas à moderniser ce genre de symbolisme. Il convient d'en conclure que le dramaturge découvre dans cette image l'expression plénière d'une obsession personnelle, et qu'il s'identifie sans réserve à la terreur primordiale dont elle émane. Or, Ionesco fait réfléchir certains de ses personnages eux-mêmes au sens philosophique qui se dégage du cannibalisme. Tel est le cas de deux personnages anonymes dans la scène que nous venons d'évoquer :

DEUXIEME PERSONNAGE : Oui, en effet, que voulez-vous, il faut bien que l'on se mange les uns les autres.

PREMIER PERSONNAGE : Tout est humain, voyez-vous, tout est humain. C'est à cause de la maladie que nous en sommes là. Nécessité objective.

(V, 103)

La violence et l'avilissement des hommes seraient ainsi des conséquences nécessaires de leur condition naturelle. La conclusion des personnages vise à soutenir l'inévitabilité du conflit social et politique.

L'animalité humaine, sous son aspect déchirant ou dévorant, s'avère un thème qui reviendra souvent dans le théâtre de Ionesco, où la société humaine ressemble à une masse de créatures avides qui n'ont pas d'autre souci que la satisfaction de leurs appétits exigeants. Dans Ce formidable bordel! une révolution cruelle, dont nous n'apprenons pas les causes politiques, semble résulter d'une volupté meurtrière et insatiable. Ce penchant ressort des répliques suivantes, que profère un groupe de clients dans un restaurant, quand la fièvre révolutionnaire s'empare d'eux et qu'ils se métamorphosent en assassins sadiques :

LA REVOLTEE, d'un air sinistre et en grinçant des dents : La révolution pour le plaisir.

Les gens se seront déjà transformés en d'autres ou presque. On conserve le nom des personnages pour éviter la confusion.

LA FEMME : Pour le plaisir.

LE VIEUX : Ah, ah pour le plaisir.

LA SERVEUSE, les autres personnages changent de vêtements sauf la serveuse, le patron et le Personnage : La révolution pour le plaisir!

PREMIER HOMME, brandissant un poignard : Pour le plaisir.

DEUXIEME HOMME : Pour le plaisir.

LA FEMME, LE VIEUX, LE REVOLTE, LA SERVEUSE, LE PREMIER HOMME, LE DEUXIEME HOMME, LE PATRON, LA REVOLTEE, l'un après l'autre : Plaisir, plaisir, plaisir.

LE REVOLTE : La fête voyez-vous, nous allons vivre dans la fête, la joie en perspective, la joie pour toujours, la joie pour toujours.

Ils brandissent tous leurs armes, puis un silence pendant lequel ils restent ainsi avec leurs armes brandies.

LE REVOLTE : Ça donne faim tout ça, j'ai un creux dans l'estomac(32).

Un autre personnage anonyme trouve dans le cannibalisme une image qui rend compte de la violence inhérente à la condition naturelle de l'humanité:

On a dit "aimez-vous les uns les autres", en réalité on aurait dû dire "mangez-vous les uns les autres". (...) Nous sommes obligés de manger, nous vivons en économie fermée.  
(VI, 138)

Le personnage de la Concierge reprendra la même image pour démontrer que "c'est la condition existentielle qui engendre la mauvaise société, la mauvaise économie, la mauvaise politique" (p. 174). Ionesco fait siennes les paroles du Monsieur et de la Concierge, que nous venons de citer, lorsqu'il écrit en son nom :

La condition existentielle est inadmissible. Nous vivons en économie fermée, rien ne nous vient d'ailleurs, nous sommes bien obligés de nous manger entre nous. Mangez-vous les uns les autres(33).

Il n'existe donc pas de doute que l'image du cannibalisme procède d'une préoccupation personnelle du dramaturge, et que la forme et le sens de cette image coïncident avec ce symbole "archétypal". Les anthropologues

ne manquent pas de découvrir, dans le cannibalisme, un symbole d'une condition humaine déchue. Parmi eux, nous tenons à mentionner E.M. Cioran, qui fut le compatriote et l'ami de Ionesco, et à qui le dramaturge doit peut-être l'idée d'assimiler le cannibalisme à une "économie fermée"<sup>(34)</sup>. Northrop Frye, dans une étude du roman d'aventures (en anglais : "romance") à la lumière du symbolisme mythique, situe le scénario du festin anthropophage "au plus profond du monde ténébreux", une aine où l'esprit est submergé par la bestialité charnelle<sup>(35)</sup>.

Cette conception accablante de l'univers reçoit sa réalisation dramatique la plus terrifiante dans Macbett. Ionesco reprend et travestit intentionnellement la tragédie de l'ambition en réduisant ses personnages à des fantoches grotesques que motivent des désirs matériels effrénés<sup>(36)</sup>. Ce grossissement de la sauvagerie humaine produit des scènes dont la violence visionnaire atteint une portée apocalyptique. Contrairement à ce qui se passe dans Macbeth, la tragédie de Shakespeare, la scène finale de la pièce de Ionesco n'apporte ni un retour à l'ordre, ni la restauration des valeurs spirituelles, mais plutôt un paroxysme de la dépravation humaine. Ionesco emprunte à Shakespeare la tirade de Malcolm, dans laquelle le prétendant au trône avertit son partisan que son règne sera pire que celui du tyran Macbeth, et qu'il va "verser dans l'enfer le doux lait de la concorde". Mais chez Shakespeare il s'agit d'un subterfuge par lequel Malcolm, véritable champion de la justice, met à l'épreuve la bonne foi de son ami. Par contre, dans la pièce de Ionesco l'aveu se fait sans arrière-pensée, et le spectacle se termine sur cette prévision angoissante. Dans une scène seulement se présente la possibilité d'un monde où règnerait le Bien; mais cette prière même

sert à mettre en relief la férocité des instincts déchaînés, en opposant à "l'ordre humain" un "ordre naturel où sévissent la souffrance et l'esprit de destruction" (V, 176).

Plusieurs formes de symbolisme "thériomorphe" se combinent pour représenter le caractère infernal de cet univers déchu. Un Soldat blessé fait sentir la futilité de la guerre à laquelle il a participé, lorsqu'il raconte comment il a lutté, d'abord pour une armée, et ensuite pour l'autre, sans jamais comprendre les raisons du conflit, tel Candide dans le conte de Voltaire. Le manque de subordination syntaxique dans ses propos confère à la scène qu'il évoque une allure mécanique dépourvue de sens (pp. 132-134). Une mécanisation semblable fait l'objet du jeu dramatique lorsque d'innombrables personnages défilent à une vitesse qui va s'accroissant, pour être exécutés à la guillotine (pp. 143-144).

Mais le symbole dramatique le plus remarquable dans cette oeuvre est sans doute celui du double. Macbett et Banco, les traîtres ridicules, se ressemblent à tel point que nous ne pouvons guère les distinguer. Non seulement ils sont doués d'une barbe et d'un costume identiques (p. 128), mais à plus d'une reprise ils prononcent l'un après l'autre exactement le même monologue. Contre ce couple inquiétant se dressent leurs adversaires, au nombre de deux, eux aussi : Glamiss et Candor. Et ce n'est pas gratuitement que Ionesco réduise à deux les trois hideuses sorcières de Shakespeare. Il est clair que ce foisonnement d'êtres malfaisants, qu'animent la colère et "l'esprit de destruction" (p. 176), fait partie de ce schème du "grouillement anarchique" que nous avons étudié. Dans l'article qu'elle consacre à Macbett, R.C. Lamont revendique cette interprétation lorsqu'elle constate:

The nightmarish, sexless multiplication of males suggests the production line, or an organism gone wild(37).

Elle corrobore ainsi le thème de l'effroi qu'inspire une chair prolifique. Et elle renchérit sur cette lecture en reliant le motif du double au thème mythique de la Chute:

Two is the couple, but it is also the start of division; it bears the potential of Man's Fall(38).

En fin de compte, Macbett lui-même formule le sens de ce réseau symbolique. Il a accédé au trône, et pourtant il reconnaît son impuissance à déterminer sa propre destinée, et il admet l'hégémonie de la fatalité historique:

On voudrait faire des choses, on ne les fait pas. On en fait d'autres, qu'on n'aurait pas voulu accomplir. L'histoire est rusée. Tout vous échappe. Nous ne sommes pas les maîtres de ce que l'on a déclenché. Les choses se retournent contre vous. Tout ce qui se passe est le contraire de ce que vous vouliez qu'il arrivât. Régner, régner, ce sont les événements qui règnent sur l'homme, non point l'homme sur les événements.

(V, 190)

Jusque dans sa pièce de théâtre la plus récente, Voyages chez les morts, Ionesco continue à dénoncer la vie humaine en la représentant sous la forme d'un tourbillon de conflits vains. Le protagoniste, qui s'appelle de nouveau Jean, médite sur son expérience de la vie, et il évoque l'antagonisme sauvage qui anime des êtres anonymes, dépourvus d'intelligence, et féroces:

Ça apparaît, ça hurle, ça se démène, ça marche, ça parle, ça chuchote, ça se tape dessus, ça s'insulte, ça se raccommode, ça se réinsulte, ça a des envies, ça se jalouse, ça se vole, ça se torture, et puis ça s'efface, ça disparaît. Il y en a qui s'installent dans de belles auberges. D'autres crient à la porte de l'auberge, ils montent pour chasser les autres. Il y a souvent du feu et de la fumée, tout flambe. Ils reconstruisent. D'autres prennent à leur tour les bonnes places, ils sont là pour deux jours, au bout de quatre jours ils sont toujours là. On les chasse, on les arrache de là, il faut couper les cordes et les liens et puis ça disparaît aussi.

(VII, 100)

Dans l'oeuvre dramatique entière de Ionesco, l'image essentielle de "l'agitation inutile"<sup>(39)</sup> caractérise le désespoir des mortels. Et le dramaturge confirme l'interprétation que nous donnons des images "animalières" dans son théâtre lorsqu'il oppose à l'humanité dégradée ceux qui se préoccupent des questions métaphysiques:

Le seul souci qui élève l'homme au-dessus de lui-même, c'est le souci de l'absolu, je veux dire la hantise, le désir essentiel de l'absolu. Notre époque est une époque déchue, parce que, à la préoccupation de l'absolu s'est substitué le problème politique, la fureur politique; lorsque l'homme ne se préoccupe plus des problèmes des fins dernières, lorsque seul l'intéresse le destin d'une nation politique, de l'économie, lorsque les grands problèmes métaphysiques ne font plus souffrir, laissent indifférent, l'humanité est dégradée, elle devient bestiale<sup>(40)</sup>.

#### Les ténèbres et la liquidité hostiles

Un symbole énigmatique sert de transition entre la constellation "thériomorphe", que nous venons d'analyser, et la constellation "nyctomorphe" où se groupent des images qui expriment l'obscurité effrayante. Il s'agit de l'astre solaire, sous son aspect paradoxal de "soleil noir". Gilbert Durand emprunte ce terme ambivalent à Mircea Eliade, qui le trouve dans le Rig Veda<sup>(41)</sup>. Durand explique que ce symbole participe de la "thériomorphie" dans de nombreux mythes, que le soleil soit dévoré par un animal, ou que le soleil lui-même prenne la forme d'un lion dévorant (Structures, pp. 93-94). Cet aspect doublement funeste du symbole solaire permet de comprendre comment il peut être associé aux ténèbres et à la mort plutôt qu'à la lumière<sup>(42)</sup>. S. Benmussa et A. Rainof ont reconnu le statut "archétypal" de ce symbole tel qu'il se manifeste dans l'oeuvre de Ionesco, soit qu'il s'agisse du soleil destructeur proprement dit, ou de son dérivé : le feu, auquel Ionesco accorde aussi la connotation

d'une sexualité consumante<sup>(43)</sup>. En particulier, il est intéressant de rappeler dans ce contexte une scène de la pièce Le Roi se meurt. Bérenger, qui envisage sa mort imminente, invoque le secours du soleil. Sa supplication, où le monstrueux se mêle au pathétique, traduit l'ambivalence du symbole mythique:

Ô soleil, aide-moi soleil, chasse l'ombre, empêche la nuit.  
(...) Petit soleil, bon soleil, défends-moi. Dessèche et tue le monde entier s'il faut un petit sacrifice. Que tous meurent pourvu que je vive éternellement même tout seul dans le désert sans frontières. (...) Je peux vivre dans l'immensité transparente du vide. (...) Lumière des jours, au secours!

(IV, 42)

Pour Ionesco, comme c'était le cas pour la mentalité primitive, le soleil est alternativement une source de vie et l'agent d'un destin fatal. Cette image ne possède pas seulement une fonction poétique, mais elle contribue à assurer la cohérence "archétypale" de l'oeuvre. Nous verrons plus loin que, dans cette pièce, Ionesco exploite également la fonction initiatique du "soleil noir".

La constellation "nyctomorphe" proprement dite groupe en premier lieu des images qui représentent les ténèbres et la noirceur. Comme l'affirme Gilbert Durand, les "ténèbres nocturnes constituent le premier symbole du temps" (Structures, p. 98). L'anthropologue démontre l'isomorphisme — la ressemblance formelle et sémantique — qui existe entre ce symbolisme temporel des ténèbres et, d'autre part, le symbolisme "thériomorphe", en témoignant de l'universalité du mot biblique : "Les ténèbres sont toujours chaos et grincement de dents" (p. 99). Elles sont "l'espace même de toute dynamisation paroxystique, de toute agitation". Aux images effrayantes des ténèbres s'ajoutent celles de l'eau hostile ou noire, et du borbier ou du marécage. Comme le précise Durand, l'eau est "une directe invitation à mourir", elle est "épiphanie" — manifestation symbolique — "du malheur du

temps" (p. 104). Ces images étaient déjà accessibles à l'interprétation de la critique impressionniste<sup>(44)</sup>. A. Rainof, après S. Benmussa, en a illustré la fréquence dans l'oeuvre de Ionesco, et il a abondamment commenté leur forme et leur signification "archétypales"<sup>(45)</sup>. Mais d'autres aspects de la constellation "nyctomorphe" sont d'un accès moins immédiat.

Gilbert Durand explique que l'image du Temps liquide et épais peut prendre vie et s'incarner dans les figures de la "Mère Terrible" ou de la "femme fatale", qui sont des images "archétypales" de la "féminité sanglante" (Structures, p. 113). La terreur qu'inspire le Temps fait imaginer aussi des monstres aquatiques tels que l'hydre et la pieuvre, dont les membres ou les tentacules ondulants et nombreux font sentir l'aspect inquiétant du devenir (p. 116). Ces caractères du symbolisme "nyctomorphe" se conjuguent dans le personnage de Roberte II, dans Jacques ou la soumission. Comme son nom l'implique, ce personnage est son propre double — son père la présente comme sa "seconde fille unique" (I, 112) — et dans son cas les associations liquides du dédoublement jouent à plein<sup>(46)</sup>. Dès la première rencontre avec son prétendu, Jacques, Roberte II lui raconte un fantasme morbide où le thème de la prolifération charnelle s'allie à ceux de l'humidité et de la mollesse, de manière à figurer le Temps destructeur. En l'occurrence, il s'agit d'un cochon d'Inde, submergé, mais respirant sous l'eau, dans une baignoire. Cette vision insolite fait naître chez Roberte II une vague inquiétude, d'abord parce qu'elle n'est pas sûre que les cochons d'Inde ne mordent pas, et aussi parce que l'animal la fixe d'un regard inscrutable. La narratrice fournit encore les détails suivants:

Comme l'eau était très claire, j'ai pu voir sur son front deux taches foncées, marron, peut-être. A bien les regarder,

je vis qu'elles gonflaient doucement, deux excroissances...  
deux tout petits cochons d'Inde humides et mous, ses petits  
qui poussaient là...

(I, 120)

Jacques croit comprendre et il explique sans hésitation le sens qu'il  
attribue à ce fantasme aquatique et "hydrique":

JACQUES, froid : Ce petit animal dans l'eau, mais c'est le  
cancer! C'est tout à fait le cancer que vous avez vu, dans  
votre rêve. Tout à fait ça.

D'ailleurs, Roberte II manifeste dans toute sa personne les attributs  
de l'eau angoissante, de la féminité ensorcelante et étouffante, et du  
monstre liant. Dans une scène de séduction, elle "enlace" Jacques de  
ses bras qui sont "comme des couleuvres" (p. 125); et ses neuf doigts,  
que l'on voit "s'agiter comme des reptiles" (p. 127), marquent son  
affinité avec la pieuvre et l'hydre. Son corps moite se déverse, pour  
ainsi dire, dans ses cheveux qui "pleuvent" (p. 125). Cette  
liquéfaction de la chevelure représente de nouveau un symbole du Temps  
fatal, car Gilbert Durand constate l'affinité qui existe entre les  
cheveux et le symbole de l'eau qui coule (Structures, pp. 107-110).  
Au terme de la séduction le symbolisme aquatique et morbide contamine  
la scène entière : l'amant, l'amante, le ciel, les étoiles et même le  
discours de celle qui parle, se confondent dans un flot liquide qui  
assure la victoire de la vamp — ou de la goule:

Tu t'enfonces et tu fonds... dans mes cheveux qui pleuvent,  
pleuvent. Ma bouche dégoule, dégoulent mes jambes, mes  
épaules nues dégoulent, mes cheveux dégoulent, tout dégoule,  
coule, tout dégoule, le ciel dégoule, les étoiles coulent,  
dégoulent, goulent...

Associé à ce symbolisme du monstre féminin, le langage secret de  
Roberte II, langage qui se borne à la répétition mélodieuse du mot  
"chat" et d'autres mots qui comportent ce morphème, forme l'évocation  
d'une féminité veloutée et hideuse, dont la sexualité ensorcelante  
constitue un redoutable danger pour le mâle.

Il nous est donc permis d'approuver le commentaire d'Alexandre Rainof, lorsqu'il assimile le personnage de Roberte II à Mélusine et à Proserpine, qui représentent respectivement des symboles aquatique et tellurique<sup>(47)</sup>. En effet, Gilbert Durand signale que l'effroi devant l'eau hostile s'associe à l'inquiétude que peuvent produire les images de la féminité périlleuse (Structures, pp. 106 et 113-116). Ainsi s'expliquent les surdéterminations sexuelles de plusieurs scènes dans les pièces de Ionesco, où un personnage masculin exprime sa crainte d'être noyé ou étouffé. A ce propos Rainof cite l'exemple de Madeleine, personnage qui ré-apparaît dans plus d'une pièce. Dans Victimes du devoir, la femme qui porte ce nom assume un comportement lascif et séducteur pour inviter son mari à descendre dans l'eau et dans la boue où il risque d'étouffer (I, 194-196 et 199). Dans Amédée ou comment s'en débarrasser, lorsque le protagoniste et sa femme se transforment en sosies, Madeleine II oppose à la joie de son mari des images ténébreuses et humides par lesquelles s'exprime la crainte de l'enlèvement et de la noyade. Elle finit par l'emporter dans ce duel verbal et onirique (I, 286-290). A ce propos il est intéressant d'ajouter que, dans La Soif et la Faim, Ionesco confère à la femme du protagoniste le nom de Marie-Madeleine, nom qui rappelle celui de la pécheresse sauvée. Dans la première partie de la pièce Jean se méfie de l'aspect troublant de sa femme, et il conçoit son ménage sous la forme d'un piège boueux d'où il veut s'échapper.

D'autres personnages féminins dans le théâtre de Ionesco prennent parfois un aspect repoussant par des allusions impudiques à leur physique, ou par un comportement érotique ou même franchement impudique. Ainsi, dans Les Chaises, une femme presque sénile se

permet d'évoquer en ces termes le renouvellement cyclique de ses charmes:

J'ai l'esprit neuf tous les soirs... Mais oui, mon chou, je le fais exprès, je prends des purges... je redeviens neuve, pour toi, mon chou, tous les soirs...

(I, 133)

A un certain moment elle transgresse les bienséances à tel point qu'elle révèle une "personnalité cachée", grotesquement libidineuse (pp. 150-152). A. Rainof cite un exemple du même ordre dans La Soif et la Faim<sup>(48)</sup>. Il s'agit de Tante Adélaïde, au moment où elle exhibe sa poitrine aux personnages présents, et parle sans pudeur de ses attraits physiques et de ses conquêtes amoureuses (IV, 90). Le malaise que peut provoquer la sexualité féminine se manifeste une fois de plus dans Ce formidable bordel! En découvrant une "blessure" sur le corps d'une dormeuse, le Personnage exprime une hantise dont Gilbert Durand confirme la "nyctomorphie" (Structures, p. 122)<sup>(49)</sup>.

Dans Macbett, Ionesco hérite de Shakespeare l'image primordiale de la Sorcière hideuse et malfaisante. Mais la parodie diffère du modèle en ce sens que la Première Sorcière, dans l'oeuvre de Ionesco, se transforme par magie en une jeune femme rayonnante de beauté, qui pousse Macbett au meurtre et à la perversion. Or, sous cette apparence nouvelle la Première Sorcière usurpe l'identité de Lady Duncan, qui est une femme bienveillante, et ce travestissement assimile la Sorcière à "l'alter ego" de la femme innocente. Lady Duncan prend donc l'aspect d'une meurtrière assoiffée de sang, grossièrement impudique et adultère. En outre, la fausse Lady Duncan épouse Macbett et elle prend ainsi le nom de Lady Macbett. Cette fusion de deux personnages qui incarnent respectivement le Bien et le Mal, contribue encore à créer le sentiment qu'une personnalité méchante et redoutable se cache derrière le visage souriant de la femme.

L'appréhension devant le caractère changeant du tempérament féminin continue à se manifester dans les pièces récentes. Dans L'Homme aux valises le Premier Homme, tel Oedipe, doit résoudre les énigmes que lui pose le Sphinx, figure mythique dont Gilbert Durand confirme la "nyctomorphie" (Structures, pp. 106 et 114). Et dans Voyages chez les morts, lorsque le protagoniste retrouve l'âme de sa mère, celle-ci est méconnaissable. De douce qu'elle était, elle est devenue jalouse et pleine de ressentiment. Elle goûte une joie sadique à torturer ceux qui lui ont fait du tort. Dans la scène du jugement, pour peindre les supplices infernaux, Ionesco prête à la Vieille une cruauté hallucinante:

LA VIEILLE : Qu'ils reviennent, ils reviendront tous devant moi, que je les massacre.

L'Ami pousse le Capitaine dans les griffes de la vieille femme.

LA VIEILLE, serrant le capitaine à la gorge : Souris, beau capitaine, souris. (Elle lui plonge l'autre main dans le crâne.) Comme elle est rouge et noire ta cervelle, je t'en fous plein les yeux et le nez et la bouche, souris donc, capitaine et hurle si tu peux, je t'enfonce ma main dans ta gorge (...) Je te prends ton sabre que tu voulais enfonce dans le ventre de ma fille, la femme de mon gendre, je l'enfonce dans ton ventre à toi, dans les fantômes de tes tripes et maintenant j'arrache l'oeil droit à monocle. (L'oeil du capitaine pend.) Je te laisse une seconde l'autre oeil ouvert, pour regarder ce qui t'arrive, et vous, les assistants, regardez!

(VII, 125)

Douée d'un pouvoir surnaturel comme les Sorcières dans Macbett, la Vieille transforme sa jeune rivale en "une vieillardesse bossue et nue" (p. 126), et à la fin de la scène une mutation inverse la fait paraître elle-même sous les traits d'une Vamp:

La Vieille enlève ses hardes, son faux grand nez, elle est jeune et belle, elle chante ou plutôt elle pousse des cris de joie très fort, proprement inhumains.

(p. 129)

Le visage redoutable de la féminité empiète aussi sur une autre manifestation du symbolisme "nyctomorphe". La pensée symbolique établit un rapport entre la féminité, dans son aspect charnel, moite et sanglant, et la lune, symbole de la croissance et de la mort. Gilbert Durand ajoute que la lune est souvent imaginée en fonction du "pays des morts". Selon cette croyance, la face invisible de la lune recèlerait "une gueule énorme qui sert à aspirer tout le sang versé sur la terre" (Structures, pp. 110-112). Ce symbolisme lunaire joue à plein dans Amédée, où le cadavre grandissant est infecté par "la maladie incurable des morts" : "la progression géométrique" (I, 265). Une lune énorme plane dans le ciel vers lequel Amédée s'élève pour "se débarrasser" de la dépouille (p. 306). Nous constatons de nouveau la cohérence symbolique d'un scénario qui, à première vue, a pu sembler fantaisiste et insolite.

### La chute

La troisième constellation de symboles que repère Gilbert Durand, les symboles "catamorphes", consiste dans des variations sur le thème de la chute. En premier lieu les images de cette catégorie représentent une descente précipitée, accélérée, vertigineuse; elles se distinguent ainsi des images de l'enlèvement ténébreux dont elles sont pourtant sémantiquement solidaires (Structures, pp. 122-124). Est-il besoin de préciser le sens qui se dégage du symbole dynamique de la chute? De nombreux anthropologues ont attesté l'universalité de ce thème mythique, et ils s'accordent pour y lire la perte de contact avec le sacré qu'entraîne l'existence temporelle<sup>(50)</sup>. Pourtant ce sens primaire du mythe n'est peut-être pas immédiatement accessible à ceux qui songent

au récit mythique contenu dans la Genèse. A ces lecteurs il convient de concéder, après Gilbert Durand, que le mythe de la chute tend à "se moraliser" en prenant la forme d'un récit qui raconte la punition de l'homme, par suite d'une faute originelle. Dans le récit biblique ce sens tributaire a presque éclipsé le thème temporel fondamental. Cette évolution sémantique du mythe nous intéressera aussi, mais au départ il faut mettre en lumière le sens sous-jacent. Considéré sur l'échelle mondiale de la mythologie de tous les peuples, le second arbre du jardin d'Eden représente la mort, avant de devenir le symbole de la connaissance du bien et du mal (Structures, p. 125).

Le retour obsédant du symbole dynamique de la chute, dans le théâtre de Ionesco, n'est plus à démontrer. Quand les personnages n'expriment pas la crainte de tomber, ils souffrent d'un sentiment de lourdeur et ils se lamentent sur leur emprisonnement dans un monde opprimant, et leur manque d'accès au domaine céleste. L'espace où ces personnages évoluent assume ainsi la forme d'un labyrinthe, figure d'une condition déchuée.

Ionesco élabore cette image d'une manière qui demeure conforme aux récits mythiques et légendaires. Comme le constate Gilbert Durand, le labyrinthe "s'anime" dans certains mythes où cette prison recèle un monstre que le héros doit affronter (Structures, p. 130). En analysant plusieurs contes de ce genre, Durand en souligne le paradigme du point culminant, le moment où le héros découvre ou identifie le monstre:

... tantôt c'est au cours d'une métamorphose du conjoint monstrueux que sa nature est révélée, tantôt ce dernier laisse échapper ou voir un élément tératologique : pied de fer, pied fourchu, appétit d'ogre...

(Structures, p. 428)

Ionesco reproduit un scénario pareil dans plus d'une pièce. L'exemple le plus manifeste nous est sans doute fourni dans Rhinocéros. Le monstre se trahit lorsqu'une corne commence à pousser sur le front de Jean, premier signe d'une métamorphose totale. Une scène de Tueur sans gages suit un dessin analogue, à cette différence près que le héros ne reconnaît pas l'indice : l'ami de Bérenger, Edouard, a la main droite plus courte que l'autre (II, 116). Faut-il préciser que la conscience collective déprécie la main gauche, celle que favorise Edouard, en la qualifiant d' "impure"<sup>(51)</sup>. Ce trait n'est pas le seul qui donne au personnage un air sinistre, car Edouard est surpris en possession de plusieurs effets qui appartiennent au "monstre" (p. 129), et les explications qu'il en offre sont fort suspectes. Parmi ces effets se trouvent les divers objets dont le criminel se sert pour tendre un piège à ses victimes, aussi bien qu'une liste de celles-ci, et un journal qui détaille son plan d'action (pp. 125-131). A ce propos l'on peut songer également à un autre paradigme des contes analysés par Gilbert Durand : la découverte d'un lieu secret où se trouvent les anciennes victimes du monstre (Structures, p. 429). Le bassin au centre de la "cité radieuse" reproduit ce lieu commun.

En dramatisant le thème du monstre nuisible, Ionesco s'inspire ainsi du modèle de récits ou de contes comme celui de "Barbe-bleue".

Toutefois, dans Tueur sans gages il emprunte à une autre tradition folklorique en imaginant le personnage du Tueur. Cet étrange criminel relève du burlesque aussi bien que du tragique. Son arme secrète consiste dans une photo, la "photo du colonel", et certains objets dans sa valise témoignent de son sens de l'humour, un humour particulier : par exemple une boîte en carton qui contient une autre boîte plus petite et ainsi de suite. Il serait naturel d'attribuer à

une intention parodique l'aspect saugrenu de ces pièces à conviction. Certes, dans Tueur sans gages Ionesco tourne en ridicule le genre "policier". Mais les tendances "ludiques" du Tueur révèlent des affinités avec un type de personnage qui intervient dans des récits d'un autre genre : ceux qui expliquent comment l'homme a perdu son immortalité originelle. Roger Caillois rapporte que certains anthropologues anglais appellent ce type "the Trickster" : le Fourbe. Dans les récits qui relatent les méfaits de ce personnage, l'avènement de la mortalité se rattache à "sa conduite à la fois ridicule, imbécile, et tragique par ses conséquences"<sup>(52)</sup>. Ainsi, dans Tueur sans gages, la parodie de surface contient le drame de la chute.

Dans Victimes du devoir, également, la pièce assume la forme d'une parodie. Jacques Lemarchand observe en plaisantant que le titre de cette oeuvre évoque l'histoire d'un "pompier brûlé vif"<sup>(53)</sup>. Pourtant le protagoniste ne tarde pas à nous faire comprendre que la raillerie vise le genre policier:

CHOUBERT : ... Le théâtre 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.  
(I, 185)

Mais cette fois encore Ionesco se garde de résoudre l'énigme. Le criminel retors reste introuvable. Or, ce mystérieux personnage rappelle lui aussi le type du "Fourbe". Dans son nom, Mallot, le principe du Mal s'unit à un diminutif qui évoque un petit garçon espiègle. D'ailleurs, le personnage du Policier déclare que l'arrestation de Mallot est "une question de vie ou de mort" dont dépend "le sort de l'humanité tout entière" (I, 211). Si nous attribuons tout leur sens à ces paroles, le "pseudo-drame" débouche sur le mythe de la chute.

Le labyrinthe, tel que Ionesco l'imagine, ne recèle pas toujours un monstre, car l'architecture énigmatique de cette prison suffit à assurer que l'on s'égare. Considéré de ce point de vue, le jouet insolite qui appartient au meurtrier dans Tueur sans gages révèle son importance. Le jeu des boîtes imbriquées ne sert pas seulement à parodier l'enquête policière. Ces objets constituent également un symbole concret du problème de l'infini, problème que l'intellect raisonnant ne saurait ni résoudre, ni même concevoir. Le dramaturge lui-même explique que tel est bien le sens qu'il découvre dans ce symbole:

Le labyrinthe, c'est l'enfer, c'est le temps, c'est l'espace, c'est l'infini...(54)

Le labyrinthe donnerait ainsi une représentation spatiale de l'aspect angoissant du Temps. Dans l'espace clos de ce contenant, Ionesco imagine un contenu infini, dont le centre échappe toujours au chercheur perplexe. Dans Ce formidable bordel! Ionesco reprend cette image, qui représente l'infini sous la forme d'une série d'emboîtements qui n'a pas de terme. Cette fois il est plus clair que l'image dessine l'espace dans lequel nous vivons, espace qui nous empêche d'atteindre une connaissance essentielle:

Nous vivons dans une sorte de prison qui est une boîte. Cette boîte est emboîtée dans une autre boîte, qui est emboîtée dans une autre boîte, (...) et ainsi de suite, à l'infini. Et l'infini, je vous le disais on ne peut pas le concevoir.

(VI, 140)

Le Monsieur anonyme qui parle ici renchérit sur l'idée d'une prison énigmatique en associant "l'inexplicable" à "l'inextricable". Ionesco exploite une semblable structure en labyrinthe dans un passage de son journal, pour exprimer l'impuissance qu'il éprouve à concevoir le sens de la vie. La "révélation", la "vérité absolue ... qui explique tout" est occultée dans un rêve, qui est emboîtée dans une série d'autres

rêves... (55)

Comme l'annonçait une allusion que nous avons faite à la Genèse, le mythe catastrophique assume une allure morale en racontant la punition que l'homme subit. A l'origine, un animal "lunaire", tel le serpent dans le récit biblique, combine la faute qui entraîne la sujétion de l'homme à la loi du temps. Durand montre comment la mentalité primitive "féminise" ce symbole lunaire de l'inconstance temporelle, de sorte que la chute dans le Temps devient une chute dans la sexualité (Structures, pp. 125-128). Dans l'univers de Ionesco, l'image "nyctomorphe" de la femme fatale assure la continuité entre le symbolisme lunaire et le symbolisme sexuel de la chute. Ainsi, dans Jacques ou la soumission, au moment où le protagoniste succombe aux charmes de sa fiancée, il se sent attiré vers "la cave", vers "le bas", et il renonce au rêve d'une ascension (I, 121).

Pour les personnages de Ionesco, comme pour la mentalité primitive qui se manifeste dans les mythes, la sexualité représente la division, sinon le déchirement, d'une "complétude" originelle. Le dramaturge soutient ce point de vue sur son oeuvre en suggérant que le thème du couple peut évoquer "l'humanité divisée et qui essaie de se réunir, de s'unifier"<sup>(56)</sup>. Ionesco dramatise souvent ce thème mythique de la polarisation aliénante du couple. Dans La Cantatrice chauve le rideau se lève sur un salon où sont assis un mari et sa femme, l'un à côté de l'autre. Cette situation caractéristique sera reprise dans plus d'une pièce où Ionesco représente une rêverie sur le thème de l'homme et de la femme, dans un décor paradoxalement réaliste. Aux clichés qu'échangent Monsieur et Madame Smith, qui sont incapables d'entrer en contact l'un avec l'autre, s'ajoutent bientôt les propos, également

anodins, des visiteurs. Ces derniers, qui s'appellent Monsieur et Madame Martin, bien qu'ils soient mariés depuis longtemps, découvrent pourtant avec un étonnement grandissant qu'ils se sont déjà rencontrés, et ils s'efforcent de déchiffrer le mystère de cette coïncidence. La soirée s'achève par une explosion de colère et par une rupture totale des moyens de communication entre les personnages.

Dans Délire à deux, Ionesco élabore un scénario analogue. Le dramaturge ne donne pas de nom précis aux deux personnages de la pièce : il les appelle simplement Lui et Elle, ce qui leur confère un statut de représentants de l'humanité. Ils ont d'ailleurs la manie de se quereller entre eux, et les prétextes qu'ils trouvent pour le faire sont vagues et arbitraires. Ainsi l'antagonisme de ces époux en vient à représenter une discorde essentielle entre l'Homme et la Femme. En outre, le drame se détache sur l'arrière-plan d'une guerre qui se déroule à l'extérieur, de sorte que l'animosité conjugale semble être le modèle de la violence qui afflige le monde entier. Ionesco renchérit sur le thème de la chute au moment où le mari se met à compter des arc-en-ciel (I, 216-217). Cette quantification grossière dégrade le symbole de l'accord transcendantal. Et si le personnage interrompt son énumération, c'est pour avouer son ignorance sur le sens de la vie, et pour constater la mortalité des hommes. Les origines conjugales de la discorde forment aussi le thème d'un scénario de film intitulé La Colère. Cette fois une irritation anodine, qu'occasionne la présence proverbiale d'une mouche dans la soupe, déclenche une réaction en chaîne qui atteint des proportions mondiales, puis cosmiques : les dernières séquences du film montrent une explosion atomique qui fait sauter la planète entière (III, 304). Les disputes initiales divisent les jeunes mariés, et même dans la séquence finale

le thème sexuel se révèle discrètement. Ionesco précise qu'aux moments décisifs de l'action tantôt un client apparaît dans un café, tantôt une speakerine à la télévision. Cette alternance se charge de sens. Le Monsieur incarne la violence du monde, et son visage, devenu cramoisi, finit par éclater, tandis que la jolie speakerine annonce avec un sourire la fin du monde. Le thème d'une violence et d'une malédiction qui adhèrent à la sexualité se manifeste plus clairement dans Amédée ou comment s'en débarrasser. Dans la scène onirique, le sosie de Madeleine pousse des cris de douleur, en repoussant les avances de son mari dont la présence lui fait mal. A l'enthousiasme qu'exprime Amédée II devant un monde qui est à l'image de son désir, la femme oppose des images d'hostilité et de souffrance. Les deux sosies se réunissent enfin pour clamer cet amalgame de leurs noms, "Alidulée", qui fait entendre une lamentation désespérée (I, 286-290). Claude Abastado observe que ce mot-valise contient aussi "adulée", "acidulée", et "allée". Selon lui la plainte d'Amédée et de Madeleine exprime "toute leur détresse exactement indicible"<sup>(57)</sup>.

La sexualité, ou mieux, la femme, représente donc la voie par laquelle la mort et tous les autres maux pénètrent dans le monde. Mais Pandore et Eve ne constituent pas uniquement des personnifications de la déchéance. Elles constituent aussi la présence et l'accessibilité de la chair. Or, comme Gilbert Durand l'a montré, l'homme qui aspire à l'immortalité redoute et réprouve l'existence charnelle sous toutes ses formes (Structures, pp. 133-134). Nous avons vu comment certains héros dans l'oeuvre de Ionesco partagent ce sentiment de répugnance qu'inspire le corps. Pour eux, l'incarnation signifie une malédiction à laquelle ils ne veulent pas se résigner. Il est donc naturel que la chair féminine leur inspire la même inquiétude. En cela ils se

conforment à la pensée mythique qui a créé le tabou sexuel en assimilant le corps de la femme à un microcosme du labyrinthe temporel. Ce trajet qui moralise le mythe de la chute, Ionesco l'illustre plus d'une fois. Dans Victimes du devoir, lorsque Madeleine encourage son mari à descendre dans la boue humide d'un "tunnel" ténébreux, la séduction aboutit à une découverte de la vieillesse et de la mort (I, 195-199). Dans Macbett, Ionesco souligne ce thème par l'emploi du burlesque : la Première Sorcière se sert d'une technique du strip-tease pour déchaîner la catastrophe. Et la chute de Macbett ne se limite pas au moral : il roule aux pieds de cette femme belle qui porte un bikini étincelant (V, 160-164). Rosette Lamont observe que Ionesco dramatise ici le caractère érotique de la volonté de puissance<sup>(58)</sup>.

Le même thème forme le sujet de La Leçon, au cours de laquelle un Professeur assassine sadiquement son étudiante. D'un naturel timide et poli, au début, le Professeur se laisse peu à peu entraîner par l'autorité qui lui incombe, il devient violent et il impose de plus en plus à la jeune fille sa science comiquement imparfaite. D'emblée, Ionesco laisse entendre que, par l'apparente disponibilité de sa personne, la femme éveille l'animalité chez l'homme :

L'ELEVE : ... je suis à votre disposition, Monsieur.

LE PROFESSEUR : A ma disposition?... (Lueur dans les yeux vite éteinte, un geste, qu'il réprime.) Oh, Mademoiselle, c'est moi qui suis à votre disposition. Je ne suis que votre serviteur.

(I, 64)

A mesure que la leçon se déroule et que le Professeur se fait plus audacieux et agressif, la sexualité des personnages s'exprime d'une manière moins discrète. Mais il s'agit d'une sexualité perverse. La jeune fille exprime la souffrance croissante que lui cause la présence dominatrice de l'homme. Son mal de dents se répand rapidement dans tout son corps, tandis que le Professeur lui "enseigne" le mot qui

désigne l'instrument de sa puissance:

LE PROFESSEUR : Répétez, répétez : couteau... couteau...  
couteau...

L'ELEVE : J'ai mal... ma gorge, cou... ah... mes épaules...  
mes seins... couteau...

LE PROFESSEUR : Couteau... couteau... couteau...

L'ELEVE : Mes hanches... couteau... mes cuisses... cou...

LE PROFESSEUR : Prononcez bien... couteau... couteau...

(p. 89)

Au moment suprême, où le Professeur plonge le couteau invisible dans la chair de la jeune fille, le jeu des acteurs mime sans retenue un viol suivi d'un meurtre (pp. 89-90). Le dénouement nous apprend que ce meurtre est le quarantième dans une longue série. Et déjà arrive l'étudiante suivante : le drame de l'érotisme sanglant recommence... La sexualité mène à la mort. Cette satire d'une pédagogie dogmatique s'appuie ainsi sur le mythe de la chute.

D'ailleurs, ce viol mortel auquel Ionesco réduit des rapports pervers fait également songer au vampirisme. Au lieu de nourrir l'Elève de connaissances authentiques, il semble que le Professeur se repaît de la substance vitale que lui fournit une chair féminine. Ce transfert de l'énergie fortifiante se manifeste par l'ardeur croissante qui enflamme le Professeur, et par la lassitude douloureuse qui sape la volonté de l'Elève avant que le coup de grâce ne soit donné. Les indications scéniques ne laissent aucun doute sur cette attaque cruelle (pp. 60-61). Le Professeur envisage même de "manger", et ensuite d' "arracher", les oreilles de l'Elève (pp. 70 et 88). L'organe de l'ouïe qui normalement reçoit le message verbal de "la leçon", devient ici la première portion du corps que recherche l'homme prédateur. Cette image d'une domination violente et vorace assure la déchéance des personnages. Grâce à ce fantasme Ionesco se conforme strictement au symbolisme mythique de la chute, car le "croquage sadique" est un symbole "catamorphe" comme l'atteste Gilbert Durand (Structures, p. 132).

Cette assimilation de la chair sexuelle à une chair digestible ne doit pas surprendre. Dans le discours mythique ces deux aspects du corps sont des synonymes interchangeables du Temps. Comme l'explique Gilbert Durand,

le ventre sous son double aspect, digestif et sexuel, est ...  
un microcosme du gouffre.

(Structures, p. 131)

Northrop Frye soutient cette interprétation qu'il développe davantage. Selon lui, l'univers mythique prend la forme d'un corps macrocosmique, dont les parties inférieures représentent les forces démoniaques de l'absurdité et de la déraison humaines<sup>(59)</sup>. A une morale qui recommande la chasteté s'ajoute donc une morale de l'abstinence. Ionesco adopte cette logique qui émane du symbolisme mythique. Dans Jacques ou la soumission, au début, le héros exprime l'aversion que lui inspire l'existence, en refusant de se marier, et même de procréer, et en dédaignant les "pommes de terre au lard" qu'on lui offre. Cette image nutritive révèle ici son à-propos. Dans la pièce suivante, L'avenir est dans les oeufs, la déchéance de Jacques est confirmée par la confusion des deux fonctions du ventre : le héros pond des oeufs.

Ionesco déprécie souvent le thème de la nutrition et celui de la digestion. Dans Macbett, un festin énorme, aux proportions gargantuesques, marque l'accession au pouvoir d'un tyran sadique et vicieux (V, 181-183). Dans La Vase, Ionesco exploite les moyens techniques qu'offre le cinéma pour représenter les organes digestifs d'une manière qui serait irréalisable sur la scène d'un théâtre. Le texte du scénario envisage ainsi le spectacle d'un ventre qui grossit démesurément et se sépare du reste du corps. Le cinéaste propose ensuite de nous montrer l'intérieur du corps, où le foie grossit au

point de déplacer l'estomac et les intestins (V, 215). Dans le récit qui a servi de base au scénario, Ionesco élabore à loisir des images de putréfaction intestinale<sup>(60)</sup>. Chacun de ces textes associe l'alimentation à une diminution de la conscience et à un sentiment d'alourdissement léthargique qui aboutit à une "chute" mortelle<sup>(61)</sup>. Souvenons-nous également que, dans Victimes du devoir, la déglutition pénible résulte d'une chute vertigineuse. Et dans La Soif et la Faim la déglutition compulsive représente un effort pour combler un gouffre sans fond:

JEAN : C'est extraordinaire! (Il a la bouche pleine et avale avec avidité.) Je bois, je mange, je bois, je mange. J'ai encore soif, j'ai encore faim. Excusez-moi, j'ai l'air d'un trou. De ma vie, je n'ai eu si faim!

(IV, 125)

Je peux? Oh! merci, merci. Je mange : c'est comme si je ne mangeais pas. Ce trou, ce trou que je ne puis combler!

(p. 130)

L'appareil digestif symbolise donc le même thème que le labyrinthe : celui de l'effroi qu'éprouve l'homme devant l'infini. A ce propos il n'est pas sans intérêt de citer une page du Journal en miettes où Ionesco interprète l'un de ses rêves. Les motifs alimentaires de ce rêve représenteraient une connaissance qu'il est incapable d'atteindre:

C'est de la connaissance que j'ai faim et que j'ai soif. Si je savais vraiment de quoi j'ai faim et de quoi j'ai soif, cela s'arrangerait. Comme dans le rêve, j'attends toujours vainement.

(p. 99)

Comme les personnages de son théâtre, qui aspirent à une satisfaction totale de leurs désirs, Ionesco reste séparé du bonheur par le Temps qui ne finit pas.

La moralisation du mythe

Comment se fait-il que la souffrance existe? A cette question éternelle, les récits mythiques répondent par le thème de la faute, thème qui devient la doctrine du péché originel dans la tradition judéo-chrétienne. Il semble que Ionesco adopte aussi cet aspect moral du mythe catastrophique. Le symbolisme "lunaire" de ce mythe continue à exercer une influence sur la morale dans le théâtre de Ionesco. Par conséquent, les personnages se sentent en quelque sorte responsables du mal qui dégrade l'univers. Un sentiment de culpabilité tourmente l'homme, bien qu'il en ignore la cause précise.

Ainsi Ionesco dramatise ce thème dans Amédée, lorsque le héros essaie d'expliquer la présence d'un cadavre dans son appartement. Serait-ce un amant de sa femme qu'il aurait tué dans un accès de colère (I, 274 et 283)? Ou ne serait-ce pas plutôt une femme qu'il a laissée se noyer dans la rivière sans lui porter secours (p. 278)? Peut-être encore que ce cadavre est celui d'un bébé que des amis ont confié un jour à Amédée et à Madeleine (pp. 276-277)? Bien qu'Amédée ait oublié les circonstances de cette mort, il n'en éprouve pas moins une vague culpabilité. "Nous a-t-il pardonné?" demande-t-il à sa femme en indiquant le mort (p. 254). La mégère essaie de se disculper en jetant le blâme sur son mari. Quelle qu'en soit la raison, les conséquences sont manifestes : Amédée et sa femme demeurent enfermés dans leur appartement "comme des prisonniers, comme des coupables" (p. 274) et ils ne reçoivent jamais personne, car ils se méfient des voisins qui pourraient les dénoncer aux autorités. La faute originelle entraîne tous les malheurs. Ionesco corrobore cette interprétation mythologique:

Le cadavre, c'est pour moi la faute, le péché originel(62).

Dans Rhinocéros, également, la perception angoissante du Temps produit un sentiment de culpabilité. Bérenger se demande s'il aurait peut-être contribué à propager l'épidémie, malgré la pureté de ses intentions:

Parfois on fait du mal sans le vouloir. Ou bien on le laisse se répandre.

(III, 107)

Réfléchissant sur la métamorphose de son ami Jean, Bérenger est pris de scrupules, il exprime ses remords et regrette de n'avoir pas réussi à détourner ce malheur:

Moi, pour ma part, je me reprocherai toujours de ne pas avoir été plus doux avec Jean. Je n'ai jamais pu lui prouver, de façon éclatante, toute l'amitié que j'avais pour lui. Et je n'ai pas été assez compréhensif avec lui.

(pp. 107-108)

Dans un contexte qui est encore plus clairement "édénique", Bérenger et sa fiancée Daisy envisagent de "régénérer l'humanité", tels "Adam et Eve" (p. 112). Lorsque Daisy abandonne la vie humaine en faveur de la vie animale, Bérenger croit devoir assumer la responsabilité de cette défection:

C'est ma faute, si elle est partie. J'étais tout pour elle. Qu'est-ce qu'elle va devenir? Encore quelqu'un sur la conscience.

(p. 115)

Troublé par ce sentiment de culpabilité, l'homme est poussé à l'action. L'inertie lui est impossible. Sous cet aspect la pensée de Ionesco demeure conforme à la psychologie de Paul Diel, que nous avons eu l'occasion de citer. Diel prétend que la culpabilité est le mobile fondamental du comportement humain. Ainsi motivé, l'homme peut réagir par le refoulement ou par la sublimation du sentiment coupable. La raison de cette ressemblance entre la pensée de Ionesco et celle de Paul Diel s'explique lorsqu'on considère que celui-ci, psychologue de

la motivation, fonde sa science sur une interprétation de la mythologie. Mais comment les personnages dans le théâtre de Ionesco surmontent-ils le tourment de leur culpabilité? "Comment s'en débarrasser"? Amédée, le protagoniste de la pièce dont nous venons de citer le sous-titre, réagit d'une manière à la fois héroïque et mystique. Nous examinerons par la suite chacune de ces attitudes qui se combinent dans le comportement d'Amédée. Mais dans l'univers de Ionesco il existe une autre réaction possible, qui consiste à collaborer avec les forces maléfiques. Il s'agit de cette "soumission" au mal qu'est la perversion.

Dans le premier chapitre nous fûmes amené à commenter ce thème de la collaboration<sup>(63)</sup>. Ce thème moral se dégageait également de l'étude du symbolisme bovin et hippique qui se développe dans Jacques et dans Rhinocéros<sup>(64)</sup>. Mais le débat moral ne se borne pas à ces deux pièces. L'oeuvre entière de Ionesco, parce qu'elle plonge ses racines dans l'imagination symbolique, reflète la tendance qu'ont les mythes à se moraliser. Les mythes métaphysiques, qui expliquent comment le monde est devenu tel qu'il est, s'ouvrent sur le dilemme moral. Le thème du Temps devient celui du bien et du mal. Ionesco exploite cette tendance moralisatrice des mythes, en multipliant les allusions à l'actualité politique et aux maux qui ont affligé l'histoire récente de l'humanité. Bien que le champ délimité de notre recherche s'arrête à ce carrefour où la métaphysique côtoie la morale, faisons encore un pas<sup>(65)</sup> pour regarder, tel Janus, des deux côtés. Le point de convergence entre ces deux aspects de l'oeuvre révèle leur secrète unité.

Dans Le Piéton de l'air, une scène illustre nettement la transition qui se fait entre le thème métaphysique du Temps et les thèmes moraux

de la culpabilité et des choix qu'elle motive. Le personnage de John Bull fusille deux petits enfants devant un groupe de passants. Le nom du bourreau permet de reconnaître ici un symbole de la collaboration avec le Temps, et le personnage confirme ce point de vue lorsqu'il tente de justifier son crime en disant:

Mieux vaut quelques années plus tôt que deux minutes trop tard...

(III, 186)

Parmi les témoins, certains approuvent cette exécution, et ils ferment les yeux en prétendant qu'ils font leur "devoir" politique, mais la Deuxième Vieille Anglaise proteste énergiquement. Joséphine, la femme de Bérenger, dénonce pour sa part la "complicité odieuse" de l'Oncle-Docteur, qui n'a rien fait pour prévenir ce meurtre. Celui-ci répond de manière à révéler la solution qu'il trouve au problème de la culpabilité fondamentale:

JOSEPHINE : Oncle-Docteur, comment, vous? Vous êtes dans le coup?

ONCLE-DOCTEUR, à Joséphine : De cette façon, vois-tu, je ne serai plus jugé...

(p. 187)

Et l'Oncle-Docteur fait écho à John Bull en essayant de justifier sa complicité avec le Temps mortel:

Que veux-tu, ma pauvre Joséphine, avec le temps, on devient sage. D'ailleurs, c'est préférable ainsi. De toute façon, cela serait arrivé. Comme cela, c'est plus vite fait. Mieux vaut avant qu'après, mieux vaut trente ans plus tôt que deux secondes plus tard.

(pp. 187-188)

Auparavant, dans la même pièce, Bérenger établit un contraste entre ces deux attitudes fondamentales. En discutant de littérature contemporaine, il dénonce l'engagement politique de certains auteurs. Selon lui, la propagation d'une idéologie partisane est un asservissement aveugle au flux temporel destructeur:

(Ces auteurs) considèrent que l'Histoire a raison alors

qu'elle ne fait que déraisonner. Mais pour eux, l'Histoire, c'est tout simplement la raison du plus fort, l'idéologie d'un régime qui s'installe et qui triomphe. (...) Pourtant, c'est au moment même où (l'idéologie) s'installe et où elle triomphe qu'elle commence à être dans l'erreur.

(p. 126)

Conformément à la signification qui s'exprimait par les symboles bovins et par les symboles de l'écrasement, le Temps est associé à une morale du plus fort, ou des plus nombreux. A cette collaboration avec la force, Bérenger oppose une attitude individualiste et conservatrice, celle d'une résistance contre le Temps:

Il faut du discernement et du courage intellectuel ou une intuition lucide pour pouvoir s'opposer à ce qui est et prévoir ce qui sera, ou simplement sentir que quelque chose d'autre devrait être.

Et dans Tueur sans gages un personnage anonyme revendique une morale semblable. Le héros, résume-t-il,

c'est celui qui ose penser contre l'histoire et qui s'élève contre son temps. (...) Le héros combat son temps, il crée un autre temps.

(II, 141)

Tous ces exemples se caractérisent par une mise en évidence du thème mythique et métaphysique sur lequel se fonde une doctrine morale. Et le Temps continue à se manifester, non seulement sous l'aspect d'une idée, mais aussi et surtout sous la forme des images.

Ionesco souligne le rapport qui existe entre les aspects métaphysiques et leurs résonances sociales et politiques dans son oeuvre. Dans Tueur sans gages, par exemple, Edouard compare le mécontentement social à la souffrance qu'éprouve l'homme lorsqu'il pense à sa mortalité:

Nous allons tous mourir. C'est la seule aliénation sérieuse!

(II, 145)

Dans Ce formidable bordel! la Concierge croit même découvrir un rapport de causalité entre la chute dans le Temps et les problèmes sociaux:

Nous glissons dans l'abîme, nous ne pouvons plus nous arrêter. C'est la faute du Créateur. (...) C'est la condition existentielle qui engendre la mauvaise société, la mauvaise économie, la mauvaise politique.

(VI, 174)

Certains critiques reconnaissent que les aspects politiques de l'univers de Ionesco amplifient les aspects métaphysiques. Dans une étude consacrée à Tueur sans gages, Nico Satijn observe ainsi que

le Tueur est le Temps qui détruit tout ou/et il représente un pouvoir politique tyrannique(66).

Et Richard Coe suggère qu'il existe une certaine affinité entre ces deux champs thématiques dans l'oeuvre entière:

... the "horror" of existence and the universal imminence of death, above all the universal awareness of the fear of death, are specifically linked with certain definite political combinations in the modern world ...(67)

Mais jusqu'à présent il semble qu'aucun commentateur n'ait rendu compte de la continuité qui relie les aspects métaphysiques et moraux de l'oeuvre au sein d'un univers imaginaire cohérent. Comment établir un tel rapport de continuité? Les écrits polémiques de Ionesco excluent la possibilité de réduire son engagement moral et politique à un raisonnement idéologique. Et dans certaines pièces Ionesco dramatise l'impuissance des arguments humanistes à fonder une morale qui proscrive le meurtre. A cet égard nous nous rappelons la scène finale de Tueur sans gages, où Bérenger trouve malgré lui des contre-arguments qui s'opposent à sa thèse humanitaire. Dans Rhinocéros, également, Bérenger est incapable de justifier philosophiquement le respect de la vie humaine. Malgré cet échec de la philosophie, qui ne saurait donner de sens ou de valeur à la vie, il est indéniable que l'oeuvre de Ionesco communique l'engagement moral de son auteur. S'agit-il d'une conviction arbitraire?

L'analyse mythocritique a montré que la métaphysique prime la morale

dans l'oeuvre de Ionesco. Le thème du mal remonte à une réflexion imagée sur le thème mythique du Temps envisagé sous son aspect destructeur. Cette dévalorisation soutenue du thème temporel aboutit à une morale complémentaire, qui dénigre la violence coercitive sous toutes ses formes. Mais le principe de liaison qui gouverne cette progression n'est pas la logique de la pensée discursive. En traçant les lignes de force qui organisent l'univers dramatique de Ionesco, nous avons trouvé que cet univers se conforme rigoureusement à une "structure de l'imaginaire", structure dont Gilbert Durand a repéré l'existence. Il s'agit d'un ensemble d'images primordiales qui "se constellent" pour former "un régime multiforme de l'angoisse devant le temps" (Structures, p. 133). A l'origine de cette organisation nous avons trouvé "l'isomorphisme", l'affinité figurative, mieux, "imaginale", qui mène les images primordiales à se grouper en un système cohésif.

En adoptant le néologisme "imaginal", nous souhaitons mettre en lumière la primauté de l'image symbolique par rapport au langage conceptuel. Le mot fut créé par Henry Corbin, pour désigner les produits de l'imagination sans mettre en question leur réalité<sup>(68)</sup>. Mais les mythocritiques emploient souvent l'adjectif "imaginal" de préférence à "figuratif", qui tend à dissocier le fond et la forme. En ceci ils se règlent sur Gilbert Durand, pour qui

l'image symbolique est sémantique : c'est-à-dire que sa syntaxe ne se sépare pas de son contenu, de son message.  
(Structures, p. 457)

Chez Ionesco, comme pour la pensée symbolique dans son universalité, l'homologie "imaginale" remplace la raison. Tous les thèmes de son oeuvre se subordonnent à ce principe formateur<sup>(69)</sup>.

Il existe donc une continuité de la pensée, à partir des thèmes mythiques originels, jusqu'au développement des résonances politiques. Dans Rhinocéros, par exemple, un isomorphisme continu assure la cohésion des images hippomorphes, bovines et épidémiques. Le sémantisme qui adhère à ce complexe symbolique déprécie la collaboration maléfique, tandis que les affinités "imaginale" établissent des analogies avec les mouvements politiques totalitaires. Ionesco peut se passer d'identifier ces mouvements, car le caractère des images suffit à cet effet. Le dramaturge ne se trouve même pas contraint de dénoncer la violence qui se manifeste dans les images, car il peut compter sur une tendance universelle de l'inconscient qui réprouve ces "visages du temps". Dans L'Homme aux valises, le même complexe symbolique incrimine des motocyclistes menaçants et des policiers brutaux. Et dans Jeux de massacre le spectacle de policiers et d'infirmières, qui achèvent des malades, dénonce l'abus du pouvoir politique par ceux qui ne respectent pas la vie humaine. Dans Jacques ou la soumission, le dégoût qu'inspire des images digestives discrédite l'économie de la société de consommation, tandis qu'un sentiment de répugnance envers la sexualité contamine cette philosophie politique qui exalte la chair : le racisme.

L'on peut se demander si cet isomorphisme, par lequel Ionesco effectue une transition entre la métaphysique et la morale, ne recouvre pas une déformation de la sagesse mythique. Est-ce trahir le sens originel des mythes que d'y chercher l'autorisation d'une philosophie libérale? A mesure que Ionesco prolonge son trajet moralisateur, il s'éloigne des sources mythiques. Par conséquent, il devient plus difficile de savoir si les amplifications politiques qui apparaissent demeurent conformes au sens et à l'intention des images primordiales. Nous

sommes tenté de répondre qu'à ce stade l'inspiration des pièces quitte le plan de l'imaginaire collectif pour devenir consciente et personnelle. Cependant deux pièces dans lesquelles Ionesco satirise le dogmatisme peuvent soutenir un point de vue contraire. Dans Victimes du devoir, le scénario, qui représente le gavage du héros, aboutit à la condamnation d'un dogmatisme coercitif. Et dans La Leçon le spectacle, qui comprend un érotisme brutal, débouche sur la satire d'une pédagogie également bornée, associée à une politique totalitaire. Dans chaque cas nous repérons le symbolisme de la chute. Il est intéressant de confronter ces deux pièces à un essai critique de Graham Howe, dans lequel ce psychologue jungien étudie la pédagogie à la lumière d'une interprétation du mythe d'Eve<sup>(70)</sup>. L'essayiste emploie les images du gavage et du viol pour signaler la présence d'un dogmatisme répréhensible. Peut-on affirmer que l'accord des deux auteurs confirme la perception d'une signification pédagogique des symboles mythiques?

Le mythe de la chute débouche sur les thèmes de l'errance et de l'exil. Ionesco dramatise ces thèmes mythiques pour évoquer des maux politiques précis. Ainsi, dans La Soif et la Faim le héros, Jean, "erre" à la recherche d'un bonheur perdu. Dans un épisode inédit, intitulé "Le pied du mur", il traverse un pays "officiellement athée", où la religion est interdite<sup>(71)</sup>. La dernière scène de la pièce représente l'arrivée de Jean dans une institution inquiétante où les dissidents sont emprisonnés et torturés pour être "rééduqués". Ionesco souligne l'origine mythique de ces leit-motiv politiques lorsque Frère Tarabas prétend expliquer à Brechtoll la raison de sa captivité:

Je ne peux pas laisser sortir tout le monde. Vous vous imaginez!? Des milliers et des milliers de personnes en liberté, courant en tous sens, dans les rues, dans le plus grand désordre? Réfléchissez : les prisons vides, les rues

pleines de gens qui errent, qui errent...

(IV, 139)

Dans L'Homme aux valises, le voyage du personnage à la recherche d'une patrie conduit le Premier Homme dans un pays totalitaire où il est surveillé et interrogé par la police. Au moyen de microphones cachés les autorités anonymes s'assurent que les citoyens sont terrorisés. Le Premier Homme est même enfermé dans un hôpital-prison, où il assiste à l'exécution d'un malade par des fonctionnaires médicaux.

Dans Voyages chez les morts, le thème mythique d'un jugement aux Enfers sert de prétexte à la dénonciation de l'un des crimes politiques les plus atroces : le génocide, l'extermination des races.

Ces dernières allusions à des faits et gestes contemporains marquent l'éloignement de l'inspiration mythique originelle. Si Ionesco continue à fonder les thèmes politiques sur des mythes traditionnels, ceux de l'errance et de l'exil, il minimise cependant le mode d'expression symbolique. L'adoption d'un langage et d'un jeu dramatique plus classiques<sup>(72)</sup> va coïncider avec la tentative qu'il fait pour saisir un mythe spécifiquement moderne. A ce propos, Rosette Lamont donne le compte rendu d'une entrevue au cours de laquelle Ionesco fait observer que les événements historiques créent "un nouvel inconscient collectif" et "de nouveaux archétypes"<sup>(73)</sup>. Admettons qu'une telle entreprise — la recherche d'un mythe moderne — soit suspecte. Rien ne nous permet de supposer que la pensée symbolique puisse évoluer. Comme le constate Gilbert Durand, les sciences humaines s'unissent pour affirmer la pérennité des modalités de l'imagination humaine. Récusant l'évolutionnisme, l'anthropologue déclare que:

les mêmes désirs, les mêmes structures affectives, les mêmes images se répercutent dans l'espace comme dans le temps d'un bout à l'autre de l'humanité<sup>(74)</sup>.

Il est donc plus légitime de discerner ici la dégradation de mythes qui se transforment en allégories politiques. Il semble que Ionesco finisse par succomber à la tentation du dogmatisme, et qu'il abandonne une modalité de la représentation dramatique où l'archétype primait l'idée. Quoiqu'il en soit, même si cette hypothèse était prouvée, ces rares exceptions à la règle ne serviraient qu'à mettre en relief la remarquable cohérence symbolique qui caractérise l'ensemble de l'oeuvre.

Notre premier chapitre a montré que les thèmes de la mort et du Temps reviennent avec une fréquence frappante dans le théâtre de Ionesco. Nous avons pu étayer cette opinion sur les travaux d'autres chercheurs qui ont indiqué une dimension mythique dans l'oeuvre de Ionesco. Parmi ces chercheurs, Alexandre Rainof apporte une contribution importante, en assimilant les images obsédantes aux trois catégories des "visages du temps" qu'a repérées Gilbert Durand<sup>(75)</sup>. Mais, ce faisant, Rainof ne fait guère que confirmer le sens d'images qui étaient déjà rendues accessibles par une interprétation impressionniste. Une analyse mythocritique plus détaillée restait à faire. Au terme de ce chapitre, nous croyons avoir prouvé que l'imagination symbolique informe constamment le sémantisme et la morphologie du théâtre de Ionesco. Le thème mythique et métaphysique du Temps, sous son aspect destructeur, se manifeste sans relâche dans les pièces, et même dans des scènes qui, à première vue, ont paru "absurdes" ou même dépourvues de sens.

NOTES : CHAPITRE III

- (1) Cf. supra, pp. 41-53.
- (2) G. Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.
- (3) A. Rainof, Mythologies de l'être chez Ionesco, op. cit.
- (4) Ibid., p. 183.
- (5) N. Frye, The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance, Cambridge, Mass. : Harvard U.P., 1976, p. 105.
- (6) E. Ionesco, "Le pied du mur", op. cit., p. 649.
- (7) N. Frye, The Secular Scripture, op. cit., p. 116.
- (8) E. Ionesco, "La vase", in : La Photo du colonel, op. cit., p. 138.
- (9) Cf. supra, p. 87.
- (10) P. Diel, Le Symbolisme dans la mythologie grecque, Paris : Payot, 1952, pp. 75-77 et 134-135.
- (11) "Je suis la gaîté de la mort dans la vie, dit-elle, la joie de vivre, de mourir" (I, 119), cité supra, p. 45.
- (12) Cf. G. Durand, Structures, op. cit., pp. 95-96 et 242.
- (13) La scène en question contient une autre allusion intertextuelle. Lorsque Madame Boeuf reconnaît la créature nouvelle qu'est devenu son mari (Ionesco songe à "l'homme nouveau" qu'ont voulu créer les hitlériens : cf. Présent passé, Passé présent, op. cit., pp. 96-97), elle se récrie : "Boeuf, mon pauvre Boeuf, que t'est-il arrivé?" (III, 58). Cette exclamation rappelle sans doute une autre métamorphose célèbre, qui a lieu dans la comédie de Shakespeare, A Midsummer Night's Dream. Confronté soudain à son ami qui est affublé d'une tête d'âne, Quince s'exclame : "Bless thee, Bottom, bless thee! Thou art translated". La pérennité du thème de la métamorphose est telle qu'elle remonte à L'Âne d'or d'Apulée (125-180 après J.-C.) et à d'autres oeuvres de l'Antiquité.
- (14) Cf. G. Durand, L'Imagination symbolique, op. cit., p. 19.
- (15) P. Diel, Le Symbolisme dans la mythologie grecque, op. cit., p. 143.
- (16) E. Ionesco, Présent passé, Passé présent, op. cit., pp. 117-118 et 169-173; Antidotes, op. cit., pp. 94-96.
- (17) E. Ionesco, Présent passé, Passé présent, op. cit., pp. 27, 71-78, 170-171 et 184-187; Notes et contre-notes, op. cit., pp. 208-211; Antidotes, op. cit., pp. 96-97 et 102-103; Un Homme en question, Paris : Gallimard, 1979, pp. 49 et 173.

- (18) "Un entretien avec Eugène Ionesco", propos recueillis par R. Lamont, in : Cahiers Renaud-Barrault, no. 53, février 1966, p. 27.
- (19) P. Vernois, "Le temps dans l'oeuvre d'Eugène Ionesco", in : Ionesco : situation et perspectives, Colloque de Cerisy sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, op. cit., p. 202.
- (20) Du moins, c'est la conclusion sous-entendue que nous pouvons dégager de sa thèse. A. Rainof, Mythologies de l'être chez Ionesco, op. cit., pp. 182-183.
- (21) Souvenons-nous que Ionesco a donné le sous-titre de "farce tragique" à l'une de ses pièces : Les Chaises; mais ce terme pourrait s'appliquer à un grand nombre de ses pièces. Cf. Cl. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, op. cit., p. 131; E. Ionesco, Notes et contre-notes, op. cit., pp. 194 et 205; R.N. Coe, "Eugène Ionesco and the Tragic Farce", art. cit.
- (22) P. Vernois, La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, op. cit., p. 89.
- (23) Ibid., p. 91.
- (24) E. Ionesco, in : Cl. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, op. cit., pp. 13-14.
- (25) Ibid.
- (26) E. Ionesco, Journal en miettes, op. cit., p. 15.
- (27) "Le nombril de la terre" ou "le Centre du Monde" est un symbole paradisiaque fréquemment attesté chez les historiens des religions. Cf. M. Eliade, Traité d'histoire des religions, Paris : Payot, 1964, 1979, pp. 316-319.
- (28) M. Pruner, "L'espace dans la dramaturgie de Ionesco", in : Ionesco : situation et perspectives, Colloque de Cerisy sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, op. cit., pp. 237-238.
- (29) A. Rainof, "Ionesco and the Film of the Twenties and Thirties", in : The Two Faces of Ionesco, essais recueillis par R.C. Lamont et M.J. Friedman, N.Y. : Whitston, Troy, 1978.
- (30) Ibid., pp. 71-72.
- (31) Cf. N. Frye, The Secular Scripture, op. cit.
- (32) Nous citons l'édition de 1973, pp. 75-76. L'omission de certaines de ces répliques dans l'édition de 1975 semble être due à une faute d'impression. Cf. VI, 158.
- (33) E. Ionesco, Antidotes, op. cit., p. 319.
- (34) E.M. Cioran, La Chute dans le temps, Paris : Gallimard, 1964, 1966, p. 35.
- (35) N. Frye, The Secular Scripture, op. cit., p. 118.

- (36) Sous cet aspect, la pièce de Ionesco ressemble à une oeuvre d'Alfred Jarry : Ubu Roi (1896). Le modèle que déforment ces deux auteurs est la tragédie de Shakespeare : Macbett.
- (37) R.C. Lamont, "From Macbeth to Macbett", in : Modern Drama, vol. XV, no. 3, décembre 1972, p. 235.
- (38) Ibid., p. 234. R.C. Lamont étaie son point de vue en citant ce mot de Baudelaire : "Qu'est-ce que la chute? Si c'est l'unité devenue dualité, c'est Dieu qui a chuté" (Mon coeur mis à nu).
- (39) E. Ionesco, Le Roi se meurt (IV, 74). L'expression est de Marguerite, qui résume par là la vie de son mari défunt.
- (40) E. Ionesco, Présent passé, Passé présent, op. cit., p. 64.
- (41) Cf. M. Eliade, Traité d'histoire des religions, op. cit., p. 131. Cité par G. Durand, Structures, op. cit., p. 94.
- (42) Eliade impute au progrès du rationalisme la désacralisation de l'hiérophanie solaire. Ainsi les philosophes de l'époque des "Lumières" achèvent de nous rendre inaccessible l'ambivalence originelle de ce symbole. Ibid., p. 136.
- (43) Cf. S. Benmussa, Ionesco, op. cit., pp. 45-46 et 50-51; A. Rainof, Mythologies de l'être chez Ionesco, op. cit., p. 184.
- (44) Cf. supra, pp. 41-42 et 45-48.
- (45) Cf. A. Rainof, Mythologies de l'être chez Ionesco, op. cit., pp. 190-195; S. Benmussa, Ionesco, op. cit., pp. 50-54.
- (46) Cf. supra, pp. 45-46.
- (47) A. Rainof, Mythologies de l'être chez Ionesco, op. cit., pp. 189-190.
- (48) Ibid., p. 191.
- (49) Cf. supra, p. 50.
- (50) Cf. E.M. Cioran, La Chute dans le temps, op. cit.; R. Christinger, "Le symbolisme de la chute", in : Cahiers Internationaux de Symbolisme, no. 2. 1966, pp. 31-42.
- (51) R. Caillois, L'Homme et le sacré, op. cit., pp. 50-51.
- (52) Ibid., p. 206.
- (53) J. Lemarchand, Préface au Théâtre de Ionesco (I, 11).
- (54) E. Ionesco, in : Cl. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, op. cit., p. 45.
- (55) E. Ionesco, Journal en miettes, op. cit., p. 35.
- (56) E. Ionesco, in : Cl. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, op. cit., p. 97.

- (57) Cl. Abastado, "Logique de la toupie", in : Ionesco : situation et perspectives, Colloque de Cerisy sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, op. cit., pp. 166-167.
- (58) R.C. Lamont, "From Macbeth to Macbett", art. cit., p. 245.
- (59) N. Frye, The Secular Scripture, op. cit., pp. 119-120.
- (60) E. Ionesco, "La vase", in : La Photo du colonel, op. cit., pp. 141-142.
- (61) Ibid., p. 162; E. Ionesco, Théâtre, V, p. 254.
- (62) E. Ionesco, in : Cl. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, op. cit., pp. 96-97.
- (63) Cf. supra, pp. 27-30.
- (64) Cf. supra, pp. 89-94.
- (65) Souvenons-nous de ce moment dans le récit de Camus, L'Etranger, où le soleil, symbole du Temps cruel, devient le symbole de la justice.
- (66) N. Satiijn, Le Labyrinthe de la Cité Radieuse : les pérégrinations de Bérenger chez Ionesco, Amsterdam : Rodopi, 1982, p. 244.
- (67) R.N. Coe, "Utopia and After", in : Ionesco : A Collection of Critical Essays, essais recueillis par R.C. Lamont, Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1973, p. 136.
- (68) H. Corbin, "L'imaginaire et l'imaginal", in : Cahiers Internationaux de Symbolisme, no. 6, 1964, pp. 3-26.
- (69) D'autres critiques ont signalé un rapport serré qui relie le fond à la forme dans l'oeuvre dramatique de Ionesco. Cf. M. Esslin, The Theatre of the Absurd, op. cit., p. 24; B.F. Dukore, "The theatre of Ionesco : a union of form and substance", in : Educational Theatre Journal, no. 13, 1961, pp. 174-181. Mais ces commentateurs prétendent que le sujet détermine le choix d'une forme. Nous soutenons la proposition converse. Cette distinction s'ajoute aux réserves que nous avons émises à propos de l'expression "le théâtre de l'absurde", qui désigne un théâtre qui s'élabore autour du thème de l'absurde.
- (70) E.G. Howe, She and Me : a new statement of an old problem, Londres : Triton, 1974, pp. 59-69.
- (71) E. Ionesco, "Le pied du mur", op. cit., p. 649.
- (72) Cf. A. Cismaru, "Ionesco's L'Homme aux valises : the absurdist turned classic", in : French Review, vol. L, no. 5, avril 1977, pp. 732-736.
- (73) R.C. Lamont, "L'Homme aux valises, d'Eugène Ionesco", in : French Review, vol. L, no. 4, mars 1977, pp. 668-669.
- (74) G. Durand, Science de l'homme et tradition, op. cit., p. 17.
- (75) A. Rainof, Mythologies de l'être chez Ionesco, op. cit.

CHAPITRE IV

LA QUÊTE DU SACRÉ

Une thérapie par la provocation

En dramatisant les aspects ténébreux de Kronos, Ionesco reproduit donc exactement et même rigoureusement le contenu de l'imaginaire collectif. Non seulement il adopte les modalités de la représentation symbolique, mais encore il embrasse une morphologie spécifiquement mythique. Il fallait bien prendre au mot l'auteur dramatique lorsqu'il annonçait, dans ses Notes et contre-notes:

Un théâtre non pas symboliste, mais symbolique; non pas allégorique, mais mythique; ayant ses sources dans nos angoisses éternelles...(1)

Ce caractère traditionnel éclaire d'un jour nouveau le monde du théâtre de Ionesco, en révélant le dynamisme qui le motive. Le mythe de la chute n'a de sens que par rapport à celui du paradis qui précède cette catastrophe. D'une manière analogue le thème mythique de l'exil fait pendant au thème du retour, qui le compense en le revalorisant.

En effet, la pensée symbolique dans son universalité est orientée par le désir d'exorciser la terreur qu'inspire Kronos. L'imagination accomplit cette thérapie de plusieurs façons, et nous nous proposons d'étudier ces guérisons par la suite, mais d'emblée nous

sommes en droit d'affirmer, avec Gilbert Durand, que le fait même d'incarner "le mal" constitue déjà une victoire:

figurer un mal, représenter un danger, symboliser une angoisse, c'est déjà, par la maîtrise du cogito, les dominer.  
(Structures, p. 135)

Durand insiste sur la motivation salutaire qui produit l'imagination du Temps. Les images les plus inquiétantes appellent leurs contraires. Elles deviennent ainsi le moyen par lequel l'esprit conçoit l'effort de survie:

C'est une attitude héroïque qu'adopte l'imagination diurne, et bien loin de se laisser conduire jusqu'à l'antiphrase et au renversement des valeurs, elle grossit hyperboliquement l'aspect ténébreux, ogresque et maléfique du visage de Kronos, afin de durcir davantage ses antithèses symboliques, de fourbir avec précision et efficacité les armes qu'elle utilise contre la menace nocturne.

(p. 134)

Le malheur qu'est le Temps assume de cette manière la forme d'un défi, ou d'un obstacle, que l'homme est appelé à surmonter. De la même manière, le théâtre de Ionesco produit une thérapeutique en grossissant les aspects terrifiants du devenir et de la mort. Par la voie de l'imagination symbolique, le dramaturge oppose au désespoir des mortels une espérance traditionnelle.

Dans l'analyse qu'il a faite du "théâtre de l'absurde", Martin Esslin avait découvert une fonction thérapeutique : celle qu'exerce la représentation d'une action irrationnelle. A ses yeux, la provocation salutaire qu'offrent des oeuvres de ce genre autorise une comparaison avec la tragédie antique<sup>(2)</sup>. Rosette Lamont à son tour soutient ce point de vue, en assimilant le théâtre de Ionesco au rite dionysiaque qui effectuait une purgation ou une purification des émotions<sup>(3)</sup>. Et, lors d'un colloque qui s'est tenu en 1978, Martin Esslin et Jean Onimus suggèrent que la fonction cathartique de ce théâtre mène le spectateur jusqu'à une prise de conscience religieuse<sup>(4)</sup>. Plus

récemment, Christopher Innes constate que Ionesco incite le spectateur à adopter une attitude de refus, devant le spectacle d'une humanité dégénérée. Innes nous donne à entendre qu'une dimension "mythique et même mystique" de l'oeuvre dirige ce revirement<sup>(5)</sup>. Parmi ces points de vue, le dernier nous semble être le plus apte à rendre compte d'une revalorisation des symboles de terreur dans le théâtre de Ionesco. Les images mythiques peuvent restaurer à la notion de catharsis toute sa signification, car elles débouchent sur une attitude métaphysique, morale et, est-il besoin d'ajouter, religieuse.

Par un reniement des valeurs, Ionesco invite ainsi son public à les réhabiliter. Cette dialectique du défi, qui informe l'imaginaire collectif, produit l'aspect satirique de l'oeuvre de Ionesco. En raillant un certain comportement, la satire y oppose une autre échelle de valeurs, même si ces dernières ne sont pas clairement définies. L'oeuvre de Ionesco ne constitue donc pas uniquement une lamentation sur la condition humaine malheureuse; elle veut être aussi un appel au bonheur. Chez Ionesco, comme chez Camus, le mythe du Temps engendre la révolte<sup>(6)</sup>. Ionesco se garde pourtant d'élucider cette révolte sous forme de philosophie. Au contraire, il s'attend à ce que chacun trouve sa propre voie pour surmonter l'épreuve que lui fait subir cette prise de conscience. Cette attitude de provocation constructive ressort clairement d'un article que rédigea Ionesco pour une représentation de sa pièce Rhinocéros aux Etats-Unis:

Un des grands critiques de New York se plaint que, après avoir détruit un conformisme, n'ayant rien mis à la place, je laisse ce critique et les spectateurs dans le vide. C'est bien ce que j'ai voulu faire. C'est de ce vide qu'un homme libre doit se tirer tout seul, par ses propres forces et non par la force des autres<sup>(7)</sup>.

Au cours d'un échange de lettres, dans les journaux, avec le critique dramatique anglais Kenneth Tynan, Ionesco a revendiqué également la

valeur salutaire de deux autres pièces qui ne paraissent exprimer que le désespoir : La Leçon et Les Chaises<sup>(8)</sup>. Mais Ionesco ne se borne pas à ce genre d'évocation oblique (ou "négative") de l'espérance. Dans plusieurs de ses pièces il dramatise des symboles mythiques ou religieux qui possèdent une charge positive.

#### Le symbolisme de la transcendance

Aux visages terrifiants de Kronos, l'imagination oppose des figures symétriques qui expriment une volonté de transcendance. Gilbert Durand résume la signification qui s'attache à ce symbolisme par "la victoire sur le destin et sur la mort" (Structures, p. 135). Faisant état, dans une certaine mesure, des recherches entreprises par Mircea Eliade, Durand assimile le symbolisme de la transcendance à ce récit mythique dont dépendent tous les autres : celui du paradis intemporel (p. 433).

Plusieurs critiques ont commenté le thème de la nostalgie du paradis dans l'oeuvre de Ionesco<sup>(9)</sup>. A ce propos nous tenons à mentionner surtout la thèse d'Alexandre Rainof<sup>(10)</sup>. Ce critique possède le mérite d'avoir fondé son étude sur les travaux de Jung aussi bien que de Durand et d'Eliade. Il accorde ainsi au thème paradisiaque sa signification précise. Trop souvent, en effet, le mot de "paradis" est abusé par ceux qui évoquent nostalgiquement leur enfance, ou qui rêvent naïvement d'un pays tropical dépourvu de tarantules et lions... Le symbole du paradis a même été illicitement approprié par des psychologues réductionnistes qui s'en servent pour désigner exclusivement l'existence prénatale du foetus humain<sup>(11)</sup>. Contre ces

usages abusifs, les anthropologues nous rappellent que le paradis est bel et bien un mythe. Il possède une signification et une morphologie bien établies. Il est donc indispensable de mettre à jour ces aspects du mythe, afin d'apprécier l'importance que revêt le thème paradisiaque dans l'oeuvre de Ionesco. L'analyse de ce thème général comporte deux phases, car le mythe du paradis se manifeste dans chacun des "régimes" de l'imaginaire qu'a repérés Gilbert Durand. Dans le "régime diurne", le mythe du paradis prend la forme des symboles de la transcendance. Alexandre Rainof a découvert certains symboles de ce genre dans l'oeuvre de Ionesco jusque dans La Soif et la Faim. En expliquant à notre tour ce thème éminemment métaphysique, nous nous trouvons donc dans l'obligation de répéter en partie la recherche de Rainof. Nous tirerons parti de ce précédent pour survoler rapidement le terrain déjà parcouru, en élaborant plus longuement nos propres observations.

Gilbert Durand recense les symboles de la transcendance dans trois grands thèmes qui contrastent avec les trois constellations du Temps fatal. Au schème de la chute s'oppose celui de l'ascension. L'archétype de la lumière céleste, "ouranienne", dissipe les ténèbres qui effrayent l'homme. Et, devant l'aspect troublant qu'assument l'animalité et la chair, un schème "diaïrétique" permet de séparer le pur de l'impur. En ce qui concerne ce dernier thème, précisons que l'étymologie donne au mouvement "diaïrétique" le sens d'une scission ou d'une séparation. Durand désigne ainsi les exploits héroïques par lesquels l'homme est à même d'assurer sa pureté. Un exemple caractéristique en est fourni par le lieu commun mythique ou légendaire du héros guerrier qui tranche la tête d'un monstre, cette incarnation du mal. La signification primordiale de ce schème ressort plus nettement, si nous nous rappelons l'acte par lequel Zeus réduisit à

l'impuissance Kronos, le Temps. Parmi les symboles "diaïrétiques", Durand classe les images de pureté, comme l'eau lustrale, limpide, rayonnante ou fraîche, la neige, et le feu sous son aspect spirituel (Structures, pp. 194-197). Les trois grands thèmes — "ascensionnel", "spectaculaire" et "diaïrétique" — "se constellent", se groupent, dans une structure de l'imaginaire qui inaugure une attitude métaphysique et morale (p. 135). La pensée symbolique amorce à nouveau une réflexion métaphysique sur le Temps, dompté ou transmué, et le trajet aboutit à une morale de la purification. Ainsi une structure homogène de l'imaginaire engendre une métaphysique qui fait la différence entre l'esprit et la matière:

un spiritualisme qui abstrait et sépare l'esprit de toutes les qualifications accidentelles.

(p. 201)

Durand trace les développements philosophiques de cette attitude dualiste à partir du Sâmkhya et du taoïsme, à travers le platonisme et la Gnose, jusqu'au dualisme cartésien (pp. 203-205).

Parmi les trois catégories des symboles de la transcendance, Alexandre Rainof néglige la dernière qui est celle des symboles "diaïrétiques". Mais il ne fait pas moins une contribution précieuse à notre appréciation du théâtre de Ionesco, car il y reconnaît la présence des images de l'ascension et de la lumière, telles que les décrivent Gilbert Durand et Mircea Eliade. De cette manière Rainof découvre que Ionesco dramatise la nostalgie du paradis en adoptant un symbolisme qui n'est pas arbitraire, mais qui est authentiquement mythique et universel<sup>(12)</sup>. Cette homologie, cette équivalence morphologique et sémantique, nous permet de comprendre l'espérance métaphysique que Ionesco souhaite opposer au découragement des hommes.

Quelles sont ces images mythiques qui symbolisent la transcendance? Gilbert Durand explique que le schème de l'ascension crée des figures comme celles de l'échelle, de l'escalier, de l'arbre ou de la montagne qui permettent aux "élus" d'accéder au ciel, symbole de l'immortalité (Structures, pp. 140-142). Mircea Eliade confirme que les symboles ascensionnels révèlent "le transcendant" dans toutes les religions<sup>(13)</sup>. Divisant en deux catégories majeures les récits mythiques qui évoquent le paradis, Eliade constate que certaines traditions parlent de "l'extrême proximité primordiale entre la Terre et le Ciel"<sup>(14)</sup>. D'autres traditions se réfèrent à "un moyen concret de communication entre le Ciel et la Terre". Mais ces différences s'avèrent superficielles. Dans tous les cas les symboles mythiques de l'ascension signifient l'immortalité, qui constitue "la note paradisiaque par excellence", aussi bien que la liberté. Ce symbolisme paradisiaque de l'ascension continue à influencer sur d'autres complexes mythiques et rituels, où il désigne une "mutation ontologique" de l'homme. En s'élevant au ciel, domaine du sacré sous son aspect transcendant, l'homme "historique" acquiert ainsi cet autre "mode d'être" qu'est l'immortalité. Ces thèmes religieux universels reviennent fréquemment dans les écrits de Mircea Eliade, où ils sont associés au symbole du Centre du Monde<sup>(15)</sup>. Tout temple, toute demeure sacrée, se situent également à ce point de jonction cosmique. Dans certaines traditions, à celui qui découvre l'axe cosmique, il arrive que la pesanteur soit abolie, et l'être heureux recouvre ainsi cette liberté spirituelle que symbolise l'aptitude à s'envoler. Eliade résume en ces termes le sens de ce complexe symbolique:

L'ascension représente un des plus anciens moyens religieux de communiquer personnellement avec les Dieux et, par conséquent, de participer pleinement au sacré afin de transcender la condition humaine. L'ascension et le vol sont regardés comme les preuves par excellence de la divinisation de l'homme. Les "spécialistes du sacré" — les

medecine-men, les chamans, les mystiques — sont avant tout des hommes qui volent au Ciel, en extase ou in concreto(16).

A ces symboles ascensionnels, Gilbert Durand ajoute ceux de l'arc-en-ciel (ou pont céleste), et cette "matière aérienne" qu'est l'éther (Structures, pp. 147 et 150). Sur le plan microcosmique, l'anthropologue explique que la même signification est investie dans l'aspect vertical du corps humain, et surtout dans la personne du roi ou du guerrier tout-puissant (pp. 152-162). Les symboles de l'ascension aboutissent à une valorisation de la lumière solaire et du ciel bleu.

Pour analyser les symboles de la transcendance dans le théâtre de Ionesco, il est naturel de commencer par les pièces dans lesquelles le héros prend son envol, que ce soit littéralement ou en rêve. Ce scénario se déroule pour la première fois dans Victimes du devoir. Le héros, Choubert, se souvient de son bonheur perdu en évoquant une lumière céleste et cette joie qui provenait d'une existence en apparence intemporelle:

Ce matin, il y avait des fleurs sur notre chemin. Le soleil remplissait le ciel. (...) Personne n'était mort (...) Je veux notre joie, nous avons été volés, nous avons été dépouillés. Hélas! hélas, retrouverons-nous la lumière bleue?

(I, 197)

Au cours d'un voyage imaginaire, Choubert parvient même à dépasser momentanément les limites du temps et de l'espace (pp. 213-220). Sortant d'une forêt sombre, le héros est ravi de revoir le soleil brillant et la "lumière bleue". Escaladant ensuite une montagne éblouissante, le mont Blanc, il croit "faire l'impossible". En effet, il paraît s'approcher du soleil, qui est "énorme". Par un dernier effort Choubert atteint une plateforme d'où l' "on voit à travers le ciel", et il lui semble qu'il a quitté ce monde:

Plus de ville, plus de bois, plus de vallée, plus de mer,  
plus de ciel. Je suis seul.

A la différence de l'inquiétude qu'il exprimait une minute auparavant, Choubert n'a "plus peur de mourir". Les manifestations du monde matériel disparaissent dans l'éther merveilleux, et le personnage se sent libéré du poids de son propre corps:

C'est un matin de juin. Je respire un air plus léger que l'air. Je suis plus léger que l'air. Le soleil se dissout dans une lumière plus grande que le soleil. Je passe à travers tout. Les formes ont disparu. Je monte... Je monte... Une lumière qui ruisselle... Je monte...

Il est clair que Choubert a recouvré le mode d'être d'un esprit immatériel. L'image d'un pont céleste symbolise cette transcendance:

Je glisse sur la passerelle, très haut, je peux voler!

Au terme de son ascension, Choubert disparaît de notre vue en exprimant son émerveillement. A ce moment, la lumière que perçoit Choubert représente l'être dans sa pureté désincarnée:

Je baigne dans la lumière. (Obscurité totale sur scène.)  
La lumière me pénètre. Je suis étonné d'être, étonné d'être  
... étonné d'être... (...) Je suis lumière! Je vole!

Bien que le héros chancelle et qu'il finisse par tomber à terre, il n'oubliera pas cette brève sortie hors du temps:

Je croyais pourtant être arrivé au sommet. Au delà même.  
(p. 220)

Choubert retourne ainsi à l'état de "victime". Pourtant son expérience extatique n'en aura pas moins dramatisé l'aventure spirituelle de l'homme religieux.

Dans un essai sur cette pièce, Hugh Dickinson estime que Ionesco dramatise une initiation religieuse qui en fait échoue, et il étoffe son argument par des citations de Mircea Eliade<sup>(17)</sup>. Toutefois l'interprétation que propose H. Dickinson semble confuse. S'il termine son article en prétendant que Ionesco affirme la valeur de l'être, il

soutient aussi que l'action de la pièce constitue "une parodie persiflante" des symboles anciens, parodie dépourvue de "signification surnaturelle"<sup>(18)</sup>. Certes, nous avons eu l'occasion d'admettre qu'il existe dans cette pièce un élément parodique, mais dans ce cas il convient d'attribuer la dérision à l'échec de la quête religieuse, et à l'aspect ridicule du Policier et de Madeleine, ces complices tyranniques qui s'opposent à l'évasion du héros. Le fait que Choubert ne maintient pas son élévation ne neutralise pas l'authenticité de son expérience. Au contraire, tous les détails cités concourent à produire un scénario initiatique qui correspond exactement à la signification et à la morphologie du symbolisme mythique et religieux. Si l'on pouvait encore en douter, il suffirait d'écouter Ionesco. Il a déclaré lui-même que cette pièce représente une tentative qu'il a entreprise pour réaliser une ascension mystique par l'ascèse. Il est intéressant d'observer qu'il a du même coup démenti les interprétations réductionnistes:

J'ai tenté, vers la trentaine, de vivre d'une façon tout à fait religieuse, et plus que cela, même, de me livrer à des jeûnes, des prières, de me tenir le plus près possible de Dieu, c'est-à-dire, de ses Eglises. Je crois que je suis allé assez loin; ou assez haut. Mais pas assez, puisque à un moment donné j'ai senti une sorte de regret énorme pour le monde terrestre, pour la façon terrestre de vivre. J'avais l'impression que vraiment j'abandonnais ce monde. Puis le regret a été si grand que j'ai d'abord oscillé entre lui et la volonté d'abandonner le monde, jusqu'au moment où le regret a été plus fort. J'ai vraiment eu alors l'impression d'une chute. J'ai illustré cette aventure scéniquement : l'ascension et la chute de Choubert dans Victimes du devoir, mais naturellement personne n'a rien compris. Les explications ont été autres, psychanalytiques<sup>(19)</sup>.

A cette affirmation de la signification religieuse de Victimes du devoir, nous ajouterons, par surenchère, que l'action de la pièce reproduit le scénario de certains rites chamaniques. Choubert mime d'abord une descente souterraine, et ensuite une escalade, à la

recherche d'un personnage énigmatique du nom de Mallot. Mircea Eliade relate que les chamans miment de la même manière des voyages "extatiques" à travers ce monde, aussi bien qu'aux Enfers ou au Ciel. Ces pérégrinations ont parfois pour objet de rechercher l'âme d'un malade<sup>(20)</sup>. En re-crétant ce genre de rite, Ionesco renchérit sur le thème spiritualiste, parce que les "voyages extatiques" expriment

la nostalgie de voir le corps humain se comporter en "esprit", de transmuier la modalité corporelle de l'homme en modalité de l'esprit<sup>(21)</sup>.

Les symboles célestes et lumineux réapparaissent dans Tueur sans gages, où ils servent de véhicule au thème de la nostalgie du paradis. Arrivé dans la "cité radieuse", beau quartier résidentiel où une technologie de science-fiction perpétue le printemps, Bérenger se rappelle la félicité qu'il éprouvait lorsque, jeune homme, il sentait dans son coeur un "foyer puissant de chaleur intérieure", "des sources lumineuses de joie" (II, 74). Comme Ionesco, qui nous dit avoir connu une expérience identique, Bérenger se souvient en particulier d'un "état lumineux" qu'il a éprouvé à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans (p. 76)<sup>(22)</sup>. Au début du récit qu'en fait Bérenger, un rapprochement du ciel et de la terre annonce l'élévation spirituelle du héros:

... ce soleil qui semblait s'être rapproché, à portée de la main dans ce monde construit à ma mesure.

(p. 77)

D'autres symboles paradisiaques suivent de près cette rupture cosmique. Emmerveillé par la lumière, Bérenger baigne dans l'éther, qui est devenu palpable:

... la lumière se fit encore plus éclatante, sans rien perdre de sa douceur, elle était tellement dense qu'elle en était respirable, elle était devenue l'air lui-même ou buvable, comme une eau transparente... Comment vous dire l'éclat incomparable?... C'était comme s'il y avait quatre soleils dans le ciel...

L'avènement de la joie prépare le passage au transcendant:

Brusquement la joie se fit plus grande encore, rompant toutes les frontières! (...) Les maisons que je longeais semblaient être des taches immatérielles prêtes à fondre dans la lumière plus grande qui dominait tout.

Dans un monde "purifié", Bérenger croit remporter une victoire sur le

Temps:

Un chant triomphal jaillissait du plus profond de mon être : j'étais, j'avais conscience que j'étais depuis toujours, que je n'allais plus mourir.

(p. 78)

Le lieu de passage se situe à l'axe cosmique:

Je me sentais là, aux portes de l'univers, au centre de l'univers...

Ayant accédé à la pureté de l'être, le héros récupère cette liberté que symbolise l'envol:

Je marchais, je courais, je criais : je suis, je suis, tout est, tout est!... Oh, j'aurais certainement pu m'envoler, tellement que j'étais devenu léger, plus léger que ce ciel bleu que je respirais...

Dans Le Piéton de l'air, de nouveau, le symbolisme de l'ascension et de la lumière illustre scéniquement l'effort que fait l'homme pour résister à la mortalité. Cette fois la joie ineffable qui inonde le héros se manifeste d'abord par des images corporelles. En décrivant son "allégresse physique", Bérenger évoque "un air plus subtil que l'air", dont les vapeurs lui "montent à la tête". "Divine griserie! Divine griserie!" s'exclame-t-il (III, 156). Malgré l'aspect insolite qui caractérise ces images, elles demeurent parfaitement compatibles avec les thèmes de la pureté et de l'immortalité, car elles s'appuient sur le symbolisme du "corps subtil", corps d'un "homme-dieu", qui est d'une importance fondamentale dans le yoga comme dans l'alchimie<sup>(23)</sup>.

Le bonheur suprême qu'éprouve Bérenger comporte un sentiment de certitude illimitée, sans "frontières". Cette transcendance est symbolisée également par un "pont d'argent, éblouissant de lumière",

qui paraît suspendu dans le ciel (pp. 157-159). S'élevant dans l'air, Bérenger est à la fois "soulevé et submergé" par la substance éthérée (p. 164). L'ascension en spirale (pp. 172 et 177) converge sur l'axe du centre. Or, comme l'interprète Mircea Eliade, dans les cosmologies primitives, l'axe cosmique est la source du Temps et de la Création. L'univers se répand dans les quatre directions cardinales à partir de ce point central<sup>(24)</sup>. Conformément à cette vision mythique, Bérenger maîtrise le Temps. Au terme de son ascension, il en arrive au point "où se rejoignent l'espace et le temps" (p. 196). Regardant "à droite, à gauche, derrière, devant", le héros acquiert le don de prophétie. Est-ce là un détail gratuit si, cette source cosmogonique, Bérenger la touche "du front", qui est l'endroit où se situe l'oeil du corps subtil? Et ce n'est sans doute pas un hasard si Bérenger frôle un arbre en redescendant du ciel (p. 191). Le héros en arrache une feuille, en souvenir, peut-être, de son voyage dans l'au-delà.

Le personnage de Bérenger assure ainsi la fonction d'un intercesseur entre le profane et le sacré. Revenu sur terre, il annonce la fin du monde. Confrontés à ces sombres visions, les critiques en ont conclu au scepticisme ou même au nihilisme de Ionesco. Selon ce point de vue, la recherche du transcendant n'offre pas de solution à la déréliction humaine. Mais cette interprétation ne saurait résister à l'examen des faits. Si Bérenger le prophète prévoit une Apocalypse, il n'en demeure pas moins celui qui a récupéré l'immortalité de l'âme, et qui a annoncé aux autres hommes qu'ils sont immortels eux aussi, et qu'ils peuvent "voler". La vision qu'a Bérenger n'est donc pas uniquement une expression de désespoir. Cette vision reste donc de nature essentiellement religieuse. Mircea Eliade corrobore cette interprétation, en signalant la tonalité indienne qui caractérise le

symbolisme de la pièce. Dans une page malheureusement trop brève de son journal, l'historien des religions enregistre l'étonnement qu'il ressent en découvrant ce symbolisme religieux dans la pièce de son ami Ionesco, Le Piéton de l'air:

The end contrasts strikingly with Bérenger's optimism at the beginning of the play. To be able "to rise", to be able "to fly" — that is the source of unknown blessedness. Then, Bérenger returns from these transcendent worlds — depressed by what he has seen : the cyclical creation and destruction of the worlds. But that is an Indian, Asiatic vision. I wonder how Eugène was able to arrive at it(25).

Jusqu'au dénouement de la pièce, Ionesco conserve l'ambivalence qui s'attache à la vision religieuse, car il donne le dernier mot à la fille de Bérenger, Marthe, mot qui rappelle le thème du paradis:

... peut-être les abîmes se rempliront... peut-être que...  
les jardins... les jardins...

(p. 198)

Dans d'autres pièces encore, Ionesco dramatise les symboles de l'ascension et de la lumière, et chaque fois il le fait d'une manière qui demeure conforme à leur sens primitif, qui est mythique, métaphysique et religieux. A ce propos il est intéressant d'observer que Mircea Eliade a commenté la signification que communiquent ces images dans certains écrits de Ionesco<sup>(26)</sup>. Il est regrettable que Mircea Eliade ne se réfère que rarement aux textes dramatiques, préférant se limiter aux ouvrages autobiographiques de Ionesco. Néanmoins, comme nous l'avons vu, Ionesco fonde sur son expérience personnelle le symbolisme de la transcendance qu'il exploite dans ses pièces de théâtre. Ce qui vaut pour l'autobiographie vaut donc également pour l'oeuvre dramatique. Or, en étudiant les images ascensionnelles et lumineuses dans les écrits confessionnels de Ionesco, Eliade déclare formellement que le dramaturge récupère spontanément le comportement et la sensibilité qui caractérisent l'homme religieux.

Dans la perspective anthropologique qui est la sienne, Eliade suggère même qu'en maintenant son indépendance devant les religions établies, Ionesco trouve une religion qui n'en est que plus authentique:

In a certain way he (Ionesco) feels, and he behaves, naturaliter, like a homo religiosus. The creative imagination, the "play" and what has been called his "humour et fantaisie", are in the last analysis equivalent expressions of that prodigious freedom, which is not only political, social and spiritual, but also includes deliverance from the physical sense of weightiness. It is probably this profound understanding of the "religious" dimension of freedom — the freedom experienced in the fabulous and inexhaustible "play" of the imagination — that explains Ionesco's serene detachment from any institutionalized form of religion(27).

Nous examinerons ultérieurement d'autres exemples du symbolisme ascensionnel et lumineux. Mais qu'en est-il du schème "diaïrétique" qui, suivant Gilbert Durand, fait partie intégrante du "régime diurne de l'image"? Sur ce plan nous découvrons dans l'univers symbolique de Ionesco une préférence pour le symbolisme lunaire, plutôt que solaire. Cette orientation privilégie la fonction initiatique des symboles. Or, à notre avis, cet aspect du symbolisme dans le théâtre de Ionesco n'a pas reçu l'attention qu'il mérite. Aussi proposons-nous de le commenter, avant de reprendre l'analyse des symboles de la transcendance considérés dans leur ensemble.

En recensant les symboles de l'élévation, Gilbert Durand attribue une certaine prééminence à la figure du héros solaire. Dans une série d'associations "imaginables", ce type de personnage incarne les trois grands thèmes — "ascensionnel", "lumineux" et "diaïrétique" — du régime "diurne". Cette envergure qu'acquiert l'image du guerrier incite Gilbert Durand à faire du "glaive" un emblème de l'imagination héroïque<sup>(28)</sup>. La rectitude morale et le désir d'élévation spirituelle, qui caractérisent le guerrier, le rapprochent des symboles célestes et

solaires; mais ses prouesses militaires s'inspirent du schème "diaïrétique":

Le héros solaire est toujours un guerrier violent.  
(Structures, p. 179)

Durand suggère que cette figure symbolise la "puissance agressive du bien" qui combat les agents du mal et de Kronos, le Temps (p. 159). Parmi les attributs de certains héros combattifs, Durand mentionne les cornes phalliques, qui incarnent la puissance virile aussi bien que l'agressivité.

A l'encontre de l'imaginaire collectif, Ionesco déprécie constamment l'agressivité. Il ne se représente aucun symbole de la vertu combative, tandis qu'il souligne l'aspect malfaisant des quadrupèdes cornus et des policiers qui brandissent leurs matraques. Dans son théâtre, les personnages de bonne volonté sont toujours, d'une certaine manière, des "désarmés". Dans Amédée, au début, le héros recule devant la tâche "pénible" et "dangereuse" qui l'attend, et il ne croit posséder ni la force physique ni la dextérité dont il aurait besoin pour s'acquitter de son devoir:

Je n'ai jamais pratiqué les sports. Je n'ai jamais été manoeuvre. Je ne sais pas bricoler. Je suis un sédentaire, moi, un intellectuel...

(I, 182)

Par contre, dans Tueur sans gages, il semble, à première vue, que Bérenger possède les attributs d'un héros solaire. Son rôle est celui d'un détective qui dépiste un criminel, et sa bienveillance un peu folle et ses ambitions l'assimilent à Don Quichotte. Or, selon Gilbert Durand, l'imaginaire collectif ne distingue pas entre les anciens héros mythiques et ces deux homologues modernes (Structures, p. 184). Mais lorsque Bérenger confronte le Tueur, il fait de son mieux pour éviter un conflit. Exaspéré par le silence obstiné de son adversaire, il

profère un flot d'invectives qui à vrai dire marquent sa défaite. Les armes que Bérenger finit par braquer sur le malfaiteur sont des pistolets "démodés" dont il avoue l'inefficacité:

Oh... que ma force est faible contre ta froide détermination, contre ta cruauté sans merci!... Et que peuvent les balles elles-mêmes contre l'énergie infinie de ton obstination? (...)  
Mon Dieu, on ne peut rien faire!... Que peut-on faire...  
Que peut-on faire...

(II, 172)

Dans Rhinocéros, le personnage de Bérenger n'est même pas doué d'une intelligence tranchante, comme l'était son homonyme, et il admet franchement qu'il est "désarmé" dans la lutte de la vie (III, 26). Comme le héros le dit lui-même, il voudrait "couper le mal à la racine" (p. 89), mais il ne sait comment s'exécuter. Cette impuissance se manifeste lors de la conversation qu'il a avec son collègue de bureau, Dudard:

BERENGER, se levant : Eh bien, moi, je ne veux pas accepter la situation.

DUDARD : Que pouvez-vous faire? Que comptez-vous faire?

BERENGER : Pour le moment, je ne sais pas. Je réfléchirai. J'enverrai des lettres aux journaux, j'écrirai des manifestes, je solliciterai une audience au maire, à son adjoint, si le maire est trop occupé.

Dudard fait observer, avec justesse, que son ami est "un Don Quichotte". A son tour, Bérenger, le héros pacifiste, se trouve obligé de recourir à la force, mais l'arme qu'il saisit se révélera inefficace contre un troupeau de rhinocéros, et Bérenger reste sur la défensive:

Je me défendrai contre tout le monde! Ma carabine, ma carabine!

(p. 117)

Ces exemples typiques suffisent à montrer que, dans le théâtre de Ionesco, la combativité n'est jamais vertueuse, et qu'elle ne saurait conduire au sacré. Elle aboutit au contraire à une impasse. Peut-on tuer la mort? Ionesco ironise sur ce thème. Dans son Journal en miettes il démystifie l'illusion qui consiste à croire que l'agression peut se justifier:

Mon ennemi visible, celui qui veut me donner la mort, je dois le tuer pour qu'il ne me tue pas. En le tuant, je suis soulagé car j'ai la conscience obscure qu'en lui j'ai tué la mort. (...) Tuer est un dérivatif, je conjure ma propre mort. Magie de la mort. Action magique de l'acte de tuer(29).

Chez Ionesco la violence ne fait qu'engendrer la violence suivant un cercle vicieux. Toutefois, le dramaturge n'abandonne pas la partie. L'échec de la violence met en lumière la préférence qu'il accorde à une autre tactique.

A l'agressivité du héros solaire, l'imaginaire collectif oppose la résignation qui caractérise le héros lunaire (G. Durand, Structures, p. 179). Au lieu de pourfendre des dragons, les personnages de cette catégorie espèrent pouvoir accéder au sacré en déliant ou en coupant les attaches qui les retiennent dans le Temps profane. Gilbert Durand fait remarquer que le lien est

l'instrument des divinités de la mort et du temps, des fileuses, des démons comme Yama et Nirrti.

(p. 188)

S'appuyant sur les recherches de Mircea Eliade, Durand affirme que le "liage" représente "la situation temporelle et la misère de l'homme" (p. 189). Les "rites de coupure", ou de "séparation", dans lesquels le couteau est susceptible de remplacer le glaive, révèlent ainsi cette volonté de transcendance qui motive le héros solaire (p. 191). Roger Caillois est en faveur de cette interprétation qu'illustrent de nombreuses pratiques rituelles et ascétiques, par lesquelles l'homme "se purifie"<sup>(30)</sup>. Il confirme que la purification rituelle est un moyen par lequel l'homme "se sépare" du monde profane afin d'accéder au sacré. Mircea Eliade précise que le geste "diaïrétique" permet à l'homme d'échapper au labyrinthe temporel. Ainsi cette prison que constitue le labyrinthe assume une fonction initiatique:

... le labyrinthe est parfois conçu comme un "noeud" qui doit être "dénoué", et cette notion se range dans un ensemble

métaphysico-rituel qui contient les idées de difficulté, de danger, de mort et d'initiation(31).

En surmontant l'épreuve initiatique du labyrinthe, l'homme accède à la Connaissance, aussi bien qu'au Temps sacré:

... partout le but dernier de l'homme est de se libérer des "liens" : à l'initiation mystique du labyrinthe (...) répond l'initiation philosophique, métaphysique, dont l'intention est de "déchirer" le voile de l'ignorance, et libérer l'âme des chaînes de l'existence(32).

Or Eliade soutient que le symbole du labyrinthe se laisse discerner dans certaines pièces de Ionesco.

A ce sujet, il est curieux de surprendre une certaine évolution dans la pensée d'Eliade. Dans un premier article consacré à "Eugène Ionesco et 'La Nostalgie du Paradis'", l'historien des religions soutient que, dans le monde imaginaire du dramaturge, "le labyrinthe représente exclusivement l'Enfer"<sup>(33)</sup>. Cette prison ne posséderait pas de fonction initiatique. Néanmoins, quelques mois plus tard, au Colloque de Cerisy, Eliade adopte une position moins catégorique, et il évoque le thème plus dynamique de la "transcendance". Ionesco serait à la fois "attiré et repoussé" par l'image du labyrinthe<sup>(34)</sup>. Eliade se demande alors si cette image n'est pas investie de son plein sens religieux:

Pour un historien des religions, la chose est fascinante parce qu'une des épreuves initiatiques les plus dramatiques, c'est justement cette pénétration dans le labyrinthe, au risque de se perdre, c'est-à-dire au risque de mourir soi-même(35).

Ionesco imagine-t-il une libération de l'homme qui s'égare dans le labyrinthe? Eliade laisse deviner la réponse, en suggérant discrètement les connotations sexuelles de cette image.

Dans l'oeuvre de Ionesco, certains personnages féminins assument parfois les traits d'un monstre. Souvenons-nous de Roberte II, dans

Jacques ou la soumission, qui fait penser à une pieuvre. Les trois femmes qui portent le nom de Madeleine figurent également des pièges marécageux où le héros risque de s'enliser et d'étouffer. Avec certaines réserves concernant Marie-Madeleine, qui est la plus ambivalente de ces femmes, elles partagent toutes un tempérament conservateur, conformiste et apathique, et une tendance à l'inaction. Ces traits communs permettent à Alexandre Rainof de signaler ici un aspect de la personnalité féminine qu'a éclairé la psychologie jungienne. Suivant ce point de vue, ces femmes révèlent l'influence de "l'aspect négatif de l'anima"<sup>(36)</sup>. Mais cette fois la psychologie nous détourne de notre propos. Sans éliminer le commentaire de Rainof, il nous est plus profitable de découvrir la "structure de l'imaginaire" qui anime ces personnages. Or, dans chaque cas l'héroïne est motivée par un symbolisme des liens et des attachements temporels. Gilbert Durand démontre l'isomorphisme qui existe entre ces symboles et, par exemple, la pieuvre, l'araignée et les Sirènes. Et il approuve l'interprétation qu'en fait Mircea Eliade lorsque celui-ci rapproche ces monstres mythiques du symbole du labyrinthe (Structures, pp. 116-117). Le sens qui se dégage de ce complexe symbolique est celui de "la condition humaine liée à la conscience du temps et à la malédiction de la mort". Il est important de remarquer que, dans les trois pièces où paraît le personnage de Madeleine, des gestes "diaïrétiques" s'opposent au symbolisme labyrinthique d'un monde clos et encombré.

Au début, dans Victimes du devoir, il s'agit pour Choubert de mettre en pratique une théorie du "détachement" (I, 183). Mais, comme nous l'avons vu, un policier autoritaire oblige Choubert à descendre dans l'eau et dans la boue, le force à se gaver de pain dont il se remplit le ventre, véritable microcosme du labyrinthe. Madeleine s'allie au

Policier dans cette entreprise, et elle s'oppose à la fuite de son mari lorsqu'il semble sur le point de s'envoler. Choubert n'échappe pas au poids de ces deux personnages qui se sont "agrippés" à lui (p. 219). Dans Amédée, au moment où le héros, jusqu'alors indécis, prend l'initiative, Madeleine devient de plus en plus inquiète. Affolée, irrésolue et sujette à des scrupules, elle entrave les efforts que fait son mari pour "arracher" de l'appartement le cadavre qui y est "vraiment enraciné" (I, 301). Pendant la séquence onirique, la sosie de Madeleine essaie de sauvegarder les ténèbres que son mari "déchire" (p. 287). Et lorsque le héros parvient à "se débarrasser" du mort en s'envolant, Madeleine réprimande son mari tout en essayant d'empêcher son évasion. Le héros exprime le thème de "l'attachement" au moment même où il s'envole, car il proteste en disant qu'il voudrait bien assumer ses responsabilités sociales. D'ailleurs, Ionesco multiplie les images "diaïrétiques" dans cette pièce. En premier lieu, est-ce un hasard si Ionesco recommande que l'acteur qui joue le rôle d'Amédée soit "de préférence chauve" (p. 239)? L'épilation, de même que la tonsure des moines, représente une technique de purification qui signifie "une volonté de se distinguer de l'animalité" (G. Durand, Structures, p. 191). Amédée doit faire un suprême effort pour extraire le cadavre de son appartement. Au moment de la scission, "un grand fracas" se fait entendre, et les décors "chavirent". Ionesco précise que ce jeu de scène doit créer l'impression que le cadavre "entraîne dans son départ toute la maison et les entrailles des personnages" (p. 301). Auparavant, Amédée avait exprimé le regret qu'il éprouvait à se "défaire" et à se "séparer" du mort:

Que veux-tu, on s'attache à tout, ainsi est le coeur de l'homme... Oui, on s'attache à n'importe quoi (...) Il a été le témoin muet de tout un passé...

(p. 296)

En se débarrassant des habitudes acquises, Amédée change radicalement :

"Je ne suis plus moi-même", déclare-t-il (p. 297). En effet, il se calme (p. 300). Lorsqu'il ouvre les volets de la fenêtre, la lumière de la lune inonde le plateau, et le "héros lunaire" croit baigner dans une merveilleuse substance céleste:

La lune s'est épanouie au milieu du ciel, elle est devenu un astre vivant. La voie lactée, du lait épais, incandescent. Du miel, des nébuleuses à profusion, des chevelures, des routes dans le ciel, des ruisseaux d'argent liquide, des rivières, des étangs, des fleuves, des lacs, des océans, de la lumière palpable... (Il se tourne vers Madeleine, les mains tendues.) ... J'en ai sur la main, regarde, on dirait du velours, des broderies...

(p. 298)

Cette évocation d'un spectacle cosmique aboutit à une profusion de symboles, symboles de pureté et de transcendance:

Des bouquets de neige fleurie, des arbres dans le ciel (...)  
des colonnes, des temples (...) Et de l'espace, un espace infini!

Dans La Soif et la Faim, le personnage féminin qui voudrait empêcher la fuite du héros s'appelle Marie-Madeleine. Cette variante du nom de l'héroïne indique un caractère plus complexe. Pourtant le symbolisme du "lien" ne se communique pas moins clairement dans cette pièce. Le héros, Jean, surmonte une "affection enracinée" dans son coeur, affection qui le retenait auprès de sa femme (IV, 96). En se distinguant de ceux qui acceptent la loi du Temps, Jean revendique son caractère unique, et il décide de partir:

Si je reste, ils vont venir nombreux. Ils vont entourer la maison, ils vont faire la garde : d'un instant à l'autre, ils vont venir pour m'empêcher de sortir. Je ne veux pas être comme eux, je ne m'enfoncerai pas comme les autres, je ne me laisserai pas faire. Mon destin n'est pas le leur, mon existence est ailleurs.

Cette résolution du héros rappelle la situation où se trouvait Bérenger, dans Rhinocéros. Mais cette fois la révolte du héros a pour objet, non seulement une multiplicité menaçante, mais aussi le désir prudent de sécurité et une tendance à un bonheur ordinaire. Refusant la

stabilité du foyer que lui offre Marie-Madeleine, Jean choisit le changement, qui se traduit par un "flamboisement" aussi dangereux qu'il est pur:

MARIE-MADELEINE : Ce sera le calme et la quiétude. Rien ne manque à notre paix.

JEAN : Ce n'est pas la paix que je veux, ce n'est pas le simple bonheur, il me faut une joie débordante, l'extase.

(p. 82)

L'antagonisme qui sépare le héros et l'héroïne ressemble à la tension qui s'établit entre le sacré et le profane. Roger Caillois analyse cette tension de manière à indiquer la sainteté du projet héroïque qu'entreprend un personnage comme Jean:

Tout ce qui ne se consume pas, pourrit. Ainsi la vérité permanente du sacré réside-t-elle simultanément dans la fascination du brasier et l'horreur de la pourriture(37).

Mu par un désir de pureté absolue, Jean risque de perdre le bonheur.

Aussi regrettera-t-il plus tard "l'abri" ambivalent que lui promettait sa femme:

J'avais le choix entre la sérénité et la passion; hélas, j'ai choisi la passion, inconscient que j'étais. Pourtant, j'étais à l'abri, bien enfermé dans ma tristesse, dans ma nostalgie, dans ma peur, dans mes remords, dans mon angoisse, dans ma responsabilité, à l'abri. C'était autant de murs qui m'entouraient.

(IV, 114)

Mais ces murs, Jean les aura franchis définitivement, et le retour ne lui sera plus possible. Ionesco multiplie les allusions à cette rupture symbolique. Dans le premier épisode, Marie-Madeleine s'oppose au départ de son mari en l'avertissant des "obstacles" et des "innombrables dangers" qui le guettent au dehors (p. 96), et elle se demande pourquoi il n'aime pas "prendre racine" dans le sol fertile et boueux (p. 97). Mais Jean ne revient pas sur sa décision de se libérer:

Les liens, je les défais. Les noeuds, je les desserre.

(pp. 97-98)

En se séparant du contingent, Jean espère parvenir à la pureté de son

être:

Pour ne pas qu'ils m'enterrent, c'est moi qui enterre les souvenirs. Je rejette la mémoire. J'en garde juste ce qu'il faut pour savoir qui je suis, j'oublie tout, sauf ceci : je ne suis rien d'autre que moi-même.

(p. 98)

En quittant sa femme, Jean renonce à l'amour profane. Le geste qu'il fait d' "arracher de son coeur" une branche d'églantier symbolise ce sacrifice (p. 102).

Dans La Soif et la Faim, plusieurs symboles ascensionnels et "spectaculaires", lumineux, complètent le thème de la quête. Dès le premier épisode, Jean regrette d'avoir quitté une maison construite dans le ciel, avec des fenêtres qui donnaient sur les quatre points cardinaux, aussi bien que sur "tous les autres points cardinaux". Dans ce lieu heureux, qui représente sans doute le Centre du Monde, un balcon permettait aux habitants de pénétrer dans une lumière dorée (pp. 77 et 80). Jean se représente également l'objet de sa quête — l'immortalité — sous la forme d'un pays situé à une haute altitude, où l'on aperçoit l'océan et le ciel réunis (pp. 97 et 102). D'ailleurs, peu après le départ du héros, à la fin du premier épisode, l'appartement de Marie-Madeleine se métamorphose en un jardin édénique, au centre duquel une "échelle argentée" donne accès au ciel, qui est "très bleu" (p. 103). Jean trouvera-t-il un bonheur semblable, grâce au renoncement?

Dans le deuxième épisode, le décor continue à concrétiser le symbolisme bipolaire de l'ascension et de la chute, car Jean se trouve sur une terrasse qui paraît "suspendue dans le vide" (p. 105). Cependant, ce lieu ne correspond pas à l'élévation spirituelle qu'il souhaite. La terrasse est entourée d'un précipice, et au loin l'on n'aperçoit que des montagnes arides. Le héros n'a pas atteint le pays de ses rêves.

Le ciel est "sombre", la lumière est "vide" et "sèche". L'endroit représente en effet une frontière, un seuil, que Jean ne pourra franchir. Il s'y trouve un musée, où il ne pénétrera pas. Le musée est protégé par deux "Gardiens", qui interrogent le visiteur. Or, le symbolisme bipolaire du premier épisode nous prédispose à discerner ici le lieu où doit s'effectuer une épreuve initiatique. Plusieurs détails corroborent cette prévision. Mircea Eliade confirme en effet que, dans l'univers symbolique de l'homme religieux,

le seuil est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré(38).

L'historien précise que le seuil a ses "gardiens" qui le défendent, et il ajoute que, dans certaines traditions, le "jugement" se situe à cet endroit<sup>(39)</sup>. A ces images initiatiques il s'en ajoute d'autres, qui se rattachent au régime "nocturne", et que nous étudierons par la suite. Mais nous remarquons désormais que, pris dans un feu roulant de questions, Jean ne supporte pas l'épreuve de l'interrogatoire serré que lui font subir les Gardiens. Anxieux, assoiffé et affamé, il lui faut continuer à errer en quête de son idéal. Les Gardiens qui, eux, se sont affranchis de la servitude des désirs, lui souhaitent "bonne chance":

JEAN : ... Je ne sais plus où est mon ancienne maison, j'ai oublié la route, je vais errer, je vais continuer de marcher dans les vallées...

.....  
PREMIER GARDIEN : Bonne chance et bonne route! Le monde est grand. Vous êtes encore jeune, vous avez tout le temps. Nous, nous ne pouvons plus.

DEUXIEME GARDIEN : Nous ne désirons pas. Nous nous contentons de peu.

(IV, 118)

Le thème de l'initiation ascétique est repris et développé dans le troisième épisode de la pièce, "Les Messes Noires de la Bonne Auberge".

Le décor du "monastère-caserne-prison" (p. 121) où arrive Jean, ressemble étrangement à la terrasse que traversait le héros dans l'épisode précédent. Jean se trouve de nouveau au centre d'une prison semi-circulaire. Durant le "spectacle didactique" auquel assiste le héros, ce symbole est repris en miniature sous forme de cages cylindriques où sont enfermés deux prisonniers, Tripp et Brechtoll. Paul Vernois a illustré graphiquement ce décor en demi-cercle, en le confrontant à des espaces scéniques semblables où l'action se situe dans d'autres pièces de Ionesco<sup>(40)</sup>. Au fond de cet espace clos, Jean apercevra à travers des barreaux le jardin édénique où se trouvent sa femme et sa fille (pp. 121 et 167-168). Une fois de plus le décor figure la frontière qui sépare le sacré et le profane. Mais s'agit-il en même temps d'un "seuil", d'un point de jonction qui permet le "passage dangereux" d'un monde à l'autre?

Certes, tant que dure la représentation de la pièce, Jean demeure enfermé parmi les "faux moines". L'aspect sinistre de ces personnages n'est plus à signaler. Jean sortira-t-il de cet enfer? Au dénouement de la pièce, les pronostics deviennent non seulement défavorables mais terrifiants. Néanmoins, à l'enfer où se trouve Jean correspond sa contrepartie exacte, la félicité spirituelle à laquelle il aspire. Cet état heureux, que symbolisent le jardin enchanté et l'échelle argentée, est également suggéré par les rites cruels auxquels participe le héros. Si la Bonne Auberge est une prison, elle est aussi un monastère. Ce labyrinthe inquiétant assure aussi un rôle initiatique.

Accueilli dans cette institution, le nouveau-venu subit une épreuve, un "test" (p. 131). Les Frères lui demandent de raconter ce dont il a été témoin pendant ses voyages. Ils veulent surtout savoir si Jean a

aperçu certaines choses merveilleuses, parmi lesquelles l'on reconnaît des symboles mythiques tels que les "sources lumineuses" et les "temples aériens" (p. 129); par contre, d'autres visions extraordinaires sont purement fantastiques, telles les "loups de cristal" et "la femme pétrifiée" au sujet desquels Jean est interrogé de près. Devant ces questions, le héros se sent pris au dépourvu, et les commentaires que passent ses interrogateurs ne font qu'accroître son désarroi. Sur quels critères appuient-ils leur évaluation? Jean semble troublé et intimidé par l'absence d'une pierre de touche intellectuelle. Aussi échoue-t-il à son "test" (p. 136). Mais le nihilisme apparent des moines est susceptible d'être revalorisé à la lumière de leur vocation ascétique. Selon ces moines, non seulement les désirs, mais aussi les idées et les doctrines constituent des attaches qui lient l'homme à une condition malheureuse. L'ascèse doit donc aider l'homme à surmonter la pernicieuse influence des idéologies, comme elle l'aide à se libérer des passions. Tel est le sens qui se dégage du "spectacle didactique" que le moine montent devant Jean, pour son divertissement et pour son éducation. Laissons s'expliquer le meneur du jeu, Frère Tarabas : il s'adresse en ces termes aux moines qui jouent le rôle des prisonniers dans leur cage:

Ici, vous êtes à l'abri de toutes attaches... En ce moment, vous êtes plus ou moins attachés, c'est exact, mais les attaches les plus réelles sont les attaches passionnelles. La vraie prison, c'est l'aliénation de l'esprit. (...) Il reste dans votre conscience des arrière-pensées, de vieilles habitudes qui s'accrochent à vous : systèmes, doctrines, dogmes, mythes, tics, automatismes mentaux qui vous accablent. Laissez-vous débarrasser des séquelles d'une éducation erronée (...) Nous vous ferons suivre simplement une cure de désintoxication. Vous serez purifiés, sages. Vous aurez l'esprit souple. Vous serez tout à fait libres.

(pp. 139-140)

Ionesco exploite l'aspect onirique, sinon cauchemardesque, de cette scène à des fins politiques. A ce propos il n'est pas sans intérêt

d'observer que l'objet de la satire ne se situe pas toujours dans une lointaine Union Soviétique ou dans le ténébreux passé de l'Inquisition<sup>(41)</sup>. Mais ces considérations ne doivent pas obscurcir la cohérence fondamentale du rite. En discréditant les idéologies de toutes espèces, Frère Tarabas énonce un thème que Ionesco a souvent repris à son propre compte. D'ailleurs, si la "purification" à laquelle nous assistons provoque la terreur, elle contribue fortement à garantir l'efficacité du rite. Il semble qu'il n'existe pas d'épreuve initiatique sans terreur, et même la torture a fait partie de certaines initiations<sup>(42)</sup>. En représentant ce rite cruel, Ionesco met donc en pratique certains aspects du "Théâtre de la Cruauté" tel que l'a conçu Antonin Artaud<sup>(43)</sup>. Paradoxalement, la terreur débouche ainsi sur la métaphysique.

D'ailleurs, la torture par l'inanition, à laquelle sont rituellement soumis les deux prisonniers, est compatible avec le symbolisme de l'ascension et de la chute. A. Rainof note que ce supplice était réservé au personnage de Tantale, dans la mythologie grecque<sup>(44)</sup>. Or, ce rapprochement est lourd de sens. Le mythe de Tantale est susceptible d'éclairer le dilemme qu'affronte le personnage de Jean dans La Soif et la Faim. On se rappelle que Tantale, l'invité des dieux, leur servit à manger la chair de son fils assassiné. Pour ce crime il fut banni de l'Olympe et jeté dans le Tartare, où il fut condamné à souffrir perpétuellement d'une faim et d'une soif inextinguibles. Etudiant ce mythe, le psychologue Paul Diel signale que le symbole du fils assassiné incarne le refoulement pervers des désirs, c'est-à-dire le danger que comporte un ascétisme incomplet<sup>(45)</sup>. Ayant exalté le désir d'angélisme, Tantale se trouve incapable de satisfaire ses désirs les plus sains. D'une manière semblable, Ionesco dramatise un ascétisme manqué. En

refusant les nourritures terrestres, Jean croit mériter une joie sublime, joie qu'il imagine sous la forme d'une rencontre avec une femme éphémère, dont les yeux ont "la couleur de certains rêves" (p. 109). Mais cette femme demeure imaginaire, et les Gardiens concluent en réfutant la prétention et la vanité du héros:

PREMIER GARDIEN : N'a-t-il pas dit qu'on ne devait se faire une idole de personne? Qu'aucun être au monde n'était adorable?

DEUXIEME GARDIEN : Ne prétendait-il pas qu'il fallait être libre, délié de toutes attaches?

PREMIER GARDIEN : N'a-t-il pas dit que personne et rien ne nous appartenait?

DEUXIEME GARDIEN : Quel divorce entre sa tête et son coeur!  
(p. 115)

La soif et la faim qui tourmentent Jean consacrent l'échec de sa quête d'une pureté transcendente.

Dans ce drame l'initiation ascétique n'aboutit pas au sacré. Par contre, dans la même pièce Ionesco mettra en valeur un autre moyen de participation au sacré. A la conception dualiste de la transcendance s'oppose une vision de l'immanence. Mais pour l'instant il suffit de souligner que le symbolisme "héroïque" de la pièce s'intègre dans une vision métaphysique spiritualiste qui se fonde sur la pratique du renoncement. A cet égard nous ne faisons que confirmer l'opinion de Mircea Eliade. Celui-ci estime que le monde imaginaire de Ionesco sous-entend la conviction intuitive que "l'Esprit" existe, et qu'il est immortel<sup>(46)</sup>. Mais dans La Soif et la Faim Ionesco ne se borne pas à dramatiser les entreprises ascétiques en général. Plusieurs détails évoquent une discipline spirituelle précise : le bouddhisme zen. Cet aspect de l'oeuvre a fait l'objet d'une étude approfondie<sup>(47)</sup>, et il serait superflu de reprendre ici une analyse aussi complexe. Il suffit de faire remarquer que Ionesco développe le thème de l'ascétisme d'une manière cohérente. D'ailleurs, la constatation que Ionesco a

dramatisé la pratique du zen n'étonnera pas les lecteurs qui connaissent ses écrits autobiographiques. La pratique du zen intéresse Ionesco. Pourtant il existe un aspect du bouddhisme qui empêche Ionesco d'adopter sans hésiter cette discipline religieuse : il s'agit de la notion que le but ultime de la vie humaine consiste dans la dissolution de la conscience individuelle dans le Nirvana<sup>(48)</sup>. Or Ionesco attache du prix à l'existence d'une âme personnelle. A titre d'illustration, citons cette page de son Journal :

La question est là : sommes-nous des êtres uniques, c'est-à-dire immortels, car ce qui n'est qu'une fois l'est pour toujours, ou bien ne sommes-nous que le réceptacle de forces anonymes qui, en nous, se combinent, se nouent pour se dénouer et se dissiper? Les matérialistes adoptent la deuxième hypothèse; ce qui est ennuyeux c'est que les métaphysiques et les religions inclinent elles-mêmes pour cette dernière hypothèse. Seuls le judaïsme et le christianisme ont l'audace d'être personnalistes(49).

Cette tendance du dramaturge explique pourquoi le personnage de Jean n'achève pas son initiation, et pourquoi il se sent incapable de changer son "mode d'être". Le malaise qu'éprouve Ionesco devant le caractère impersonnel du bouddhisme explique aussi l'atmosphère menaçante dont il investit cet établissement zen qu'est la Bonne Auberge. Malgré ces réserves, les aspects même inquiétants de la pièce demeurent passibles d'une revalorisation dans l'éclairage du symbolisme initiatique et spécifiquement bouddhiste. L'angoisse dont souffre le héros peut être assimilée à "la nuit profonde... lorsque l'ennui s'empare de l'âme" (p. 133), mais, selon la dialectique des moines, cette nuit forme un prélude à l'aurore. Comme les Gardiens, les Frères sont après tout des "illuminés" (p. 141). Le "salut" (p. 142) et l'illumination sont proches. Si Jean se trouve en prison, c'est qu'il s'y est enfermé lui-même, par la force de sa pensée (p. 150).

Ionesco a corroboré ce point de vue lors d'une conversation qu'il a

eue avec le metteur en scène Jean-Marie Serreau en 1966. A ceux qui prétendent que "La Soif et la Faim est une pièce marxiste", Ionesco réplique : "Je croyais que c'était une pièce zen"<sup>(50)</sup>. S'agit-il d'une simple boutade d'auteur? Non pas, car Ionesco renchérit sur la fonction initiatique de sa pièce, en faisant participer le spectateur au processus de "l'épreuve":

Dans cette pièce, il y a l'irremplaçable génie de l'épreuve, l'épreuve à laquelle sera soumis le spectateur. Si, en sortant, il n'est pas le même, alors j'aurai réussi<sup>(51)</sup>.

Les deux interlocuteurs se sont alors mis d'accord sur cette conclusion ramassée:

SERREAU : ... En somme, c'est une pièce proustienne, à thème goethéen, à facture brechtienne, à interprétation classique, mais dont la cruauté fait penser à Artaud.  
IONESCO : C'est l'ensemble<sup>(52)</sup>.

Le thème de la pureté spirituelle se manifeste même dans les pièces qui dramatisent les conduites humaines les plus brutales. Ainsi dans Macbett, les personnages antipathiques sont si malfaisants qu'ils ressemblent à des êtres en carton. Ionesco grossit les effets à tel point que ce spectacle de la bestialité humaine s'avère absurdement simpliste. Par là même, l'absence d'humanité évoque et révèle paradoxalement les qualités humaines qui en sont absentes. Si Ionesco se garde de définir ces qualités, elles n'en demeurent pas moins le sujet profond de la pièce<sup>(53)</sup>. D'ailleurs, aux personnages grotesques tels que les deux traîtres, Macbett et Banco, s'oppose un personnage sublime, l'archiduc Duncan. Dans une scène au moins, Ionesco attribue à Duncan le caractère que lui donnait Shakespeare, celui d'un monarque bon qui exerce le pouvoir divin de guérir les maux du corps et de l'âme. Ce personnage incarne, ne fût-ce que brièvement, la grâce, c'est-à-dire l'irruption du sacré dans le monde. Mais est-il permis de soutenir, comme le fait Rosette Lamont, que la scène des guérisons

constitue une moquerie de la religion<sup>(54)</sup>? Ionesco indique sans ambages que Duncan "doit être majestueux" pendant la cérémonie de la guérison miraculeuse (V, 174). Il faut que la scène soit jouée "avec gravité", ajoute l'auteur (p. 176). Duncan et le moine officiant prient donc sincèrement pour le salut des hommes:

LE MOINE : ... Que l'amour et la paix soient délivrés de leurs chaînes et que soient enchaînées les forces négatives, que la joie resplendisse dans la lumière céleste, que la lumière nous inonde et que nous baignions en elle. Ainsi soit-il.

DUNCAN et L'OFFICIER : Ainsi soit-il.

Au moment de l'absolution, les symboles de la transcendance ne se manifestent pas seulement dans les paroles, qui invoquent la pureté curative de l'être, mais ils se traduisent aussi dans les attitudes physiques des malades (pp. 177-178). Vers la fin de la scène le rythme du jeu s'accélère. Les malades défilent de plus en plus rapidement pour être guéris. L'action reprend ainsi un aspect caricatural. Mais ce retour à une stylisation comique, qui caractérise la majeure partie du drame, n'enlève rien à la gravité de l'intermède précédent. Lors d'un entretien accordé au journal Le Monde, Ionesco a souligné l'importance qu'il attribuait à la scène des guérisons, sans insister pour autant sur la signification thématique qui se dégage du spectacle:

Cela rappelle la conviction d'alors que le roi de droit divin, comme le prêtre, même s'il est un monstre, possède un don qui dépasse sa personne. Mais en fait j'ai eu l'impression que ce défilé donnerait quelque chose de scénique, de fort<sup>(55)</sup>.

Certes, le thème marquant de la pièce est celui d'une perversion maligne. Macbett évoque explicitement "les pièges de la destinée que le diable (lui) assigne" (p. 185). Il arrive même que Ionesco reprenne à son compte sa croyance en une puissance satanique<sup>(56)</sup>. Mais ce thème se situe dans un système dynamique où s'affrontent le sacré et le profane. Le personnage de Lady Macbett résume cette vision dualiste en expliquant le symbole de la croix d'une manière toute orthodoxe:

le combat de deux puissances, celle d'en haut et celle d'en bas, se livre dans la croix. Quelle sera la plus forte? Quel champ de bataille, si réduit, mais dans lequel se condense la guerre universelle!

(p. 187)

Dans le théâtre de Ionesco les thèmes de la dérégulation et du malheur s'intègrent donc dans une perspective métaphysique. Néanmoins, l'inachèvement de la quête initiatique, dans une grande partie de l'oeuvre, risque de créer l'impression que Ionesco aboutit au pessimisme. Or, il semble que l'unique roman qu'il ait écrit, Le Solitaire, démente cette conclusion d'une manière définitive. Dans ce roman, Ionesco nous présente une vocation religieuse qui débouche sur une hiérophanie, sur une révélation du sacré. Nous ne nous proposons pas d'étudier ce roman, étude qui sortirait du cadre de notre recherche. D'ailleurs, son aspect religieux a fait l'objet d'une analyse approfondie par Christine Fonteneau<sup>(57)</sup>. Par contre, l'adaptation dramatique, que Ionesco a donnée de son roman, nous intéresse. Dans la pièce en question, intitulée Ce formidable bordel!, Ionesco transpose à la scène l'aventure initiatique qu'il présente sous une forme narrative dans Le Solitaire.

Or cette adaptation ne s'est pas faite sans difficulté. Le héros (et narrateur du roman) est un être contemplatif, peu enclin à l'action et peu communicatif. Comment traduire sur scène l'histoire de cette longue introspection qui se déroule dans la solitude? On est en droit de se demander si ce projet dramatique était vraiment réalisable. Aussi la pièce ne possède-t-elle pas la richesse thématique qui a contribué au succès du roman. Néanmoins, Ionesco trouve le moyen d'extérioriser le drame intérieur, en attribuant à d'autres personnages l'expression des angoisses et des nostalgies qui se disputent l'âme du

héros. Il exploite, dans un même dessein, les gestes auxquels se livre le Personnage anonyme, et certains jeux du décor et de la lumière contribuent également à transmettre son état d'âme. Pendant presque toute la durée de la pièce, le Personnage observe, sans comprendre, l'anarchie sociale qui l'entoure, et il écoute ses visiteurs qui évoquent devant lui le mal de vivre et le désir du sacré.

Au moment où l'action commence, nous apprenons que le Personnage vient de recevoir un héritage inattendu que lui a laissé un oncle d'Amérique. Comme l'observe Christine Fonteneau à propos du roman, cette plaisanterie traditionnelle sert de prétexte à l'acceptation d'une vie séquestrée et contemplative<sup>(58)</sup>. Le Personnage abandonne sa carrière et il s'installe dans un nouvel appartement où il se contente de réfléchir. Malgré son caractère taciturne, nous saisissons le sens de ses méditations, dont Lucienne, son ancienne maîtresse, formule le thème essentiel lorsqu'elle exprime la nostalgie des origines de la Création. Ses propos créent l'axe symbolique vertical et lumineux qui communique le désir du sacré:

Hélas, dans les espaces gris de l'intérieur il n'y a que des décombres, sous d'autres décombres, sous d'autres décombres. Mais il y a eu peut-être un temple autrefois. Des colonnes lumineuses, un autel ardent...

(VI, 115)

L'objet de cette quête se situe donc dans le coeur humain, qui prend la forme d'un labyrinthe, ou mieux encore, d'un mandala, c'est-à-dire, d'un dessin initiatique. Ici les symboles "diurnes" et les symboles "nocturnes" ne sont plus à distinguer. Ensuite, un personnage, nommé simplement un "Monsieur", rend visite au Personnage, et discute les mérites et les difficultés de la vie ascétique, qui devrait permettre d'échapper à ce monde du malheur (p. 139). Mais, dans son cas, l'effort qu'il a fait pour "éteindre les désirs" n'a pas abouti, et il

reste inquiet. Séparé, comme il l'est, de la connaissance absolue, il a le sentiment que ce monde est instable et irréel. Or, bien que le héros ne lui réponde pas, nous voyons qu'il souffre d'une anxiété identique. Après le départ du visiteur, les gestes du Personnage expriment l'insécurité, une insécurité ontologique. L'air craintif, il tâte le plancher, le mur, le fauteuil, pour s'assurer de leur solidité, mais il semble incapable de surmonter sa crainte (p. 141). Comment peut-on parvenir à un bonheur durable?

Dans la version originale de la pièce, le personnage de la Concierge reprend ce thème lorsqu'elle se demande quelle technique produirait une joie qui résisterait aux vicissitudes de ce monde:

La joie peut éclater dans le coeur du plus riche comme dans le coeur du plus misérable. Même la laideur est belle. Même la tristesse est joyeuse. Le froid le plus grand ne peut résister à la chaleur du coeur. Bien sûr, tout cela à condition de savoir sur quel bouton appuyer pour que le monde s'éclaire(59).

D'ailleurs, peu après, le Personnage éprouve une illumination semblable. Lors d'un repas qu'il prend dans le restaurant du quartier, un rayon de lumière tombe sur la nappe de la table où il est assis, et le Personnage recouvre soudain son état d'émerveillement et de bonheur devant l'étrangeté du monde. Parlant à la serveuse, il tente d'exprimer une joie indicible, et il dit en s'exclamant:

LE PERSONNAGE : Oh, extraordinaire.  
AGNES : C'est simplement un rayon de lumière.  
LE PERSONNAGE, pause après chaque point : Ça change tout.  
C'est étrange. Etrange, tout nouveau.

(p. 150)

Cette euphorie se traduit également dans les répliques chantées des autres personnages présents, et dans les pas de danse qu'ils semblent exécuter (pp. 151-152). Certes, nous pouvons être tentés de l'attribuer à un simple enivrement — après tout le héros a bu trois Campari — et sans doute que Ionesco a voulu cette ambiguïté. Pourtant, en commentant

une scène identique qui se déroule dans Le Solitaire, l'auteur prétend que la joie qu'éprouve le héros à ce moment-là est toute gratuite, en ce sens qu'elle n'a pas de cause circonstancielle ou matérielle<sup>(60)</sup>. Il explique le bonheur, que ressent le personnage, par la certitude d'être:

Il a de temps en temps le sentiment qu'il existe, qu'il est vraiment, et pour toujours(61).

Le détail des trois verres d'apéritif provient ainsi d'un désir d'éviter tout dogmatisme. Il semble que l'illumination instantanée marque une étape décisive dans l'initiation du héros.

Plus tard dans la pièce, la Serveuse évoque le bonheur dont elle rêve. Dans une longue tirade (qui comprend deux pages entières dans le texte) les images paradisiaques se multiplient, images issues des deux "régimes" de l'imaginaire (pp. 178-180). Il serait fastidieux d'énumérer les symboles de transcendance qui se trouvent dans ce passage. Ils ne diffèrent pas de ceux que nous avons relevés dans d'autres textes. Il suffit de constater que leur abondance, et leur exacte conformité aux images primordiales, ne laissent aucun doute sur leur signification. Cependant, le Personnage n'a pas encore retrouvé le paradis. Il continue à chercher "une ouverture" dans "les murs" qui l'enferment (p. 186). Dans l'édition originale le désir d'une transcendance se communique plus explicitement:

Il n'y aura plus le couvercle du ciel, il n'y aura plus le plancher de la terre, il n'y aura plus que l'espace familial, sans limite, sans frontière. Peut-être, peut-être(62).

Avant que ces barrières ne soient brisées, le Personnage doit franchir de longues années, qui sont mesurées par les allées et venues de la Concierge, et ensuite par celles de sa fille. Pendant ce temps le héros reste immobile et silencieux dans son fauteuil. Ce suprême

renoncement aboutit à la disparition du décor entier. Nous ne voyons plus que le Personnage, baigné dans une lumière bleue. L'apparition d'un arbre en fleurs signale la présence du sacré (p. 199). Dans le roman, il est certain que cette vision miraculeuse constitue une véritable hiérophanie. La narration se termine par cette phrase lourde de sens : "Je pris cela pour un signe" (Le Solitaire, p. 191). Mais une telle conclusion n'a rien de dramatique. Aussi, dans la pièce de théâtre, le héros exprime-t-il son illumination d'une autre manière : il se met à rire aux éclats, en pointant son doigt vers le haut. Il vient de comprendre la signification de la "bonne blague" que lui a jouée le Créateur (VI, 199). Ionesco confirme cette interprétation, en assimilant le dénouement de la pièce au "rire" des bouddhistes zen<sup>(63)</sup>. D'ailleurs, le dramaturge exprime parfois sa croyance intuitive que le voile de l'ignorance peut être déchiré, que le monde peut disparaître pour permettre d'entrevoir la divinité. Par exemple, dans Un Homme en question, Ionesco écrit :

On a l'impression que tout ce monde, toute la création est un écran, un voile que quelqu'un, que certains appellent "Dieu", a mis entre lui et nous(64).

Dans Antidotes, également, il suggère la possibilité d'une miraculeuse transfiguration du monde :

... peut-être que ce décor, cette apparition, ce monde s'écartera et qui sait quelle lumière...

Tout est possible : même le miracle, la métamorphose, la mutation cosmique, la transsubstantiation universelle, la transformation des conditions essentielles de la création(65).

Cette image apparaît, semble-t-il, dans toutes les religions orientales, mais particulièrement dans l'hindouisme où la création se trouve assimilée aux voiles de la déesse Maya. Dans Ce formidable bordel!, lorsque le décor se dissout dans une lumière céleste, Ionesco adopte cette cosmologie.

La quête de la transcendance constitue donc le thème principal des pièces que nous avons étudiées, thème avec lequel contrastent les images de dérégulation. Ionesco représente la vie humaine comme un effort douloureux pour briser les limites d'un univers profane, afin d'atteindre l'ultime but de la vie : le sacré. L'emploi d'un langage symbolique plutôt que conceptuel n'obscurcit pas ce sens fondamental de l'oeuvre. Au contraire, il en accentue l'universalité. Sans abandonner ce langage, l'auteur confirme que l'illumination miraculeuse forme le sujet essentiel qu'il a voulu exprimer dans son théâtre :

C'est pour parler de cette lumière, c'est pour parler de cet étonnement, d'une lumière, d'un ciel, d'un étonnement plus fort que l'angoisse, dominant l'angoisse, que j'ai fait de la littérature(66).

Dans cet aveu, le dramaturge indique en même temps la fonction initiatique qu'exercent les thèmes de l'angoisse.

D'autres critiques ont éclairé le thème de la transcendance dans l'oeuvre de Ionesco. Notre contribution corrobore donc ces recherches antérieures. Mais, comme ce fut le cas dans le chapitre précédent, nous espérons avoir souligné plus clairement la cohérence "imaginale", l'universalité, et le caractère spécifiquement religieux des symboles. Parmi les chercheurs qui nous ont précédé dans ce domaine, nous tenons à rappeler surtout Saint Tobi. Considéré à la lumière de l'archétypologie — l'étude des symboles qui forment l'imaginaire collectif — le commentaire qu'établit ce critique révèle une remarquable appréciation des modalités de la figuration mythique. Saint Tobi discerne dans l'oeuvre de Ionesco des séries de thèmes antithétiques comme "la métamorphose" et "la transfiguration", "la pesanteur" et "la légèreté", "l'étouffement de la prolifération" et "l'espace aéré", "la nuit" et "la lumière"<sup>(67)</sup>. En assimilant ces thèmes aux mythes bibliques de l'enfer et du paradis, Saint Tobi annonce audacieusement une

interprétation que devaient confirmer les mythocritiques. En outre, cet essayiste signale la fonction initiatique du thème de l'enfer<sup>(68)</sup>. Il convient d'apprécier également la contribution de Paul Vernois, qui commente les thèmes mythiques en fonction de deux aspects du Temps, l'un "angoissant", l'autre "euphorique"<sup>(69)</sup>.

Il serait pourtant simpliste de réduire le théâtre de Ionesco à une dramatisation du désir d'une pureté absolue. Les thèmes de son oeuvre se modifient à mesure que sa vision évolue. Aussi le thème de la transcendance disparaît-il totalement dans ses dernières pièces, L'Homme aux valises et Voyages chez les morts. A ce propos il est même surprenant que Ionesco ait persévéré si longtemps à fonder ses pièces sur certaines expériences privilégiées qu'il a vécues dans sa jeunesse. Dans Tueur sans gages, par exemple, il s'inspire d'un événement qui eut lieu lorsqu'il avait dix-huit ans<sup>(70)</sup>. Dans Le Solitaire et dans Ce formidable bordel!, Ionesco ne manque pas de développer les thèmes de la transfiguration du monde et de la certitude d'être, mais au moment où il écrit ces oeuvres il n'ose plus espérer que cette illumination viendra transformer sa perception de l'univers<sup>(71)</sup>. D'ailleurs, dans quelques pièces, certaines images de la transcendance se traduisent sous une forme qui les diminue. Dans ces pièces, Ionesco donne l'impression que les personnages souffrent d'aliénation. Bien qu'ils souhaitent échapper à un monde déchu, ils se sentent incapables de le faire.

#### Les figures de l'aliénation

Dans, Les Chaises, les deux personnages expriment leur chagrin en

évoquant nostalgiquement le souvenir du jour lointain où il leur fut défendu d'entrer dans un "jardin", dans une "ville de lumière", où ils auraient trouvé un abri et le bonheur (I, 134). Leurs lamentations puériles, et l'incohérence de leurs propos, tournent en dérision cette intuition du paradis perdu. Plus tard dans la pièce Ionesco déprécie l'image de souveraineté. Comme l'a montré Gilbert Durand, cette image s'intègre dans le complexe symbolique qui représente une victoire sur le Temps (Structures, pp. 141 et 162). Les Vieux s'imaginent que l'Empereur a daigné les honorer de sa présence. Ce personnage imaginaire est doué des attributs de la royauté céleste. Au moment où il est censé entrer en scène, la lumière atteint un maximum d'intensité, signe de la "sublime grâce" qu'il incarne (I, 167). A en croire le Vieux, la "figure auguste" et le "front divin" de l'Empereur sont couronnés d'une "auréole" (pp. 168-169), et le Vieux le traite non seulement en souverain, mais également en messie, car il croit que l'Empereur est le "sauveur" qui réparera tous les torts subis (p. 170). Mais bien entendu cette divinisation est illusoire — l'Empereur reste invisible — et la servilité des deux comparses est grotesque. Ionesco précise en outre qu'une lumière "froide" et "vide" annonce l'arrivée du souverain. Dans Le Roi se meurt, Ionesco exploite aussi à des fins comiques les croyances anciennes à la puissance magique du souverain<sup>(72)</sup>. Le fait même d'octroyer un titre royal à Bérenger, qui était un personnage comique dans trois pièces antérieures déjà connues des spectateurs, donne une tonalité bouffonne au thème de la royauté. L'étonnement qu'éprouve Bérenger I<sup>er</sup> devant la perte de ses pouvoirs magiques provoque le rire (IV, 27-29). Lorsque le personnage du Garde fait le bilan des exploits passés du Roi, son récit contient plusieurs thèmes mythiques (pp. 57-58). Bérenger aurait "volé le feu aux dieux" et "installé les premières forges sur la terre". Le Garde confère

ainsi à Bérenger le statut d'un héros fondateur. Parmi les nombreuses inventions qu'il lui attribue, le Garde mentionne le premier ballon et le premier aéroplane. Or, comme le fait observer Gilbert Durand, ces manifestations modernes du thème de l'envol traduisent "un vieux rêve de puissance et de pureté" (Structures, p. 147). Cependant, la surabondance des symboles mythiques et légendaires produit cette fois un sentiment de dérision.

Ionesco parodie d'autres images qui donnent normalement une valeur suprême à la verticalité. Parmi les symboles de ce genre, Durand situe la tête du roi, image dans laquelle se trouve investie la conscience de la puissance spirituelle et même magique (Structures, p. 162).

Ionesco se sert de ce symbole pour ironiser sur le thème de l'autorité. Dans une courte pièce, intitulée Le Maître, il dramatise, tout en la caricaturant, l'admiration obséquieuse et avilissante dont témoignent certains citoyens à l'égard d'un démagogue. Lorsque ce dernier finit par entrer en scène, nous découvrons avec stupeur qu'il n'a pas de tête (II, 241). Ionesco intègre à ses pièces d'autres images "ouraniennes", mais il le fait de manière à en dissimuler le sens originel. Dans Les Chaises, le personnage sénile qui veut annoncer à l'humanité la signification de la vie habite dans un phare. Dans Le Nouveau Locataire, le décor, dans lequel le personnage principal s'ensevelit sous des meubles, évoque une pyramide<sup>(73)</sup>. Or, Durand confirme l'isotopie "diurne" de ces structures architecturales (Structures, p. 142). Dans Victimes du devoir, la table et la chaise, sur lesquelles monte le protagoniste, forment une construction analogue<sup>(74)</sup>. D'ailleurs, quand Choubert mime l'escalade d'une montagne, il s' imagine que le criminel qu'il poursuit s'appelle Montbéliard (I, 212-213). Il faudrait connaître à fond la toponymie

pour comprendre que ce nom fait allusion à l'Apollon celtique, le dieu Belen (Structures, p. 143).

Même la satire du dogmatisme et d'une sexualité perverse que constitue La Leçon contient des vestiges d'un symbolisme mythique dénotant la transcendance, mais sous une forme amoindrie. Il convient de préciser ici que nous trouvons inacceptable l'interprétation de J.D. Brown selon laquelle cette pièce recrée un rite de fécondité<sup>(75)</sup>. Sous prétexte que le Professeur meurtrier mourra avant que ne soit épuisée la provision de jeunes victimes, Brown prétend que l'action de la pièce représente une victoire de la jeunesse sur la vieillesse. L'argument est spécieux. Toujours est-il que la pièce contient certains éléments rituels. Dans une étude pénétrante, Richard Schechner montre qu'une structure rythmique en sept phases se reproduit plusieurs fois dans le jeu dramatique, mais subtilement, de sorte que les spectateurs éprouvent le vague sentiment qu'il se produit une répétition, sans qu'ils puissent définir ce à quoi elle correspond<sup>(76)</sup>. Cette structure musicale se manifeste plus visiblement au moment où le Professeur tourne autour de l'Elève dans "une sorte de danse du scalp" dont les pas sont discrètement esquissés (I, 89). Or cette danse contient la "clef sémantique" du rite. Il s'agit de célébrer la puissance, plutôt que la fécondité. Dans son enquête, R. Schechner a raison de faire valoir que, dans l'économie symbolique de la pièce, la substance et l'instrument de la puissance sont constitués par le langage<sup>(77)</sup>. En parlant, le Professeur sape la force vitale de l'Elève, et quand il achève sa victime il le fait au moyen de mots, et non pas à l'aide d'un couteau réel. Ce scénario insolite, — dans lequel se confondent les thèmes de la connaissance, du discours, de la puissance magique et de la puissance sexuelle, — possède une étonnante cohérence symbolique.

Gilbert Durand prouve qu'en effet un isomorphisme continu relie tous ces thèmes dans la constellation des symboles "spectaculaires" (Structures, pp. 169-177).

Dans la pensée symbolique, la parole est l'instrument de la clairvoyance et de la toute-puissance du dieu céleste. Un sens sexuel dérivé est susceptible de contaminer ces facultés, de sorte que le verbe peut être sexualisé symboliquement. Or, dans la pièce de Ionesco tous ces thèmes s'incorporent à la "leçon de philologie" qu'enseigne le Professeur. Cette leçon devient le moyen par lequel s'imposent la force et la sexualité du Professeur. Celui-ci croit même se servir de mots-objets à la manière de projectiles aériens (I, 77). Ce fantasme ressemble formellement à des croyances primitives qu'atteste Gilbert Durand (Structures, pp. 175-176). En outre, le thème central de la "leçon" consiste dans l'hypothèse que toutes les langues sont identiques, à part quelques différences "ineffables" que seuls discernent les savants (I, 76-83). Derrière ce contre-sens plaisant, l'on perçoit la nostalgie de cette clarté dans l'art de communiquer qui est un attribut de la transcendance divine. Il se peut qu'un exemple tiré d'une mythologie plus familière éclaircisse ce symbole : le récit biblique de la tour de Babel illustre le même thème.

Il nous est donc loisible de soutenir que, dans La Leçon, Ionesco met en jeu plusieurs symboles mythiques de la transcendance. Sur le plan formel, l'isomorphisme qui relie les thèmes assure la cohérence "imaginale" de l'oeuvre. Est-il besoin d'ajouter que, sur le plan sémantique, le sens originel des images est déprécié? Dans la pensée mythique, la voyance et la puissance demeurent inséparables de la notion de droiture morale, et la puissance sexuelle représente par

excellence une force créatrice. La perversion de ces thèmes confère à la pièce de Ionesco un caractère diabolique, malgré le comique burlesque.

Lorsque l'homme spiritualiste n'atteint pas cette "vacuité absolue" qu'il vise, il est voué à souffrir dans un état de "tension polémique fatigante" (G. Durand, Structures, p. 219). Incapable qu'il est de parvenir à la pureté de l'être, il se sent sans cesse menacé par un sentiment d'insécurité fondamentale. Sur le plan philosophique, Durand met cette aliénation sur le compte d'un grand problème spiritualiste, à savoir ce qui subsistera de l'individu après sa mort (p. 204). Mais ce problème est aussi d'ordre religieux. Or, dans cette perspective, Mircea Eliade précise que, aux yeux de l'homme religieux, seul le sacré est irréductiblement et absolument réel, tandis que le flux chaotique du monde profane ou désacralisé semble irréel<sup>(78)</sup>. Aussi le désir constant de l'homme religieux est-il de retrouver le Centre du Monde, figure extérieure du centre du soi ou de l'être, afin de s'instaurer dans la pérennité immuable du sacré<sup>(79)</sup>. A moins que ces projets ne réussissent, les dualismes religieux et philosophiques risquent d'aboutir à une insécurité ontologique qui, lorsqu'elle est poussée jusqu'au bout, peut devenir franchement pathologique.

A ce propos il n'est pas sans intérêt de remarquer que le psychologue R.D. Laing explique les causes de cette maladie mentale qu'est la schizophrénie en fonction d'une "insécurité ontologique" identique<sup>(80)</sup>. Mais Laing émet certaines réserves en hasardant ce terme philosophique à propos d'une maladie qui, considérée en elle-même, n'a pas de sens. Durand, pour sa part, évite ce problème lorsqu'il établit lui aussi un rapprochement entre le désir d'éternité et la schizophrénie.

L'anthropologue discerne des ressemblances morphologiques, purement formelles, entre les structures du régime "diurne" de l'imaginaire, et la vision du monde qui caractérise les schizophrènes. Lorsqu'il considère certaines caractéristiques de la perception schizoïde, Durand découvre que cette perception consiste dans une extrapolation pathologique des tendances schématiques qui structurent l'imagination "diurne" (Structures, pp. 207-215). Ce grossissement presque caricatural des images permet à Durand de tracer plus nettement les structures "schizomorphes"<sup>(81)</sup> de la représentation. L'à-propos de ce rapprochement se révèle lorsqu'on constate que Ionesco produit des scénarios qui ressemblent étonnamment aux exemples des structures "schizomorphes" que cite Gilbert Durand. Cette "homologie", cette équivalence, est remarquable pour deux raisons. En premier lieu, elle prouve que le flair caricatural de Ionesco demeure fidèle aux "lois" qui gouvernent l'imagination<sup>(82)</sup>. En outre, elle nous permet de constater que les images "schizomorphes" dans l'oeuvre de Ionesco complètent les thèmes métaphysiques et religieux que composaient les symboles mythiques. Ionesco exploite la tendance caricaturale de ces images, afin d'ironiser lucidement sur les problèmes que produit l'attitude spiritualiste. Cependant il manifeste son engagement en faveur d'une attitude religieuse lorsqu'il met la caricature au service de la satire pour railler agressivement des attitudes matérialistes et profanes.

La première "structure schizomorphe de la représentation" que décèle Gilbert Durand est faite d'une "perte de contact avec la réalité" (Structures, p. 209). L'insécurité du sujet regardant se révèle par "une défiance par rapport au donné" (p. 215). Or, il est indiscutable que la conscience de l'évanescence du monde est un thème constant dans l'oeuvre de Ionesco. En premier lieu, comme l'a vu Simone Benmussa,

la représentation dramatique produit toujours un certain effet de "déréalisation", même lorsqu'il s'agit du théâtre réaliste<sup>(83)</sup>. C'est-à-dire que, dans l'art dramatique, il n'existe pas de réalisme absolu. Au contraire, la présence des acteurs sur la scène consacre le caractère irréel du jeu. Dans le cas du théâtre "insolite", cette tendance est exploitée au maximum. Plus d'un critique a remarqué, en effet, que Ionesco tire profit de l'irréalité de la représentation pour créer une "aliénation", pareille à ce "Verfremdung" qui caractérise l'oeuvre de Brecht<sup>(84)</sup>. Ionesco détruit constamment l'illusion réaliste en juxtaposant le banal et "l'insolite". Ainsi dans Victimes du devoir, le rideau se lève sur un salon bourgeois, où un mari et sa femme commentent les nouvelles du jour:

MADELEINE, s'interrompant dans son travail : Quoi de nouveau sur le journal?

CHOUBERT : Il ne se passe jamais rien. Des comètes, un bouleversement cosmique, quelque part dans l'univers. Presque rien. Des contraventions pour les voisins parce que leurs chiens font des saletés sur le trottoir...

(I, 183)

Dans Amédée ou comment s'en débarrasser, une discordance semblable se produit au début du troisième acte. L'action se passe dans une rue quelconque, où rien ne sort de l'ordinaire, semble-t-il. Pourtant le héros arrive, traînant derrière lui un cadavre démesurément grandi, et faisant un fracas qui ressemble au bruit "d'une casserole attachée à la queue d'un chien". Un Soldat Américain qui flâne dans la rue entame une conversation avec Amédée, comme si de rien n'était (I, 305-309).

Dans Tueur sans gages, Ionesco exploite continuellement la dichotomie qui naît d'un affrontement du réel et de l'irréel. Au début du premier acte il n'existe pas de décor, à part deux chaises de jardin et une table qu'un personnage apportera lui-même. L'espace de la représentation doit être aménagé par le jeu des acteurs et par des jeux

d'éclairage. Bérenger mime le geste d'un personnage qui respire le parfum des fleurs, et l'Architecte mène le héros faire un tour du quartier sans que nous voyions les maisons auxquelles ils font allusion (II, 66-71). A certains moments, pourtant, les choses en question surgissent soudainement, pour disparaître ensuite (p. 87). A plusieurs reprises l'Architecte répond à l'appel d'un téléphone qu'il sort de sa poche<sup>(85)</sup>. Vers la fin du premier acte un décor urbain apparaît graduellement (pp. 90-91), mais un sentiment d'irréalité est maintenu. Bérenger et l'Architecte entrent dans un bistrot par une porte imaginaire, que nous entendons claquer. Au deuxième acte, le décor "lourd" et "laid" contraste fortement avec l'évanescence initiale (p. 100).

Il serait fastidieux de multiplier des exemples analogues. Dans son oeuvre entière Ionesco grossit la conscience de l'irréel que comporte la représentation théâtrale. Ce procédé fondamental produit des effets divers. Dans certains cas la "déréalisation" donne lieu à ce plaisir gratuit que procure la parodie. Ailleurs, le même procédé confère au drame une allure symbolique, sinon onirique. Parfois un jeu stylisé éveille l'esprit critique des spectateurs. Mais ces questions esthétiques n'entrent pas vraiment dans notre propos. Nous nous contentons de soutenir que le sentiment d'irréalité complète la réflexion métaphysique qui se dégage de l'oeuvre. Or, dans plusieurs pièces le thème de l'insécurité ontologique est formulé explicitement. Ainsi dans Tueur sans gages Bérenger exprime sa conviction que les mirages, ces projections hallucinatoires du désir, sont ce qui existe de plus réel au monde (II, 72). Arrivé dans la "Cité Radieuse", il croit découvrir la réalisation concrète de ses rêves éphémères. Et le héros et son interlocuteur approuvent la solidité des constructions qui les entourent, tout en tâtant les murs invisibles (p. 80). Dans

Rhinocéros, il arrive que le héros doute de sa propre existence (III, 23). Nous avons étudié d'autres pièces dans lesquelles Ionesco élabore les résonances métaphysiques de ce thème.

Dans ses écrits confessionnels, et au cours de ses entretiens, Ionesco évoque souvent le thème de l'évanescence. Il explique que la conscience de l'évanescence caractérise la manière dont il perçoit généralement le monde<sup>(86)</sup>. A cet état d'insécurité, Ionesco oppose des sentiments qu'il éprouve plus rarement, mais auxquels il attache une valeur métaphysique : le sentiment de la plénitude et celui de la certitude. Lorsqu'il commente cet état d'esprit, il lui arrive d'évoquer le mythe du paradis, tel que l'ont analysé Jung et Eliade, ainsi que la croyance à l'immortalité<sup>(87)</sup>. Il tient à préciser que l'aspect insolite de son oeuvre représente cette perspective métaphysique dualiste. Il explique ainsi le thème de l'évanescence dans son drame Les Chaises:

Le monde n'existe pas vraiment. Le thème de la pièce était le néant et non pas l'échec. C'était l'absence totale : des chaises avec personne. Le monde n'est pas puisqu'il ne sera plus, tout meurt n'est-ce pas(88)?

Ionesco dégage le même thème de sa première pièce, La Cantatrice chauve, dont il éclaire la signification profonde qui était restée inaperçue des critiques:

C'est du vent. C'est-à-dire que c'est peut-être de toutes mes pièces la plus métaphysique, ou plutôt la plus déréalisante de la quotidienneté(89).

L'archétypologie justifie cette interprétation surprenante, en révélant le rapport "imaginal" qui associe la représentation "schizomorphe" aux grands thèmes métaphysiques.

La première structure "schizomorphe" entraîne son corollaire qui consiste, selon Gilbert Durand, dans un morcellement de la perception (Structures, p. 210). Dans les représentations de ce genre, les objets

naturels semblent artificiels, et les êtres humains revêtent l'aspect de "statues", de "marionnettes", de "mannequins mus par une mécanique", ou de "robots" (p. 211). Ce grossissement des structures "diurnes" produit même le sentiment que le sujet est séparé du réel par un "mur", qui peut être opaque ou translucide. Dans ces descriptions se reconnaissent aisément des traits dominants qui caractérisent le monde caricatural de Ionesco. Plusieurs critiques ont remarqué que, dans son oeuvre, les personnages grotesques ou antipathiques ressemblent à des automates interchangeables<sup>(90)</sup>. Comme l'affirme le personnage du Monsieur dans La Jeune Fille à marier, "l'homme est encore la meilleure machine humaine!" (II, 248). La conversation de ces personnages est anodine au point d'exaspérer. Dans certaines pièces Ionesco attribue le même nom, et parfois les mêmes répliques, à plus d'un personnage, et il arrive que certains rôles soient "joués" par des mannequins. Dans Scène à quatre, Ionesco raille l'insensibilité des personnages en mécanisant leur comportement. Ainsi trois "Messieurs" amoureux expriment leur amour jaloux en démembrant une Jolie Dame (III, 286). Dans Ce formidable bordel!, Ionesco dramatise la Spaltung, l'obsession de la séparation, lorsque le héros s'imagine, ainsi que les autres personnages, enfermés dans "des cercueils de verre"<sup>(91)</sup>.

Dans le théâtre de Ionesco, suivant un processus finement analysé par Bergson dans Le Rire, la "mécanisation" des personnages dégage une charge comique indéniable. En outre la critique contemporaine attribue souvent ce procédé à une satire du conformisme "petit-bourgeois", ou bien elle se contente d'y voir uniquement une plaisanterie gratuite. Mais il existe finalement de solides raisons de croire que ce procédé provient d'une réflexion profonde sur l'identité et sur le statut ontologique de l'être humain. Dans plusieurs pièces, les personnages

changent de personnalité, et ces transformations mettent en question la réalité même de l'être. Paul Vernois définit ainsi ce thème qu'il relie à celui du flux temporel : "avec le temps l'individu devient autre"<sup>(92)</sup>. Dans Le Tableau, les personnages changent brusquement d'apparence, et le décor lui aussi se métamorphose en un instant. Or, malgré son aspect parodique, Ionesco souligne le sérieux de ce thème dans les indications scéniques qu'il donne (III, 229). Ailleurs, des transformations de caractère causent un sentiment d'inquiétude. Il en est ainsi du Professeur, dans La Leçon, et du Policier, dans Victimes du devoir, parce que ces personnages finissent par révéler un tempérament cruel qui contredit nos impressions initiales. Dans L'Homme aux valises, le héros a oublié son identité. Le thème de l'oubli aide d'ailleurs à contester la notion d'individualité dans l'oeuvre entière<sup>(93)</sup>. Au cours d'une discussion avec Claude Bonnefoy, Ionesco a expliqué que, par le truchement de ces personnages-automates, il a voulu dénoncer l'absence de pensée, le manque de vie intérieure. Et il a voulu créer un contraste entre ces robots et les autres personnages plus spontanés, plus sensibles, qui sont doués de profondeur psychologique, et nourris de leurs rêves<sup>(94)</sup>.

Les thèmes de l'identité et de l'aliénation se fondent également sur la prolifération verbale. Point n'est besoin de faire remarquer jusqu'à quel point Ionesco disloque le langage dans son théâtre. Cette "dislocation" du langage constitue un élément fondamental de sa dramaturgie, et il en tire des effets cocasses fort variés. Plusieurs autres critiques ont étudié cet aspect de son oeuvre<sup>(95)</sup>. Il nous suffit d'observer que, chez Ionesco, la lettre menace l'esprit<sup>(96)</sup>. Dans Les Chaises, le personnage de la Vieille résume ainsi cette idée:

C'est en parlant qu'on trouve les idées, les mots, et puis nous, dans nos propres mots...

Ionesco condamne la verbosité. Pour lui, elle devient le signe de ce flux temporel qu'il identifie au chaos:

Etre entraîné par les mots, par ce flux, c'est cela l'image de l'Histoire. On se perd dans les mots comme on s'égare dans les événements, dans un éboulement d'événements(97).

En "mécanisant" cet aspect du comportement de ses personnages, Ionesco amplifie donc sa réflexion métaphysique. A ce propos, le dramaturge établit une distinction significative entre le langage et la pensée. Dans son essai, Ionesco médite à loisir sur ce thème, et il affirme sa conviction que la conscience humaine, et la pensée qu'elle crée, priment le langage. L'importance du débat apparaît pleinement lorsqu'on constate que Ionesco croit ainsi soutenir une thèse spiritualiste:

La pensée s'exprime ou se manifeste dans ou par le langage, celui-ci étant à l'image de la Manifestation universelle qui exprime la pensée, préexistante, de Dieu, qui devient, se fait langage, expression d'une pensée qui était dans le silence, mais qui était. Ainsi, lorsque l'on dit que le langage et la pensée sont une seule et même chose, que le langage n'est pas le moule trouvé, inventé par une pensée qui le précède, on veut dire, en somme, que l'on refuse toute métaphysique, que l'on est matérialiste : identifier le parler et le penser, c'est parfois vouloir nier la spiritualité, ou tout dualisme(98).

Dans le théâtre de Ionesco, l'ensevelissement de la pensée originale sous le poids de mots conventionnels assure la victoire de la matière sur l'esprit. Pour le dramaturge, le conformisme intellectuel est donc l'indice de la mort de l'âme. En dénonçant le conformisme au nom d'un dualisme spiritualiste, Ionesco adopte un thème que Paul Diel a discerné dans la mythologie grecque. Le psychologue impute à cette "mort de l'âme" l'absence du sentiment religieux chez certains personnages mythiques. Ces êtres seraient coupables d'avoir oublié cette "profondeur mystérieuse de toute vie"<sup>(99)</sup> que Diel assimile à la Divinité. Le psychologue taxe ces personnages de "banalisation conventionnelle" : ils manquent d'originalité car ils se modèlent sur

des normes sociales reçues.

Le monde dramatique de Ionesco possède également des affinités avec la troisième structure "schizomorphe" que décèle Gilbert Durand. Il s'agit d'un "géométrisme" qui se traduit par l'obsession d'une représentation symétrique de l'espace (Structures, pp. 211-212). Nous avons démontré la place importante qu'occupe le symbolisme vertical bipolaire dans la création imaginaire de Ionesco. Dans son oeuvre il arrive qu'une "double postulation" — pour emprunter l'expression baudelairienne — produise une bipartition de l'espace scénique. Lorsque l'accès au ciel est bloqué, la division horizontale de l'espace expose le désarroi et la frustration des personnages. Souvenons-nous de la situation qui règne dans Victimes du devoir. Au terme d'un scénario qui figure la descente, l'escalade et la chute du héros, — furieux de constater que son investigation n'a pas abouti, le Policier donne libre cours à son exaspération:

On en est exactement au même point que tout à l'heure! De haut en bas, de bas en haut, de haut en bas, et ainsi de suite, et ainsi de suite, c'est le cercle vicieux!

(I, 221)

La hantise de la séparation — comme nous l'avons noté — est représentée parfois sous forme de prisons circulaires. Paul Vernois a attentivement étudié cette "géométrie scénique", et il l'a interprétée à la lumière des préoccupations archétypales du dramaturge<sup>(100)</sup>. De cette étude il découle que le théâtre de Ionesco dramatise un désir de représentation schématique, et que ce "géométrisme" émane de soucis métaphysiques.

Gilbert Durand achève son bilan des structures "schizomorphes" en évoquant une "attitude conflictuelle" que l'homme est susceptible d'entretenir avec son milieu ambiant<sup>(101)</sup>. Durand prétend que cette

aliénation serait une manifestation symptomatique d'un "dualisme exacerbé" et d'une pensée qui s'exprime par antithèses, aboutissant à un dogmatisme inflexible, sinon excessif (Structures, pp. 212-213). Dans un autre contexte, Durand souligne un contraste qui nous permet de comprendre cette association. D'une part il établit une pédagogie dualiste qui

s'évertue à couper le monde et l'homme, à séparer par un double souci d'angélisme et d'objectivité le "je pense" des choses pensées(102).

D'autre part, à cette structure "schizomorphe" il oppose une structure "mystique", qui caractérise une conception unitaire de l'homme et du monde, conception sur laquelle se base l'Alchimie. Cette "figure traditionnelle de l'homme"

ne distingue, ne veut pas distinguer le moi du non-moi, le monde de l'homme...(103)

Or, ce contraste entre deux attitudes philosophiques fondamentales révélera une dimension du théâtre de Ionesco que nous n'avons pas encore examinée.

En évoquant la structure "schizomorphe" qui situe l'homme et le monde dans un rapport d'antagonisme, Durand nous autorise à soutenir le point de vue selon lequel l'oeuvre de Ionesco est une illustration caricaturale de l'attitude dualiste. Il n'est pas nécessaire de souligner encore jusqu'à quel point le monde matériel menace les personnages dans ces pièces de théâtre. A cet égard, même les personnages sympathiques, comme Amédée et Bérenger, attirent les plaisanteries du dramaturge. Si certains personnages découvrent parfois dans le dualisme spiritualiste une voie qui mène au sacré, il n'en reste pas moins que cette attitude débouche souvent sur une impasse. Il arrive que Ionesco dramatise avec humour ces échecs, ou qu'il en accentue l'aspect inquiétant, mais il ne manque jamais de les

dénoncer. Quant aux fantoches dogmatiques, il les raille toujours malicieusement.

Faut-il en conclure que Ionesco récuse le dualisme dans son ensemble? Les textes que nous avons étudiés dans ce chapitre ne nous permettent pas de trancher le débat d'une manière aussi catégorique. Dans certaines pièces, nous l'avons vu, Ionesco célèbre de bonne foi des thèmes religieux dont nous avons vérifié le registre spiritualiste. D'ailleurs, les héros spiritualistes que nous avons identifiés possèdent d'admirables qualités. Ils s'opposent sans exception au dogmatisme. Et ils n'ont pas perdu leur aptitude à un émerveillement spontané. Le prix que Ionesco attache à ces qualités explique l'attitude indulgente qu'il nous invite à adopter envers ces personnages. Néanmoins son humour nous empêche d'épouser sans réserve leur point de vue. Il convient d'en conclure que Ionesco garde une certaine distance envers le dualisme spiritualiste, qui conduit souvent à l'aliénation. C'est pourquoi son théâtre exprime une tentative pour adopter une vision unitaire de l'homme et du cosmos, tentative par laquelle les personnages espèrent participer plus sûrement au sacré.

Dans Tueur sans gages cette alternative est clairement illustrée. Le héros de la pièce, Bérenger, évoque la félicité à laquelle il aspire, en imaginant un état d'harmonie entre l'individu et le milieu ambiant. Il s'agit d'un ensemble parfait dans lequel le moi et le monde ne se distingueraient plus. Comme Bérenger le dit à l'Architecte, il éprouve le besoin

d'un décor, d'une ambiance qui correspondrait à une  
nécessité intérieure, qui serait, en quelque sorte (...)  
le jaillissement, le prolongement de l'univers du dedans.

(II, 73)

Si cette union bienheureuse est scindée, l'on retombe dans une

opposition conflictuelle entre l'acteur et son décor, dans une condition séparée que la pensée détermine par antithèses:

... Lorsqu'il n'y a pas un accord total entre moi du dedans et moi du dehors, c'est la catastrophe, la contradiction universelle, la cassure.

Aussi Bérenger voudrait-il réparer l'aliénation qui s'introduit entre l'homme et le cosmos, et il semble entrevoir momentanément la nécessité de dépasser une modalité antithétique de la pensée. Dans la dernière scène de la pièce il est donc naturel que le héros abandonne le dualisme. Après s'être insurgé contre la mort, Bérenger admet l'inutilité des arguments, et il se résigne à son destin.

A ce propos nous tenons à mentionner un article de Richard Schechner, dans lequel l'auteur affirme que Bérenger réussit à surmonter le problème de "l'insécurité ontologique". Evoquant le mythe d'Osiris, qui illustre le thème de la "régénération" et celui de la "renaissance", Schechner apprécie la signification profonde qui se dégage de la résignation finale de Bérenger, signification que nous analyserons par la suite dans d'autres pièces où elle s'exprime plus nettement<sup>(104)</sup>. Pour l'instant, il suffit de faire remarquer que, dans l'oeuvre de Ionesco, le dualisme exacerbé engendre un sentiment d'aliénation, et que ce problème appelle l'adoption d'une vision unitaire. Par ailleurs, dans Le Piéton de l'air, le personnage du Journaliste résume chacune de ces attitudes, de sorte qu'il met en lumière le problème essentiel du désaccord entre l'homme et le cosmos:

Il y a l'homme contemplatif : celui-là veut s'accorder au monde. Il y a l'homme d'action : celui-ci veut accorder le monde à lui-même. Quelle est la bonne solution?

(III, 142)

Il nous est ainsi loisible d'affirmer que Ionesco dramatise les grands thèmes de la métaphysique dualiste : il le fait d'une manière qui

demeure conforme en tout point aux modalités de l'imagination symbolique. En résumant la signification qui se dégage de son théâtre, le dramaturge évoque lui-même sa vision dualiste:

... je n'ai pas l'impression d'avoir dit des choses nouvelles mais d'avoir vécu intensément ces deux sentiments contradictoires : le monde est à la fois merveilleux et atroce, un miracle et l'enfer, et ces deux sentiments contradictoires, ces deux vérités évidentes constituent la toile de fond de mon existence personnelle et de mon oeuvre littéraire(105).

Ces remarques s'appliquent à l'ensemble du théâtre de Ionesco, mais elles mettent en lumière l'importance que le dramaturge attribue en particulier à une scène dans sa pièce intitulée Jeux de massacre. Au cours de la scène deux personnages expriment l'antithèse dualiste en évoquant tour à tour les aspects "merveilleux" et "atroces" que le monde revêt à leurs yeux (V, 89-95). George Wellworth analyse finement ces deux thèmes qui caractérisent bien le monde symbolique de Ionesco:

The new aesthetics of the theatre that Ionesco has formulated postulates that theatre must ultimately be an animated distillation of the quintessence of existence, a brooding and suffering contemplation of the horror of death and a necessarily simultaneous celebration of the radiance of life(106).

#### De l'antithèse à l'euphémisme : le thème de la résignation

Comme nous l'avons suggéré, Ionesco sait qu'en poursuivant exclusivement la transcendance, il risque de s'aliéner. Sa tendance naturelle est de s'insurger contre le Temps qui le menace ou de fuir dans l'au-delà, mais il s'efforce également de corriger cette attitude en concevant le sacré sous un aspect immanent. Certaines de ses pièces traduisent la tentative qu'il fait pour valoriser le devenir et pour adopter une attitude résignée devant la mort. Ce revirement comporte une différence sensible dans le symbolisme dramatique, qui provient

désormais du régime "nocturne" de l'image.

Par ce terme, Gilbert Durand désigne un deuxième monde symbolique, dans lequel se groupent des images qui représentent l'aspect bénéfique du Temps. Ces images consistent dans

les rassurantes figures de constantes, de cycles qui au sein même du devenir semblent accomplir un dessein éternel.

(Structures, p. 219)

Au lieu de mettre en relief les contrastes entre le chaos et la transcendance, les symboles de ce genre "euphémisent" l'inquiétude que produit le Temps. Aussi retrouvons-nous, dans le régime "nocturne" de l'imaginaire, des images qui prenaient un aspect terrifiant dans le régime "diurne", mais cette fois elles sont adoucies et revalorisées. Par exemple la chute fulgurante est transmutée en une descente voluptueuse (p. 233). L'ascension sur l'axe cosmique est remplacée par une pénétration au centre d'une intimité heureuse (p. 226).

Afin d'analyser le thème d'une valorisation du devenir, il est naturel de commencer par le symbolisme lunaire, qui chevauche les deux régimes. On se rappelle que, dans la mentalité primitive, la lune symbolise l'instabilité temporelle. Mais par ses phases de croissance et de décroissance périodiques la lune peut représenter aussi un renouvellement cyclique de la vie. Dans Amédée ou comment s'en débarrasser, le cadavre qui grandit est l'objet d'une revalorisation de ce genre. Au début, ce symbole "lunaire" incarne le thème inquiétant de la décomposition. Néanmoins, à mesure que le drame se déroule le héros adopte, semble-t-il, une attitude différente envers le mort. Non seulement il l'appelle "un ami" (I, 309), mais il fait même de lui un talisman. Au dénouement, Amédée enroule le cadavre autour de sa taille, et il trouve ainsi le moyen de s'envoler, échappant aux Policiers qui veulent

l'arrêter. Le mort se déploie "comme une voile ou comme un énorme parachute" pour rendre cette évasion possible (p. 315). De cette manière, au moment où le héros s'abandonne au flux temporel, le symbole de la mort se transforme étrangement en un symbole de vie renouvelée. La mythocritique corrobore l'interprétation que propose Paul Vernois:

... l'action de la pièce est débloquée par cette étrange solution qui consiste à s'engloutir avec le mort pour ressusciter avec lui dans un curieux mouvement où les ambiguïtés du destin trouvent un rapprochement à la fois absurde et exaltant. Le mort — ou la mort — est en effet le gouffre et le ciel, le lourd et le léger, le risque de condamnation et le gage du salut(107).

En outre, cette scène contient un symbole spatial qui représente la sécurité. Amédée "pivote sur place" pour que le cadavre s'enroule autour de lui. Ce geste situe le héros au centre d'un cercle. Or, Gilbert Durand démontre que tout espace courbe évoque l'intimité heureuse du centre, tandis que l'espace carré ou rectangulaire, qui ne possède pas de centre parfait, représente plutôt une structure défensive. Celle-ci fait penser aux menaces extérieures (Structures, pp. 283-284). Il semble que Ionesco intègre ce symbolisme à la curieuse leçon de géométrie phonétique qu'Amédée enseigne à son interlocuteur américain. En tournant sur place, il conseille au Soldat de ne jamais prononcer le son "u", qui est un son "pointu". Selon ce point de vue, il convient d'éviter les sons qui s'assimilent à des "angles" et à des "couteaux". Il vaut mieux prendre le parti du "cercle" et des "sphères". Cela peut se faire, explique Amédée, si l'on tourne les questions et si l'on parle en périphrases (I, 311-312). Ces figures plaisantes possèdent un certain à-propos "imaginal" car, au moment de les inventer, le héros renonce au projet "diaïrétique" que symbolisent les armes tranchantes, il a quitté — mieux, il a démolli — l'enceinte défensive de son appartement, et il se blottit au

coeur d'un cercle rassurant. Ce sont autant de symboles de cette paix qu'apporte la résignation. Dans Les Chaises, également, la perfection prend la forme imaginaire d'une "sphère" (I, 165).

Le thème lunaire du renouveau se manifeste visiblement dans le diptyque que forment les deux pièces intitulées Jacques ou la soumission et L'avenir est dans les oeufs. Elles mettent en jeu plusieurs symboles temporels que déprécie l'isotopie "diurne". Néanmoins, des images lunaires traduisent en même temps cette "volonté de désapprendre la peur"<sup>(108)</sup> qui sous-tend le régime "nocturne". Considérées sous cet angle, ces oeuvres dramatisent un rite de puberté, suivi d'un rite de fécondité<sup>(109)</sup>. Est-il besoin de préciser que ces rites ne réussissent pas à exorciser l'inquiétude que comporte la condition charnelle? Ionesco exploite les aspects comiques et grotesques des personnages pour nous imposer une distanciation ironique, d'abord, et ensuite une attitude faite de désapprobation, de malaise et de honte. Malgré ces réserves, il importe de remarquer que même les éléments insolites de ces pièces émanent directement d'anciens scénarios rituels. Le comportement extraordinaire et même obscène des personnages crée précisément l'ambiance d'une cérémonie orgiastique.

Comme l'attestent encore certaines fêtes contemporaines, la fonction des rites de ce genre est de célébrer la régénération cyclique de la vie. Gilbert Durand explique que l'homme dans les sociétés traditionnelles croyait assurer un renouveau cosmique en réintégrant le "chaos primitif" qui précède la cosmogonie (Structures, p. 324)<sup>(110)</sup>. Dans ce contexte Durand mentionne certains rites qui consistent dans l'extinction des feux<sup>(111)</sup>. Dans Jacques, lorsque Roberte II offre d'éteindre l'ardeur du héros, Ionesco adopte cette symbolique.

D'ailleurs, l'anthropologue confirme que les oeufs et les grenouilles sont des symboles lunaires de fécondité (pp. 287 et 363). L'usage que le dramaturge fait de ces symboles est connu. Roger Caillois découvre la même intention régénératrice dans les comportements licencieux, insolites et même animaliers qui jalonnent les fêtes primitives<sup>(112)</sup>. Il ajoute que, pendant la durée de la fête, le temps est suspendu, ce qui permet aux ancêtres de venir se mêler aux hommes. Cette croyance traditionnelle certifie l'à-propos d'un épisode divertissant dans L'avenir est dans les oeufs : le grand-père défunt quitte le cadre de son portrait, qui est accroché au mur, et il intervient dans l'action, en encourageant les jeunes mariés à régénérer la race (II, 217). Mircea Eliade mentionne plusieurs thèmes initiatiques qui sont compatibles avec les pièces que nous considérons. Il observe, par exemple, que durant certains rites les femmes abandonnent leur pudeur habituelle et s'adonnent à une "agressive obscénité"<sup>(113)</sup>. Dans le contexte rituel de Jacques ou la soumission, le comportement lascif de Roberte II symbolise donc une sacralité féminine. Eliade relate également ces détails d'un banquet rituel dans une société cultuelle de femmes:

En arrivant, les jeunes mariées sont frappées trois fois avec un fouet par les vieilles, qui leur crient : "Ponds un oeuf!" — et les jeunes femmes sortent de leur corsage un oeuf cuit<sup>(114)</sup>.

Le symbolisme de ce scénario, et l'élément insolite qu'il contient, ressemblent à l'action qui se déroule dans L'avenir est dans les oeufs.

M. Eliade commente aussi certains rites dans lesquels les rôles sexuels sont confondus, et il y discerne une volonté de combiner en un mode d'être "total" les sacralités spécifiques des hommes et des femmes<sup>(115)</sup>. Nous citons ce fait pour montrer que le spectacle d'un homme qui pond des oeufs est assimilable à des rites authentiques. D'ailleurs, le

thème d'une sexualité "totale" est lié au mythe paradisiaque de l'Androgyne, dont Gilbert Durand confirme l'isotopie "nocturne" (Structures, pp. 333-335). Il convient de mentionner ici que Ionesco tire profit de ce thème dans d'autres pièces encore. Dans La Soif et la Faim, au deuxième épisode, le héros s'adresse aux Gardiens moustachus en les appelant "mes soeurs" et "mes douces amies" (IV, 117). Ces noms contribuent à créer une ambiance rituelle. Dans La Jeune Fille à marier, par contre, ce thème de l'Androgynat possède une valeur purement comique.

Par ailleurs, Mircea Eliade nous aide à apprécier la fonction rituelle d'une autre image qui a été étudiée dans Jacques. Il s'agit de cet étalon terrifié, à la crinière flamboyante, dont la souffrance intéresse et excite le héros. L'émoi que lui cause cet épisode donne soif à Jacques, qui s'abreuve ensuite de l'eau que lui offre la séductrice. Or, en interprétant le thème mythique de "l'échauffement du héros", Eliade soutient qu'il s'agit d'un symbole qui représente "la prise de possession d'une sacralité"<sup>(116)</sup>. A titre d'illustration, il cite l'exemple du héros folklorique roumain, Românas, dont le cheval s'est "échauffé". Dans le même contexte Eliade montre que, selon de nombreuses traditions, cette chaleur magico-religieuse doit être "soignée" par une femme. En reprenant ces images, Ionesco assure donc la cohérence symbolique de son théâtre. Dans Jacques, le rite de fécondité représente la participation des sacralités féminine et masculine dans le mystère de la régénération.

Selon les lois qui gouvernent l'imaginaire collectif, il est normal que les "visages du temps", qui causent la terreur, soient repris et revalorisés dans le régime "nocturne". Mais dans le diptyque que

constituent Jacques et L'avenir est dans les oeufs nous constatons un véritable conflit entre les deux régimes de l'imaginaire. Ionesco accentue la tension qui existe entre ces univers symboliques antagonistes. L'animalité des personnages provoque le dégoût, mais les personnages eux-mêmes tentent de consacrer rituellement la condition charnelle. L'image du cheval brulant dramatise la perversion sadique de Jacques, et pourtant cette image s'intègre dans un rite qui célèbre la procréation. Ces points de vue divergents correspondent à deux attitudes métaphysiques. D'une part nous pouvons discerner un désir d'atteindre l'immortalité et une volonté de préserver le caractère unique de l'âme, mais contre cette attitude se dresse le désir de submerger la vie individuelle dans les cycles cosmiques de la vie et de la mort. A une révolte contre le Temps fatal succède une attitude de résignation qui euphémise le destin en majorant l'éternel retour et la continuité de l'espèce.

Compte tenu des penchants spiritualistes de Ionesco, il est naturel qu'il déprécie la position palingénésique dans ces deux ouvrages. Aussi raille-t-il la "soumission" vile de Jacques. Faut-il en conclure, avec J.D. Brown, que Ionesco tourne toujours en dérision le thème de la résignation<sup>(117)</sup>? Les développements que subit ce thème dans les pièces ultérieures infirment ce point de vue. Nous observerons que Ionesco cherche à atténuer cette soif d'absolu en privilégiant le thème de la résignation. Et dans Jacques, déjà, il prépare cette évolution en amplifiant le symbolisme "nocturne" d'une manière cohérente. A ce propos il est remarquable que même le personnage de Roberte II, cette troublante incarnation de la Femme Fatale, possède des attributs qui symbolisent l'immanence du sacré.

Ce fait peut sembler paradoxal. Dans le chapitre précédent nous avons montré comment l'image de la femme est souvent associé, dans l'imaginaire collectif, au thème de la mort et au thème du mal. Mais cette interprétation restait incomplète. Les images féminines possèdent l'ambivalence qui adhère aux symboles lunaires. Aussi le destin, d'effrayant qu'il était, devient-il aimable lorsque l'imagination le pare d'un visage féminin. Gilbert Durand a bien mis en évidence la position charnière qu'occupent les images féminines : elles ménagent une transition entre le régime "diurne" et le régime "nocturne" de l'imaginaire, et de ce fait elles renversent les valeurs symboliques:

Si Eros teinte de désir le destin lui-même, il y a moyen d'exorciser autrement que par l'antithèse polémique et implacable le visage menaçant du temps.

(Structures, p. 220)

Or, Ionesco ne met pas en doute que le personnage de Roberte II doit posséder une dimension rassurante, malgré l'inquiétude qu'elle inspire. Originellement, il propose au metteur en scène que l'héroïne porte un masque à trois nez, mais il approuve l'idée de Jacques Noël lorsque celui-ci invente un masque à trois profils. Dans la dernière édition de la pièce, Ionesco adopte définitivement cette interprétation, et il demande désormais que la physionomie de Roberte II concilie des effets contraires:

En réalité, ce n'est pas trois nez que doit avoir Roberte, mais trois visages, trois profils. Roberte avait quatre yeux, trois nez, trois bouches, — avec le masque très picassien de Jacques Noël. Roberte était monstrueuse, cependant belle, comme une de ces divinités à plusieurs visages de l'Extrême-Orient.

(I, 113)

Dans un contexte différent Ionesco précise qu'il a pensé à

certaines divinités mésopotamiennes agricoles représentant la Terre, donc la fécondité, la sexualité(118).

Et il ajoute que le masque de Roberte représente

une divinité dans laquelle se rejoignent tous les attributs contradictoires(119).

En conférant à l'héroïne les traits de la déesse de la fécondité, Ionesco adoucit donc l'image du Temps, et il ébauche une attitude palingénésique, ou régénératrice, qui sacralise le devenir.

Roberte elle-même confirme son aptitude aux "travaux agricoles", et elle suggère par là l'affinité qu'elle partage avec les rythmes des saisons qui régénèrent périodiquement la vie (I, 119). Si nous en croyons l'héroïne, elle renverse jusqu'à l'antiphrase la crainte de la mort:

Je suis la gaîté de la mort dans la vie... la joie de vivre, de mourir.

Ces déclarations sont parfaitement compatibles avec les religions des sociétés agricoles, qui se fondent sur l'intuition de l'éternel retour. Comme l'a montré Mircea Eliade, ces religions font une large place à la

solidarité mystique entre la fécondité de la terre et la force créatrice de la femme(120).

Déesse qui symbolise à la fois la mort et le renouvellement, Roberte l'est encore grâce à son masque aux trois visages. Gilbert Durand confirme l'explication qu'en donne Ionesco, en observant que "la trinité est toujours lunaire", et il cite à titre d'exemple la combinaison triadique d'Artémis, de Sélénè et d'Hécate, dans la mythologie grecque (Structures, p. 330). A ces symboles de la fécondité il s'en ajoute d'autres. L'on peut soutenir que les neuf doigts qui ornent la main gauche de Roberte symbolisent l'Androgynat, la double sexualité. Nous avons constaté que ces organes reptiliens évoquent les tentacules d'une pieuvre, monstre féminin, mais huit doigts n'auraient-ils pas suffi à produire cet effet? Il se peut que l'addition d'un neuvième doigt symbolise définitivement cette double sexualité. Par ailleurs, le langage secret que l'héroïne enseigne à

son amant, Jacques, peut s'assimiler à une pratique rituelle associée au culte de la Femme<sup>(121)</sup>. En outre, Mircea Eliade ose soutenir que, dans le théâtre entier de Ionesco, la "destruction du langage artistique" s'intègre dans un processus cyclique de la régression et de la re-création<sup>(122)</sup>.

En fin de compte, dans les deux pièces complémentaires intitulées Jacques et L'avenir est dans les oeufs, la distanciation ironique provoque un sentiment de répugnance pour les avatars de la résignation. Confronté à la nécessité d'assumer la condition humaine, Ionesco adhère à une attitude de révolte. Néanmoins, en amplifiant clairement le mythe de l'éternel retour, Ionesco inaugure un débat qui penche vers l'abandon d'une métaphysique dualiste et polémique. Cette tendance ne doit pas nous surprendre, car, comme l'a montré Gilbert Durand, elle est inhérente à la faculté imaginative. D'ailleurs, nous ne sommes pas seuls à avancer une telle interprétation. La même tendance évolutive de l'oeuvre dramatique de Ionesco a été mise en évidence par Yves Moraud. Y. Moraud constate que les personnages tentent de porter remède à leur "inadaptation" fondamentale, et essaient d'"apprivoiser le destin" en assumant un comportement stéréotypé sinon un comportement de cérémonie<sup>(123)</sup>.

Dans La Soif et la Faim, là encore, un personnage féminin assure la fonction de médiatrice entre l'homme et le sacré. L'héroïne, Marie-Madeleine, incarne la sérénité au milieu des vicissitudes du monde, et par là elle ressemble à son homonyme biblique, Marie-Magdeleine, qui concilie les contraires du péché et de la pureté. En effet, Gilbert Durand observe que ce personnage représente une réintégration d'attributs antithétiques (Structures, p. 332). A ce sujet, il se

réfère au thème mythique et religieux de la "coïncidence des contraires", qu'a étudié Mircea Eliade. Celui-ci affirme que cette "coincidentia oppositorum" exprime "le paradoxe de la réalité divine" et "la transcendance de tous les attributs"<sup>(124)</sup>. L'être humain qui réalise une pareille "totalisation" des extrêmes dépasse le conflit et atteint la paix dans son expérience ici-bas. Cet état d'union et de perfection est le but transcendantal que visent les disciplines ascétiques, mais en même temps cette manière d'être assure l'immanence du sacré. Ionesco semble modeler l'héroïne dramatique, Marie-Madeleine, sur cette conception énigmatique de la sainteté. Dans une pièce dramatisant l'échec d'un dualisme antithétique, ce personnage révèle le prix que l'auteur attache à une philosophie non-polémique qui conseille la résignation. Au dénouement, le héros révolté, Jean, subit le supplice de Tantale, tandis que sa femme l'attend au coeur d'un jardin enchanté qui représente le paradis.

Pourtant, nous ne devons pas en conclure que Ionesco déconsidère entièrement la soif d'absolu qui anime Jean, ni qu'il préconise sans réserves la résignation sereine de Marie-Madeleine. Il serait plus exact de découvrir une signification interrogative et évolutive dans la confrontation de ces deux attitudes. Après être partis d'un point de vue catégorique, qui aboutit à une impasse, nous sommes amenés à peser les mérites d'une attitude plus flexible. Le protagoniste de la pièce est Jean, et — à part le recul que produit la représentation dramatique — son point de vue détermine d'emblée l'optique dans laquelle nous considérons les événements. L'action principale expose la quête qu'entreprend le héros, dont nous suivons chaque pas. De ce fait l'héroïne, que nous apercevons dans le premier épisode, est entachée de la méfiance que son mari éprouve à son égard. C'est

pourquoi les qualités de prudence et de souplesse, qui caractérisent Marie-Madeleine, s'altèrent et paraissent devenir lâcheté et inconsistance. Néanmoins, cette disgrâce qui touche la femme n'a pas l'ampleur de la déformation caricaturale qui rend grotesque le personnage de Roberte II. Dans l'intervalle de quatorze ans qui sépare la rédaction de ces deux pièces, Jacques et La Soif et la Faim, Ionesco a revalorisé le thème de la soumission. Il se fait toujours scrupule d'adopter une vue palingénésique, mais il incline vers cette philosophie de la régénération cyclique. Ayant conscience de l'insuffisance de sa révolte individualiste, il se demande s'il ne vaudrait pas mieux adopter désormais une attitude moins polémique.

Il existe une source pour l'image du jardin merveilleux, qui apparaît à la fin du premier comme du dernier épisode. Elle aide à expliquer cette hésitation et cet attrait qui se disputent l'approbation de Ionesco. Il s'agit d'une vision qu'eut sa femme, lorsqu'elle était petite. Plusieurs années après, elle raconta à son mari cet événement inexplicable. Il en reçut une impression si vive qu'il rêva d'une apparition semblable, à cette différence près qu'il observa dans le jardin une échelle d'argent qui descendait du ciel<sup>(125)</sup>. Le symbole paradisiaque du jardin provient ainsi de l'expérience d'une autre personne, d'une expérience que le dramaturge voudrait partager mais qui lui est étrangère. Il n'est pas indifférent de noter en même temps la tendance qui mène Ionesco à compléter la vision purement "nocturne", qu'eut sa femme, par un symbole "diurne".

A la fin du premier épisode de La Soif et la Faim, lorsque Jean abandonne Marie-Madeleine et que celle-ci aperçoit le paradis dont elle a toujours eu l'intuition, une différence subtile mais perceptible se produit dans l'attitude de l'héroïne. Tant que Jean, le mari méfiant,

était présent, il inclinait à déconsidérer la quiétude de sa femme. Lui parti, la vision miraculeuse justifie les pressentiments de celle-ci. Ionesco indique que la dignité et la crédibilité de Marie-Madeleine lui sont alors restituées. Ravie de voir ses convictions confirmées, elle exprime la compassion qu'elle éprouve pour son mari sceptique:

(... L'étonnement et la joie de Marie-Madeleine qui contemple le paysage se traduit toujours, sensiblement mais discrètement, par certains mouvements des épaules. Elle se lève doucement.)  
Il ne savait pas qu'il y avait cela! Il n'a pas pu voir. Je sentais qu'il y avait ce jardin; je m'en doutais. Je n'en étais pas tout à fait sûre moi-même. S'il avait pu voir, s'il avait pu savoir, s'il avait eu un peu de patience...

(IV, 103)

Or, cette revendication d'une croyance à l'éternel retour marque un changement dans l'économie philosophique et symbolique qui se dégage du monde dramatique de Ionesco. Désormais le héros féru d'immortalité devient à la fois pitoyable et comique, malgré la sincérité de son ambition. Les allées et venues de Jean sur une terrasse qu'illumine une clarté sèche, son attente d'une femme idéale et éthérée, ainsi que sa pauvreté et sa faim, correspondent en tous points à "l'enfer agoraphobique" que redoute le régime "nocturne" (G. Durand, Structures, p. 306). La souffrance qu'éprouve le héros traduit symboliquement une métaphysique de la résignation.

A mesure que la détresse de Jean augmente, les symboles de la coïncidence des contraires l'emportent. La conscience héroïque, qui se préoccupe de distinguer entre les contraires, décline devant la conscience indulgente et euphémisante, qui manifeste une volonté de réconcilier les antinomies. Cette inversion des valeurs est symbolisée par ces étranges "Messes Noires" que célèbrent les moines, au cours du troisième épisode de la pièce. Les moines affirment rituellement des croyances contradictoires, et par là ils dépaysent le héros<sup>(126)</sup>.

Celui-ci semble même incarner la confusion de l'auditoire lorsqu'il assiste en spectateur au drame sinistre que jouent les initiés. Mais cet inquiétant spectacle peut être revalorisé et expliqué par le symbolisme "nocturne". La division bipartite de la confrérie, aussi bien que l'adhésion des groupes à des croyances et à des morales antithétiques, dramatisent en effet une conception totalisante de l'homme et de l'univers. Quelque insolites que paraissent les principes contradictoires qui régissent cette communauté séquestrée, ils ressemblent aux lois qui gouvernent certaines sociétés primitives dans lesquelles la structure sociale traduit une coincidentia oppositorum. L'anthropologue Roger Caillois confirme qu'une division bipartite analogue, comprenant une opposition morale entre les deux groupes, règle la structure sociale des tribus totémiques. Il cite un exemple où le rouge et le noir servent de couleurs emblématiques aux deux groupes<sup>(127)</sup>. Dans ces sociétés, l'opposition et la collaboration de groupes, contraires mais complémentaires, constituent le système totalisant qu'est la tribu<sup>(128)</sup>. Nous pouvons donc constater une fois de plus que Ionesco exprime ses intuitions métaphysiques au moyen d'un code symbolique authentique et cohérent.

D'ailleurs, le "spectacle didactique" que montent les moines s'élabore autour d'un symbolisme qui caractérise les repas rituels. Frère Tarabas offre cérémonieusement à Tripp et à Brechtoll de la soupe provenant d'un grand chaudron. Ces symboles se rencontrent dans de nombreux rites dont l'objet est de célébrer un renouveau de vie et une communion mystique. Gilbert Durand explique que les vases et les chaudrons, qui contiennent une nourriture sacrée, généralement fluide, constituent des symboles d'intimité (Structures, pp. 291-123). Il fait remarquer également que, dans beaucoup de religions, ce symbolisme

alimentaire est susceptible de prendre la forme d'un "breuvage enivrant", comme le vin, qui a pour mission

d'abolir la condition quotidienne de l'existence et de permettre la réintégration orgiastique et mystique.

(p. 299)

Il semble que Ionesco fasse allusion à la signification spécifiquement chrétienne des aliments de la Sainte Cène, car le héros, Jean, se nourrit exclusivement de pain et de vin. Mais ces éléments consacrés s'incorporent dans un complexe symbolique et rituel qui dépasse les singularités doctrinales. Le dramaturge évoque ainsi le thème universel de la communion qui intègre l'individu dans une totalité perpétuelle.

Ce développement soutenu des symboles de la résignation nous permet d'apprécier les propos énigmatiques de Marie-Madeleine. Durant le premier épisode de la pièce, l'héroïne exprime sa croyance réconfortante dans la régénération cyclique de la vie. Pour elle, chaque jour représente un "anniversaire" porteur d'un renouvellement (IV, 95). L'amour qu'elle éprouve pour son mari suffit à produire "le calme" et "la quiétude" qui éloignent la crainte de la mort:

Pourvu que je sois avec toi, je n'ai pas peur de mourir.

(p. 82)

Aux yeux de Marie-Madeleine, l'appartement en forme de labyrinthe qui inquiète Jean représente plutôt un refuge, un abri heureux (pp. 95 et 97). Cette épouse sereine réussit à "euphémiser" le destin, car elle boit "la coupe d'espérance" qui adoucit la tristesse (p. 94). Elle transforme les morts en "des présences vivantes". De cette manière les "ombres" deviennent "une nuit reposante", et le "vide" se change en "plénitude". Bref, la vision paradoxale qu'a Marie-Madeleine résume les thèmes de l'inversion, de l'intimité et de la régénération cyclique qui constituent le régime "nocturne" de l'imaginaire.

En fin de compte, dans La Soif et la Faim, le héros ne parvient à réaliser ni la transcendance ni l'immanence. Ionesco continue à souligner la tension antagoniste qui oppose les représentations "diurne" et "nocturne" du sacré. Dans la dernière scène de la pièce, l'image du jardin lumineux où se trouve Marie-Madeleine réunit ces structures dans un système synthétique — car l'échelle d'argent permet l'ascension céleste — mais ce paradis demeure inaccessible. La quête reste inachevée.

Certaines pièces ultérieures de Ionesco traduisent le désir de concilier les symboles "diurnes" et "nocturnes". Ainsi, dans Ce formidable bordel!, pièce qui dramatise une vie ascétique, des symboles d'intimité et de retour cyclique complètent les représentations "diurnes" de l'idéal que vise le héros. Cette synthèse ne doit pas surprendre dans ce contexte, car le thème fondamental du renoncement combine la notion d'une séparation, que représentent les images "diaïrétiques", et celle de la résignation. Aussi le personnage d'Agnès rêve-t-il de voyager en bateau vers "la terre nouvelle", vers un pays accueillant qui ne connaît pas de conflits, et où les habitants vivent dans de magnifiques palais entourés de jardins (VI, 178-179). Dans une étude approfondie des paradis mythiques, M.-C. Guhl cite plusieurs exemples du même ordre, et confirme l'isotopie "nocturne" de ces images<sup>(129)</sup>. Au dénouement de la pièce, l'apparition d'un arbre bourgeonnant présage le salut du héros. Comme le montre Gilbert Durand, cette image "synthétique" symbolise à la fois le retour cyclique et "l'espérance en l'accomplissement du temps" (Structures, pp. 322-323).

Toutefois, avant que le héros n'accomplisse sa vocation, il se demande

comment il peut trouver le chemin qui mène au paradis. Sa maîtresse, Agnès, exprime ce thème lorsqu'elle rapporte que des voyageurs égarés découvrent par bonheur "la route miraculeuse" (VI, 179). Elle ajoute que, parmi ces êtres fortunés, certains retournent chez eux pour guider les autres. Ces détails rappellent plusieurs traditions mythiques<sup>(130)</sup>. D'ailleurs, en réfléchissant sur les moyens qui permettraient à l'homme d'atteindre la félicité, Ionesco se trouve amené à remettre en question le soupçon qu'il jetait sur le thème de la soumission et sur celui du conformisme. Ainsi la Concierge, qui incarne le stéréotype de la femme curieuse et bavarde, fait preuve d'une certaine sagesse lorsqu'elle exprime sa résignation joyeuse devant les vicissitudes de ce monde (pp. 142-143 et 188). Dix ans auparavant Ionesco n'aurait pas manqué de railler une telle "petite bourgeoise". Il semble même que le dramaturge se moque de son attitude plus indulgente, car plusieurs personnages répètent le même conseil, par intervalles : "Méfiez-vous de la concierge!" Mais ce refrain demeure inexpliqué, car après tout la vieille femme s'avère inoffensive et bien adaptée. Or, la pensée de Ionesco continue à évoluer dans le même sens. Il semble que ce dramaturge, qui a mûri, adopte une philosophie moins sujette à controverse. Ainsi, lors d'un entretien qu'il a accordé en 1978, Ionesco recommande "l'insouciance absolue" et il revalorise l'ancien thème pascalien du "divertissement"<sup>(131)</sup>.

Les drames récents, L'Homme aux valises et Voyages chez les morts, témoignent d'une recherche de la réconciliation avec les autres et avec le destin. L'onirisme accru qui caractérise ces pièces complique la tâche de l'interprète. Aussi faut-il tout le talent et l'érudition de Rosette Lamont, avec le concours des explications personnelles du dramaturge, pour discerner dans Voyages chez les morts les indices

d'un Gnosticisme camouflé<sup>(132)</sup>. Nous nous bornerons à constater que, dans chacune de ces pièces, la représentation d'un voyage à destination de l'ultime demeure manifeste une prédisposition à la paix et au repos. Le personnage principal dans L'Homme aux valises erre sur les rives d'un fleuve sombre qui rappelle le Styx, tout en essayant de retourner dans sa patrie où se trouvent les êtres qui le connaissent. L'oubli de son individualité contribue à créer l'impression qu'il est mort et qu'il retourne à une existence intemporelle et impersonnelle, telle que la concevait la mentalité "archaïque"<sup>(133)</sup>. Dans Voyages chez les morts, le héros, Jean, rêve de pénétrer dans le séjour des disparus. Son dernier soliloque traduit, dans un langage confus, illogique et amorphe, une désagrégation de l'intelligence, et ce scénario est compatible avec les représentations primitives de la dissolution des êtres et des choses dans le chaos originel d'où la création est sortie.

Une intention analogue d' "euphémiser" la mort se discerne déjà nettement dans des pièces antérieures. Ainsi, dans Le Piéton de l'air, la demeure des morts est représentée sous l'aspect d'un monde parallèle, d'un "antimonde", où tout ce qui disparaît de ce monde-ci se reconstruit à l'envers (III, 144-154). Cette fantaisie rassurante correspond précisément à d'anciennes croyances que mentionne Gilbert Durand. Il cite, comme exemple, une croyance égyptienne à un monde nocturne qui est

l'exacte image renversée, comme en un miroir, de notre monde.  
(Structures, p. 248)

Une scène ultérieure traduit de nouveau la tentative d'exorciser l'angoisse par le recours à une autre tradition religieuse. La femme de Bérenger, Joséphine, exprime la crainte qu'elle éprouve devant l'apparition d'un personnage énorme et terrifiant, un juge (III, 183-190). Cependant, la fille de Joséphine, Marthe, ne cesse de répéter à

sa mère que cette vision n'est qu'un cauchemar. Pour obtenir que le juge disparaisse il suffirait de ne plus avoir peur. Or, Mircea Eliade découvre une affinité entre cette scène et une doctrine fondamentale qui se dégage du Livre des morts tibétain<sup>(134)</sup>. Il s'agit d'un texte liturgique bouddhiste contenant des conseils destinés à faciliter le voyage de l'âme dans l'au-delà. Une lecture cursive de ce texte confirme le point de vue d'Eliade. Lors d'un "jugement" donné par des dieux redoutables, le défunt doit se rassurer en comprenant que ces visions, qui font peur, sont des hallucinations<sup>(135)</sup>. En adoptant ce scénario eschatologique, il semble que le dramaturge incline vers une acceptation sereine de la mort. A ce propos il n'est pas sans intérêt de remarquer que la petite fille qui exorcise cette crainte s'appelle Marthe, comme la soeur de Lazare dans le récit biblique. En outre, dans Le Piéton de l'air les cauchemars que subit Joséphine ont lieu pendant que son mari s'envole dans l'au-delà. Cette coïncidence nous aide à justifier la comparaison qui a été faite de cette pièce avec le Livre des morts. L'ascension initiatique qu'accomplit Bérenger serait ainsi assimilable à l'épreuve qu'affronte Joséphine. D'ailleurs, en revenant sur terre Bérenger se demande, lui aussi, si le spectacle effrayant qu'il a vu n'était qu'un rêve (III, 190).

Dans une nouvelle, intitulée "La vase", Ionesco revalorise complètement le thème de la mort. Ceci pourrait surprendre, car nous avons eu l'occasion de citer cette nouvelle à propos de symboles qui représentent la chute et le retour au chaos. Toujours est-il que, dans le dénouement du récit, les "visages du temps" s'adoucissent. Le personnage-narrateur se meurt, allongé sur le dos dans un marais, mais il ne souffre aucun tourment et il ne ressent aucune peur. Au contraire, il contemple tranquillement son corps qui se désagrège:

Sans douleur, mon bras droit se détacha de mon épaule. En tombant dans la boue il ne fit entendre qu'un bruit mou, puis je le vis s'engloutir doucement dans la vase(136).

Ainsi, à la chute vertigineuse succède une descente calme dans une substance enveloppante. Le personnage se trouve réduit à une "lucidité pure" qui ne paraît pas dépendre du corps, et il achève son récit en prévoyant sa résurrection:

Je recommencerai, dis-je encore, tout recommencera, dès la naissance, dès le germe... Je recommencerai, dis-je encore en fermant la paupière. Les brumes s'étaient dissipées et c'est avec l'image bleue d'un ciel lavé que je partis(137).

Certes, cette narration au temps passé est énigmatique, et l'on n' imagine guère un procédé dramatique qui pourrait créer le même effet. Nous avons cité cet exemple afin de montrer que, dans le monde imaginaire de Ionesco, le trajet symbolique peut aboutir à la représentation d'une palingénésie, c'est-à-dire d'une régénération ou d'une re-naissance.

S'agit-il d'une pirouette? En partie, sans doute. Néanmoins, dans les rares moments où il s'émerveille devant l'aspect miraculeux de la vie, Ionesco accède à une sérénité semblable. Ainsi, il écrit en son nom:

Quand l'étonnement est à son comble, c'est alors que je ne doute plus de rien. J'ai la certitude d'être né pour l'éternité, que la mort n'existe pas et que tout est miracle. Une glorieuse présence. Je suis reconnaissant d'assister à cette Manifestation et d'y participer. Et puisque je participe à cette Manifestation, je participerai à toutes les Manifestations de la Divinité, éternellement(133).

Cette déclaration que fait le dramaturge souligne l'importance que revêt le thème de l'éternel retour dans son théâtre. Cependant, comme il le précise dans le même contexte, ces moments de certitude sont rares. La plupart du temps il se sent saisi d'effroi à l'idée de son anéantissement futur, et il cherche à se calmer et à adopter une attitude résignée devant la mort. Maint passage de son journal témoigne de cet effort conscient<sup>(139)</sup>. Ionesco exprime également le

profond respect qu'il éprouve pour ceux qui savent "aider les autres à mourir"<sup>(140)</sup>. Il s'ensuit naturellement que l'apprentissage de la mort constitue le thème essentiel d'une de ses pièces les plus marquantes: Le Roi se meurt.

Le drame commence sur un mode parodique. Le royaume de Bérenger I<sup>er</sup> se désintègre à mesure que le monarque perd ses pouvoirs magiques, et de nombreux prodiges laissent présager sa mort. L'étrange personnage composite du Médecin-Bourreau-Astrologue énumère quelques-uns de ces signes funestes en mêlant comiquement le fantastique et la précision scientifique:

Le soleil a perdu entre cinquante et soixante-quinze pour cent de sa force. (...) Il tombe de la neige au pôle Nord du soleil. La Voie lactée a l'air de s'agglutiner. (...) Le printemps qui était encore là hier soir nous a quittés il y a deux heures trente. Voici novembre. Au-delà des frontières, l'herbe s'est mise à pousser. Là-bas, les arbres reverdissent. Toutes les vaches mettent bas deux veaux par jour, un le matin, un second l'après-midi vers cinq heures, cinq heures et quart. Chez nous, les feuilles se sont desséchées, elles se décrochent. Les arbres soupirent et meurent. La terre se fend encore plus que d'habitude.

(IV, 17)

Il semble que Ionesco contrefasse d'une manière burlesque la conception traditionnelle de la royauté. Comme l'atteste Roger Caillois, selon des croyances populaires, tout roi incarne les "forces de cohésion" qui assurent la stabilité du cosmos, la succession régulière des saisons, la fécondité et la prospérité<sup>(141)</sup>. Le souverain est tenu responsable, également, des malheurs qui troublent l'ordre du monde et celui du cosmos. La mort du roi entraîne un retour au chaos, d'où doit émerger un ordre nouveau<sup>(142)</sup>. Le royaume désagrégé de Bérenger correspond ainsi à l'ancienne vision unitaire de l'homme et de l'univers. Ionesco adopte un ton plaisant pour dessiner cette cosmologie, mais il n'en modifie guère les détails. Cet effet de

style est le seul caractère de la pièce qui nous détourne d'une vision cyclique du monde, vision dans laquelle la régression se trouve toujours suivie d'un recommencement<sup>(143)</sup>. Le ton parodique s'atténue à mesure que le symbolisme initiatique s'amplifie, mais il ne disparaît jamais entièrement. Le dramaturge conserve une certaine méfiance à l'égard du thème de la soumission.

L'action de la pièce rappelle aussi d'anciens festivals comme les Kronia grecques et les Saturnales romaines, dont la fonction symbolique consistait à réactualiser le Temps revigorant qui régnait aux origines de la création. Roger Caillois signale que, pendant la durée de ces réjouissances publiques, un esclave était couronné "roi du Chaos". Ces faux rois jouaient le rôle de "tyrans excessifs, outranciers et débauchés". Certains témoignages portent à croire qu'ils finissaient par être mis à mort rituellement sur l'autel de Saturne<sup>(144)</sup>. Le personnage de Bérenger ressemble à ces monarques bouffons par sa nature à la fois ridicule, monstrueuse et pitoyable, aussi bien que par l'ambiance de cérémonial qui sanctifie son passage. D'emblée, Ionesco crée une situation carnavalesque, car l'on annonce au roi extravagant qu'il mourra "à la fin du spectacle" (IV, 22). Désormais tous les personnages participent à une "cérémonie" (p. 30) qui a pour fonction de solenniser et de faciliter la mort du héros. A mesure que le spectacle de la mort tire à sa fin, le tragique prend le pas sur le comique. Plusieurs critiques ont observé que ce rite funèbre dramatique produit un effet cathartique<sup>(145)</sup>.

Le consentement à l'idée de la mort constitue un dessein essentiel de la religion, comme de la philosophie<sup>(146)</sup>. Dans Le Roi se meurt les deux reines, Marie et Marguerite, coopèrent à ce projet, malgré leur

rivalité. Au début, la reine Marie encourage Bérenger à espérer un prolongement de ses jours, mais par la suite elle cède à la nécessité et elle change de tactique. Evoquant la continuité de l'espèce et la perpétuelle régénération de l'univers, elle exhorte son mari à chercher une consolation dans la pensée qu'il fera partie d'un processus éternel:

Entre dans les autres, sois les autres. Il y aura toujours... cela, cela. (...) Tout cela qui est. Cela ne périt pas. (...) De nouveaux astres sont sur le point d'apparaître. (...) Tu as préparé tout cela. (...) Tout ce qui a été sera, tout ce qui sera est, tout ce qui sera a été. Tu es inscrit à jamais dans les registres universels.

(pp. 54-55)

Cette tentative d'adoucir la mort par l'évocation d'une "immortalité" impersonnelle ne convainc pas le roi égoïste. Il semble incarner les scrupules du dramaturge, qui se raccroche à une espérance spiritualiste. Pour que le roi accepte d' "abdiquer", pour qu'il renonce à l'instinct de préservation personnelle, il faudrait qu'il devienne "un autre"<sup>(147)</sup>. Cette transmutation cruelle mais propice compose l'initiation que ménage la reine Marguerite.

Celle-ci professe la discipline traditionnelle que représente l'ars moriendi, l'art de mourir. Non seulement à la dernière heure, mais depuis toujours, elle conseille à Bérenger de "vivre avec la conscience de son destin" (p. 14). Elle lui reproche de n'avoir pas suivi un programme d'entraînement au renoncement ascétique:

MARGUERITE : C'est ta faute si tu es pris au dépourvu, tu aurais dû t'y préparer. (...) Tu étais condamné, il fallait y penser dès le premier jour, et puis, tous les jours, cinq minutes tous les jours. Puis dix minutes, un quart d'heure, une demi-heure. C'est ainsi qu'on s'entraîne.

LE ROI : J'y avais pensé.

MARGUERITE : Jamais sérieusement, jamais profondément, jamais de tout ton être.

MARIE : Il vivait.

MARGUERITE : Trop. (Au Roi.) Tu aurais dû garder cela comme une pensée permanente au tréfonds de toutes tes pensées.

(p. 31)

Comme Ionesco, qui souhaite "à la fois être et mourir"<sup>(148)</sup>, et qui envisage la possibilité d'être en même temps "dans le monde" et "hors du monde"<sup>(149)</sup>, Bérenger aurait dû tenter d'intégrer la conscience du sacré dans son expérience de tous les jours. Bien que Marguerite n'emploie pas un vocabulaire théologique, il semble qu'elle recommande un état d'esprit essentiellement religieux. En effet, tel est bien le point de vue du dramaturge. En se rappelant que "nous ne sommes ici que de passage", Ionesco invoque "les plus grands et les plus profonds philosophes et les mystiques"<sup>(150)</sup>. D'ailleurs, Mircea Eliade corrobore cette opinion. Dans un article qui porte sur l'oeuvre de Ionesco, il assimile à une "coincidentia oppositorum" le paradoxe qui consiste à se trouver "à la fois dans le Temps et hors du Temps"<sup>(151)</sup>. Il s'agit d'intégrer l' "univers profane" et un univers "transcendant et sacré".

Ce dessein religieux ne peut s'effectuer qu'au moyen d'une initiation. Il est donc naturel que la mort du roi Bérenger s'accomplisse dans le cadre d'un cérémonial qui demeure conforme à des scénarios initiatiques garantis par les historiens des religions. Cet aspect de la pièce a fait l'objet d'études publiées par R. Lamont et par M. Barranger<sup>(152)</sup>. Mais ces commentateurs n'ont pas épuisé le sujet. Dans Le Roi se meurt la thématique religieuse est plus développée et plus riche que dans les autres pièces de Ionesco. Une étude approfondie reste à faire. Néanmoins, il suffira à notre propos de n'expliquer que les aspects les plus saillants du symbolisme initiatique qui se manifeste dans cette pièce. D'emblée il convient de mentionner que nous nuancerons l'interprétation que proposent Lamont et Barranger. L'analyse du thème de l'initiation risque de créer l'impression que la pièce reflète sans aucune distorsion une valorisation religieuse de la mort. Or nous

estimons que ce point de vue masque l'ambivalence de l'oeuvre.

Mircea Eliade constate que, dans les sociétés primitives ou traditionnelles, l'homme croit pouvoir changer son "mode d'être". Grâce à l'initiation il atteint la spiritualité et la sagesse<sup>(153)</sup>. Ce changement fondamental se traduit toujours par une mort symbolique, qui est suivie d'une résurrection ou d'une nouvelle naissance. Ainsi, l'enfant périt afin de renaître à l'état adulte; l'homme laïque disparaît afin d'être initié aux mystères sacrés. La mort symbolique effectue un "passage". Cette valeur transitive de l'initiation influe sur la conception traditionnelle de la mort réelle, qui se trouve, de ce fait, valorisée en fonction d'un "rite de passage"<sup>(154)</sup>. Or il semble que Ionesco incline vers cet adoucissement du destin. Dans un passage énigmatique de son journal, le dramaturge envisage, sous la forme d'un sacrifice rituel, une conciliation de ces contraires que constituent l'agression et l'amour:

Faire de la vie une agression amoureuse. L'agression huilée d'amour. Ainsi on peut être tué d'une façon plus douce, d'une façon très douce.  
Rituellement<sup>(155)</sup>.

Dans Le Roi se meurt, le scénario rituel traduit ce dessein. Et il est à remarquer que ce rite dramatique demeure conforme à l'ancien symbolisme initiatique.

Lorsque le roi Bérenger succombe et que le monde disparaît avec lui dans le néant, Ionesco emprunte cette image à la tradition religieuse. Mircea Eliade atteste que la mort rituelle est symbolisée par l'anéantissement de toutes choses, anéantissement qui rend possible une création nouvelle<sup>(156)</sup>. D'ailleurs, à mesure que Bérenger décline, il assume un comportement enfantin (IV, 37-39), et, dans la dernière scène, la reine Marguerite adopte à son égard une attitude maternelle.

Cette assimilation de la mort à une seconde enfance présente encore un symbole initiatique. Le néophyte redevient un enfant et il retourne à la matrice originelle pour naître de nouveau<sup>(157)</sup>. En outre, les personnages secondaires tentent de rassurer Bérenger en lui promettant qu'il retournera dans sa "patrie", là où il demeurait "avant de naître" (p. 45). Mais Ionesco ne se borne pas à évoquer le thème "nocturne" du retour. Il combine des images "diurnes" et "nocturnes" afin de représenter les aspects transcendants et immanents du sacré.

A maintes reprises la reine Marguerite exprime par des images "diaïrétiques" le thème de la séparation de l'âme et du corps:

Je déferai tous les noeuds, je démêlerai l'écheveau  
embrouillé, je séparerai les grains de cette ivraie têtue,  
énorme, qui s'y cramponne.

(p. 52)

Il est dans une haie d'épines. Comment le tirer de là? (Au Roi.) Tu es enlisé dans la boue, tu es pris dans les ronces.

(p. 64)

En tournant autour du roi, Marguerite mime le geste de couper, avec des "ciseaux invisibles", les dernières attaches qui le retiennent dans ce monde (p. 70). Le texte contient plusieurs autres exemples du même genre. Le thème de la séparation aboutit à la mise en pièces du corps de Bérenger (p. 73). Ionesco emprunte cette mimique aux initiations que subissent les chamans sibériens et les bouddhistes indiens<sup>(158)</sup>. La reine Marguerite formule le sens qui se dégage de ces symboles lorsqu'elle ordonne expressément à Bérenger de renoncer à l'existence corporelle : "Ce toi n'est pas toi", lui dit-elle (p. 70). Pour évoquer le caractère indestructible et transcendant de l'âme, elle use d'une parabole que le dramaturge a sans doute puisée dans la Chandogya Upanisad<sup>(159)</sup>:

Le grain de sel qui fond dans l'eau ne disparaît pas  
puisqu'il rend l'eau salée.

(p. 71)

Aux images "diaïrétiques" s'ajoutent celles de l'ascension et de la lumière. Pour faciliter l'élévation du mourant, la reine Marguerite le débarrasse des fardeaux qui l'encombraient (pp. 70-73). De ce fait le roi se redresse et il croit s'élever dans l'Empyrée:

LE ROI, les yeux fermés et avançant toujours tenu par la main : L'empire... A-t-on jamais connu un tel empire : deux soleils, deux lunes, deux voûtes célestes l'éclairent, un autre soleil se lève, un autre encore. Un troisième firmament surgit, jaillit, se déploie! Tandis qu'un soleil se couche, d'autres se lèvent... A la fois, l'aube et le crépuscule...

(p. 72)

Le registre "diurne" ou antithétique, qui caractérise souvent le thème de l'ascension céleste, se trouve complété dans ce cas par une "obscurité clarté" qui traduit la recherche du compromis. L'élévation du roi Bérenger détermine une cosmologie que G. Durand a qualifiée de "synthétique" (Structures, p. 307). Parvenu à un lieu où le jour et la nuit ne sont plus à distinguer, le héros réussit à concilier les contraires. Analysant une image identique dans un conte initiatique, M. Eliade montre clairement que cette fusion paradoxale marque le passage entre ce monde et "la réalité ultime"<sup>(160)</sup>. Se dirigeant plus loin encore, Bérenger doit se frayer un chemin entre des périls qui se trouvent à sa gauche et à sa droite (p. 73); mais, grâce aux conseils de la reine Marguerite, qui le guide de loin, il parvient à "la passerelle". Cette difficile traversée rappelle le thème initiatique du "passage dangereux" qui mène à l'état transcendant<sup>(161)</sup>. En fin de compte il semble que le héros découvre l'axe cosmique. Exhorté par Marguerite à se concentrer sur son "coeur", il erre en somnambule autour du plateau avant de gravir les marches du trône.

D'ailleurs, par la disposition introspective qu'il assume, il semble que Bérenger s'adonne à une méditation mystique. Assis sur le trône,

les yeux fermés, il donne l'impression d'être "figé comme une statue" (pp. 73-74). A ce moment la reine Marguerite disparaît de notre vue, le décor se dissout dans "une lumière grise", et, après une pause de quelques secondes, le roi lui-même s'évanouit dans "une sorte de brume". Michel Pruner a souligné la tonalité bouddhiste qui caractérise ces ultimes jeux de scène<sup>(162)</sup>. Or Ionesco préconise lui-même cette interprétation. Lors d'un entretien qu'il accorde en 1973, il attire l'attention de ses critiques sur le fait que la dernière scène du drame met en jeu un rite pareil à celui dont la liturgie subsiste actuellement dans le Livre des morts tibétain:

Les pièces qui expriment ce que je recherche maintenant sont Les Chaises et Le Roi se meurt dont la dernière partie n'a pas été comprise par les metteurs en scène et les critiques. La partie la plus intéressante est à la fin. On aurait dû remarquer qu'il y avait des références se trouvant au carrefour des morts tibétains et des rites funèbres "initiatiques"<sup>(163)</sup>.

Dans Le Roi se meurt certains détails vérifient l'à-propos de ce rapprochement. Ainsi, lorsque la reine Marguerite compare la vie humaine à un rêve que nous oublierons au moment de notre mort (pp. 69-71), il s'en faut de peu qu'elle n'enseigne une doctrine bouddhiste. Dans l'introduction qu'il consacre au Livre des morts, W.Y. Evans-Wentz résume d'une manière voisine le message de ce livre : il s'agit d'obtenir que "le Rêveur" prenne conscience de "la Réalité"<sup>(164)</sup>. L'influence qu'exerce ce texte se discerne également quand Marguerite apaise le roi en lui faisant observer la nature illusoire de certaines apparitions inquiétantes, et qu'elle lui conseille de subjuguier ses émotions (p. 73). Mais est-il loisible à M. Barranger et à M. Eliade de soutenir que Ionesco emprunte au Livre des morts un code suivant lequel certaines couleurs symbolisent les vices<sup>(165)</sup>? Il est vrai que, durant une conversation avec Juliette, Bérenger établit la liste des couleurs qui peuvent teinter la lumière:

LE ROI, avec ravissement : La lumière est blême! Il y a toutes sortes de lumières : la bleue, la rose, la blanche, la verte, la blême!

(p. 49)

Cependant, dans ce contexte il s'agit uniquement de souligner le caractère merveilleux de l'existence. Les couleurs ne possèdent pas d'autre valeur symbolique. En outre, malgré l'opinion qu'avance M. Eliade, ces lumières colorées ne correspondent pas exactement à celles dont il est question dans le texte tibétain. Par contre, dans la dernière scène de la pièce, Bérenger se récrie sur la beauté de la lumière bleue qui l'éblouit (p. 72), et par là il ébauche un parcours à travers les couleurs spectrales du symbolisme tibétain<sup>(166)</sup>. Mais au lieu d'exhorter le roi à trouver un refuge dans cette lumière bleue et à fuir les couleurs impures, la reine Marguerite s'écarte du cérémonial tibétain en entravant toute méditation sur les couleurs. A son avis Bérenger serait "trop partisan de la monochromie". Ainsi celle qui préside au rite funèbre réprime, non sans sarcasme, un aspect ésotérique du symbolisme bouddhiste. Nous estimons qu'elle exprime par là la répugnance qui empêche Ionesco d'abandonner sa culture franco-roumaine et de chercher l'illumination à Katmandou, au Népal.

Nous venons de toucher à un aspect de la pièce qui résiste au thème de l'initiation. Certes, — nous croyons l'avoir démontré — de toutes les pièces de Ionesco, Le Roi se meurt est celle qui réalise le mieux sa volonté d'instaurer un théâtre liturgique. Le dramaturge n'a-t-il pas fait remarquer que "le théâtre devrait être cérémonie, rituel"<sup>(167)</sup>? Mais le projet n'aboutit pas à une liturgie pure. Dans notre premier chapitre nous avons pu discerner dans la même pièce les traces d'une mentalité "historiciste" qui redoute la mort en l'imaginant sous la forme d'un anéantissement définitif. Cette mentalité se manifeste également dans le ton parodique qui renverse continuellement le

sentiment d'émerveillement religieux que devrait susciter un rite authentique. Ainsi, dans la scène qui représente les dernières épreuves initiatiques qu'affronte le héros, une grande distance nous sépare des divinités sanglantes qui terrifient les morts tibétains:

MARGUERITE (au Roi) : ... Avance, j'écarte les broussailles, attention, ne heurte pas cette ombre qui est à ta droite... Mains gluantes, mains implorantes, bras et mains pitoyables, ne revenez pas, retirez-vous. Ne le touchez pas, ou je vous frappe! (Au Roi.) Ne tourne pas la tête. Evite le précipice à ta gauche, ne crains pas ce vieux loup qui hurle ... ses crocs sont en carton, il n'existe pas. (Au loup.) Loup, n'existe plus! (Au Roi.) Ne crains pas non plus les rats. Ils ne peuvent pas mordre tes orteils. (Aux rats.) Rats et vipères, n'existez plus!

(pp. 72-73)

La vision historiciste, qui "néantise" le sacré, empiète sur la vision religieuse. La coexistence de ces points de vue inconciliables produit la dérision.

En fin de compte, Ionesco ne résout pas cette contradiction, et la pièce s'achève dans l'incertitude. Si le dramaturge adopte un trajet symbolique traditionnel qui représente la régression du mourant jusqu'à l'état prénatal, il omet de fournir le troisième terme du processus — la renaissance. Lorsque le royaume de Bérenger se dissout dans un état amorphe, nous ne savons pas s'il s'agit d'un néant définitif ou d'une condition intermédiaire qui précède une création nouvelle. Et si le cérémonial qui sanctifie le passage du roi rappelle certains rites funèbres tibétains, par contre la brume dans laquelle Bérenger disparaît ne correspond pas à cette lumière éblouissante qui, suivant les croyances bouddhistes, accueille l'âme des élus. Les dernières paroles ambiguës que prononce la reine Marguerite n'éclairent pas non plus le mystère ultime. Réunissant les rôles opposés d'une incroyante et d'une prêtresse, la reine certifie à la fois l'anéantissement et l'apothéose du mourant:

Et voilà, tu vois, tu n'as plus la parole, ton coeur n'a plus besoin de battre, plus la peine de respirer. C'était une agitation bien inutile, n'est-ce pas? Tu peux prendre place.

(p. 74)

Par cette ambiguïté, Le Roi se meurt illustre un trait caractéristique que Mircea Eliade discerne dans le théâtre de Ionesco. Il s'agit de la tension qui s'établit entre la conception traditionnelle du sacré et la vision moderne d'un monde "désacralisé"<sup>(168)</sup>.

NOTES : CHAPITRE IV

- (1) E. Ionesco, Notes et contre-notes, op. cit., p. 206.
- (2) M. Esslin, The Theatre of the Absurd, op. cit., p. 404.
- (3) R.C. Lamont, "The Hero in spite of himself", in : Yale French Studies, no. 29, automne 1962, p. 74.
- (4) M. Esslin, "Ionesco entre les conformismes", pp. 51 et 53; J. Onimus, "Quand le Terrible éclate de rire", p. 155; in : Ionesco : situation et perspectives, Colloque de Cerisy sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, op. cit.
- (5) C. Innes, Holy Theatre : Ritual and the Avant Garde, Londres : Cambridge U. P., 1981, 1984, pp. 203-205.
- (6) Il n'est pas sans intérêt de remarquer que la pensée mythique se manifeste visiblement dans l'oeuvre de l'écrivain qui vulgarisa le thème de "l'absurde". La morale de la révolte chez Camus s'appuie sur une analyse rigoureuse des mythes de la chute, de l'exil et du retour. D'ailleurs, le sentiment de l'absurde, tel que l'évoque Camus, ressemble au thème mythique de la chute.
- (7) E. Ionesco, Notes et contre-notes, op. cit., p. 188.
- (8) Ibid., pp. 69-90.
- (9) Cl. Abastado, Ionesco, op. cit.; S. Benmussa, Ionesco, op. cit.; J. Jacobsen et W. Mueller, Ionesco and Genet, Playwrights of Silence, N.Y. : Hill and Wang, 1968; Saint Tobi, Eugène Ionesco, ou A la recherche du paradis perdu, op. cit.; P. Vernois, La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, op. cit.
- (10) A. Rainof, Mythologies de l'être chez Ionesco, op. cit.
- (11) M.-C. Guhl, "Les paradis ou la configuration mythique et archétypale du refuge", in : Circé, no. 3, 1972, pp. 14-16.
- (12) A. Rainof, Mythologies de l'être chez Ionesco, op. cit., pp. 153-165 et 201-203.
- (13) M. Eliade, Le Sacré et le profane, op. cit., p. 109.
- (14) M. Eliade, Mythes, rêves et mystères, op. cit., p. 78. Cité par A. Rainof, Mythologies de l'être chez Ionesco, op. cit., p. 157.
- (15) M. Eliade, Traité d'histoire des religions, op. cit., pp. 46-48 et 92-101; Le Sacré et le profane, op. cit., pp. 148-149; Images et symboles, op. cit., pp. 33-72; Mythes, rêves et mystères, op. cit., pp. 126-154.
- (16) M. Eliade, Initiation rites, sociétés secrètes, Paris : Gallimard, 1959, 1976, pp. 170-171.
- (17) H. Dickinson, "Ionesco : The Existential Oedipus", in : Ionesco :

A Collection of Critical Essays, essais recueillis par R.C. Lamont, op. cit., pp. 116-117.

- (18) Ibid., pp. 116 et 119.
- (19) E. Ionesco, in : C. Chabanis, Dieu existe-t-il? Non, répondent..., Paris : Fayard, 1973, p. 335.
- (20) M. Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes, op. cit., p. 211.
- (21) Ibid., p. 223.
- (22) E. Ionesco, Présent passé, Passé présent, op. cit., pp. 218-226.
- (23) M. Eliade, Le Yoga, nouvelle édition revue et corrigée, Paris : Payot, 1977, pp. 229-241.
- (24) M. Eliade, Mythes, rêves et mystères, op. cit., p. 150.
- (25) M. Eliade, No Souvenirs : Journal, 1957-1969, traduit du français par F.H. Johnson, Londres : Routledge and Kegan Paul, 1978, pp. 175-176, le 15 novembre 1962.
- (26) M. Eliade, "Eugène Ionesco and 'La Nostalgie du Paradis'", in : The Two Faces of Ionesco, essais recueillis par R.C. Lamont et M.J. Friedman, op. cit., pp. 21-30; "Lumière et transcendance dans l'oeuvre d'Eugène Ionesco", in : Ionesco : situation et perspectives, Colloque de Cerisy sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, op. cit., pp. 117-127.
- (27) M. Eliade, "Eugène Ionesco and 'La Nostalgie du Paradis'", in : The Two Faces of Ionesco, essais recueillis par R.C. Lamont et M.J. Friedman, op. cit., pp. 26-27.
- (28) G. Durand, Structures, op. cit., Livre premier, deuxième partie : "Le Sceptre et le Glaive".
- (29) E. Ionesco, Journal en miettes, op. cit., p. 154.
- (30) R. Caillois, L'Homme et le sacré, op. cit., pp. 29 et 44.
- (31) M. Eliade, Images et symboles, op. cit., p. 153.
- (32) Ibid., p. 154.
- (33) M. Eliade, "Eugène Ionesco and 'La Nostalgie du Paradis'", in : The Two Faces of Ionesco, essais recueillis par R.C. Lamont et M.J. Friedman, op. cit., p. 22.
- (34) M. Eliade, "Lumière et transcendance dans l'oeuvre d'Eugène Ionesco", in : Ionesco : situation et perspectives, Colloque de Cerisy sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, op. cit., p. 118.
- (35) Ibid.
- (36) A. Rainof, Mythologies de l'être chez Ionesco, op. cit., pp. 190-191.

- (37) R. Caillois, L'Homme et le sacré, op. cit., p. 178.
- (38) M. Eliade, Le Sacré et le profane, op. cit., p. 24.
- (39) Ibid., p. 25.
- (40) P. Vernois, La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, op. cit., p. 85.
- (41) E. Ionesco, Antidotes, op. cit., pp. 283-285.
- (42) M. Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes, op. cit., pp. 73-78 et 199-206; Mythes, rêves et mystères, op. cit., pp. 254-256.
- (43) D'autres pièces de Ionesco ont été rapprochées des théories d'Antonin Artaud. Cf. S. Willison, "The language of the absurd : Artaud and Ionesco", in : New Theatre Magazine, vol. VII, no. 1, 1966, pp. 9-14.
- (44) A. Rainof, Mythologies de l'être chez Ionesco, op. cit., p. 162.
- (45) P. Diel, Le Symbolisme dans la mythologie grecque, op. cit., pp. 60-66.
- (46) M. Eliade, "Lumière et transcendance dans l'oeuvre d'Eugène Ionesco", in : Ionesco : situation et perspectives, Colloque de Cerisy sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, op. cit., p. 125.
- (47) A. Rainof, Mythologies de l'être chez Ionesco, op. cit., chapitre IV, pp. 207-266.
- (48) Cf. R.N. Coe, Ionesco : A Study of his Plays, 1971, op. cit., pp. 127-128.
- (49) E. Ionesco, Journal en miettes, op. cit., p. 117.
- (50) "Entretien avec Eugène Ionesco", propos recueillis par J.-M. Serreau, in : Le Nouvel Observateur, 16 janvier 1966; article repris in : l'Avant-Scène, nos. 373-374, 1<sup>er</sup> et 15 février 1967, pp. 95-96.
- (51) Ibid.
- (52) Ibid.
- (53) La fonction cathartique ou purificatrice qu'exerce la déformation comique dans le théâtre de Ionesco constitue le sujet d'une thèse de J.D. Brown intitulée : The Absurd Drama of Eugène Ionesco as Religious Ritual, Ph.D., Drew University, 1970. Pourtant nous croyons avoir d'excellentes raisons de ne renvoyer que rarement à cette étude. Il s'agit d'une thèse de "sciences religieuses" (en anglais : "Religion"), et non pas d'une étude littéraire sérieuse. Aussi la paraphrase y tient-elle lieu d'analyse. Ce qui est acceptable dans ce genre de discipline ne l'est pas dans la nôtre. Nous estimons en outre franchement aberrants certains commentaires avancés par l'auteur de cette thèse.

A leur tour, les anthropologues nous reprocheront peut-être d'analyser en détail ce qui est, à leurs yeux, l'évidence même. Il se peut également qu'ils ne soient pas toujours d'accord avec notre interprétation. Nous invitons leurs remarques, car ce débat concerne le but même que vise l'anthropologie littéraire.

- (54) R.C. Lamont, "From Macbeth to Macbett", art. cit., pp. 246-248.
- (55) E. Ionesco, "'Tous dans le même sac!' : interview pour Macbett", Le Monde, 3 février 1972; entretien repris in : Antidotes, op. cit., p. 140.
- (56) E. Ionesco, Un Homme en question, op. cit., p. 18.
- (57) C. Fonteneau, "Présentation de l'initiation et du sacré dans Le Solitaire d'Eugène Ionesco", in : Recherches sur l'Imaginaire, cahier XII, Université d'Angers, 1984, pp. 291-326.
- (58) Ibid., p. 293.
- (59) E. Ionesco, Ce formidable bordel!, 1973, op. cit., p. 55.
- (60) E. Ionesco, Antidotes, op. cit., p. 218.
- (61) Ibid.
- (62) E. Ionesco, Ce formidable bordel!, 1973, op. cit., p. 116.
- (63) E. Ionesco, Un Homme en question, op. cit., pp. 15-16 et 209-210; Antidotes, op. cit., pp. 323-324.
- (64) E. Ionesco, Un Homme en question, op. cit., p. 12.
- (65) E. Ionesco, Antidotes, op. cit., p. 228.
- (66) E. Ionesco, Découvertes, Genève : Skira, 1969, p. 60.
- (67) Saint Tobi, Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu, op. cit., pp. 105-117 et 178-194.
- (68) Ibid., pp. 151-157 et 171.
- (69) P. Vernois, "Le temps dans l'oeuvre d'Eugène Ionesco", in : Ionesco : situation et perspectives, Colloque de Cerisy sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, op. cit., p. 215.
- (70) Cl. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, op. cit., p. 36.
- (71) E. Ionesco, Un Homme en question, op. cit., p. 22.; "'Radioscopie' de Jacques Chancel avec Eugène Ionesco", entretien cité.
- (72) Cf. M. Eliade, Méphistophélès et l'Androgyne, op. cit., p. 193.
- (73) P. Vernois, La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, op. cit., p. 64.
- (74) Ibid.

- (75) J.D. Brown, The Absurd Drama of Eugène Ionesco as Religious Ritual, op. cit., pp. 228-231.
- (76) R. Schechner, "The Bald Soprano and The Lesson : An Inquiry into Play Structure", in : Ionesco : A Collection of Critical Essays, essais recueillis par R.C. Lamont, op. cit., p. 34.
- (77) Ibid., p. 29.
- (78) M. Eliade, Images et symboles, op. cit., pp. 87-103 et 117; Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition, nouvelle édition revue et augmentée, Paris : Gallimard, 1969, 1975, pp. 23 et 111; La Nostalgie des origines, op. cit., pp. 9-10; Le Sacré et le profane, op. cit., pp. 16 et 98.
- (79) M. Eliade, Le Mythe de l'éternel retour, op. cit., p. 30.
- (80) R.D. Laing, The Divided Self : an existential study in sanity and madness, Harmondsworth, Middlesex : Penguin, 1965, 1973, pp. 39-61.
- (81) L'étymologie prête à ce mot le sens d'une forme qui est divisée en deux parties.
- (82) Cf. E. Ionesco, Notes et contre-notes, op. cit., p. 32, cité supra, p. 67.
- (83) S. Benmussa, "La déréalisation par la mise en scène", in : L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain, Colloque de Strasbourg sous la direction de P. Vernois, op. cit., pp. 27-48.
- (84) Cf. R.N. Coe "Eugène Ionesco and the tragic farce", art. cit., p. 222; J.H. Wulbern, Brecht and Ionesco : commitment in context, Urbana, Chicago : University of Illinois Press, 1971.
- (85) La pièce fut créée en 1959. A cette époque, le téléphone transportable n'existait pas encore et était un objet de fantaisie.
- (86) E. Ionesco, Journal en miettes, op. cit., p. 15; Présent passé, Passé présent, op. cit., p. 272; Un Homme en question, op. cit., pp. 55 et 95-97.
- (87) Cl. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, op. cit., pp. 13-15, 33-37 et 71.
- (88) Ibid., p. 84.
- (89) E. Ionesco, Antidotes, op. cit., p. 214. Cf. Cl. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, op. cit., pp. 69-71; E. Ionesco, Un Homme en question, op. cit., p. 21.
- (90) M. Esslin, The Theatre of the Absurd, op. cit., pp. 138-141; R. N. Coe, "Eugène Ionesco and the tragic farce", art. cit., p. 229; J.K. Newberry, "The evolution of the dramatic technique of Eugène Ionesco", in : Nottingham French Studies, no. 14, mai 1975, pp. 31-41.

- (91) E. Ionesco, Ce formidable bordel!, 1973, op. cit., pp. 67-68.
- (92) P. Vernois, "Le temps dans l'oeuvre d'Eugène Ionesco", in : Ionesco : situation et perspectives, Colloque de Cerisy sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, op. cit., p. 203. Cf. J. Le Marinel, "Le thème de la métamorphose dans le théâtre d'Eugène Ionesco et de Jean Genet", art. cit.
- (93) Cf. J. Murray, "Ionesco and the mechanics of memory", in : Yale French Studies, no. 29, 1962, pp. 82-87.
- (94) Cl. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, op. cit., pp. 130-131 et 180.
- (95) Cf. Cl. Abastado, "Logique de la toupie", in : Ionesco : situation et perspectives, Colloque de Cerisy sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, op. cit., pp. 157-176; M. Lioure, "La prolifération dans le théâtre d'Eugène Ionesco", in : L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain, Colloque de Strasbourg sous la direction de P. Vernois, op. cit., pp. 135-148.
- (96) M. Lecuyer, "Ionesco ou la précédence du verbe", in : Cahiers Renaud-Barrault, no. 53, février 1966, pp. 3-25.
- (97) E. Ionesco, Découvertes, op. cit., pp. 111-112.
- (98) Ibid., p. 44.
- (99) P. Diel, Le Symbolisme dans la mythologie grecque, op. cit., p. 125.
- (100) P. Vernois, La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, op. cit., pp. 49-99.
- (101) Le sentiment de l'absurde, tel que le définit Camus, n'est pas autre chose que cette quatrième structure "schizomorphe". Cf. A. Camus, Le Mythe de Sisyphe, op. cit., pp. 18 et 28-29.
- (102) G. Durand, Science de l'homme et tradition, op. cit., p. 31.
- (103) Ibid.
- (104) R. Schechner, "The Inner and Outer Reality", in : Tulane Drama Review, vol. VII, no. 3, printemps 1963, pp. 206-209.
- (105) E. Ionesco, Antidotes, op. cit., p. 325.
- (106) G. Wellwarth, "Beyond realism : Ionesco's theory of the drama", in : The Dream and the Play, essais recueillis par M. Lazar, op. cit., p. 417.
- (107) P. Vernois, La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, op. cit., p. 62.
- (108) G. Durand, Structures, op. cit., p. 227. En formulant ainsi ce thème fondamental du régime "nocturne", Durand cite G. Bachelard et R. Desoille.

- (109) Cf. J.D. Brown, The Absurd Drama of Eugène Ionesco as Religious Ritual, op. cit., pp. 237 et 255. Nous sommes d'accord avec Brown sur ce point, mais pour des raisons différentes. Les arguments diffus de cet auteur sont sujets à caution.
- (110) Cf. M. Eliade, Le Mythe de l'éternel retour, op. cit., pp. 72-73 et 107-108; Mythes, rêves et mystères, op. cit., pp. 229-231; La Nostalgie des origines, op. cit., pp. 163-164 et 167.
- (111) Cf. M. Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes, op. cit., p. 191.
- (112) R. Caillois, L'Homme et le sacré, op. cit., pp. 130-146.
- (113) M. Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes, op. cit., p. 174.
- (114) Ibid., p. 177.
- (115) Ibid., p. 180.
- (116) Ibid., p. 191. Cf. Mythes, rêves et mystères, op. cit., p. 182.
- (117) J.D. Brown, The Absurd Drama of Eugène Ionesco as Religious Ritual, op. cit., p. 257.
- (118) E. Ionesco, in : Cl. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, op. cit., p. 118.
- (119) Ibid., p. 159.
- (120) M. Eliade, Traité d'histoire des religions, op. cit., p. 282.
- (121) Cf. M. Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes, op. cit., pp. 267-268.
- (122) M. Eliade, Aspects du mythe, op. cit., pp. 92-94.
- (123) Y. Moraud, "Ionesco : un théâtre de l'exil et du rituel", in : Ionesco : situation et perspectives, Colloque de Cerisy sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, op. cit., pp. 91 et 98.
- (124) M. Eliade, Traité d'histoire des religions, op. cit., pp. 351-352.
- (125) E. Ionesco, Un Homme en question, op. cit., pp. 156-157.
- (126) Cf. supra pp.22-26.
- (127) R. Caillois, L'Homme et le sacré, op. cit., pp. 74-75.
- (128) Ibid., pp. 80-82.
- (129) M.-C. Guhl, "Les paradis ou la configuration mythique et archétypale du refuge", art. cit., pp. 21-35 et 45-65.
- (130) H. Corbin, "Mundus imaginalis ou L'imaginaire et l'imaginal", art. cit.

- (131) E. Ionesco, Un Homme en question, op. cit., p. 17.
- (132) R.C. Lamont, "Journey to the kingdom of the Dead : Ionesco's Gnostic Dream Play", in : The Dream and the Play, essais recueillis par M. Lazar, op. cit., pp. 93-119.
- (133) M. Eliade, Le Mythe de l'éternel retour, op. cit., pp. 61-63.
- (134) M. Eliade, No Souvenirs, op. cit., p. 175.
- (135) The Tibetan Book of the Dead, compilé et annoté sous la direction de W.Y. Evans-Wentz, Londres : Oxford U.P., troisième édition, 1957, 1978, pp. 165-169.
- (136) E. Ionesco, "La vase", in : La Photo du colonel, op. cit., pp. 162-163.
- (137) Ibid., p. 167.
- (138) E. Ionesco, Antidotes, op. cit., p. 317.
- (139) E. Ionesco, Journal en miettes, op. cit., pp. 40-41, 56, 84, 92, 99, 147, 157 et 242.
- (140) E. Ionesco, Préface à Ionesco : situation et perspectives, Colloque de Cerisy sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, op. cit., pp. 22-23.
- (141) R. Caillois, L'Homme et le sacré, op. cit., pp. 65 et 113.
- (142) Ibid., pp. 147-148.
- (143) G. Durand, Structures, op. cit., pp. 337-339; M. Eliade, Le Mythe de l'éternel retour, op. cit.; Traité d'histoire des religions, op. cit., pp. 160-162, 326-342.
- (144) R. Caillois, L'Homme et le sacré, op. cit., pp. 156-157. Cf. M. Eliade, Le Mythe de l'éternel retour, op. cit., pp. 72-73.
- (145) B. Gros, Le Roi se meurt, Paris : Hatier, 1972, p. 16; T. Malachy, La Mort en situation dans le théâtre contemporain, Paris : Nizet, 1982, pp. 40-42; Y. Moraud, "Ionesco : un théâtre de l'exil et du rituel", in : Ionesco : situation et perspectives, Colloque de Cerisy sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, op. cit., pp. 93-95.
- (146) Cf. J.K. Newberry, "The evolution of the dramatic technique of Eugène Ionesco", art. cit., p. 40.
- (147) M. Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes, op. cit., p. 12.
- (148) E. Ionesco, Journal en miettes, op. cit., p. 92.
- (149) E. Ionesco, Antidotes, op. cit., p. 248.
- (150) E. Ionesco, Un Homme en question, op. cit., p. 7.
- (151) M. Eliade, "Lumière et transcendance dans l'oeuvre de Ionesco",

- in : Ionesco : situation et perspectives, Colloque de Cerisy sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, op. cit., p. 125.
- (152) R.C. Lamont, "The Double Apprenticeship : Life and the Process of Dying", in : The Phenomenon of Death : Faces of Mortality, essais recueillis par E. Wyschograd, N.Y. : Harper Row, 1973, pp. 198-224; M.S. Barranger, "Death as Initiation in Exit the King", in : Educational Theatre Journal, vol. 27, décembre 1975, pp. 504-507.
- (153) M. Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes, op. cit., pp. 11-21; Mythes, rêves et mystères, op. cit., pp. 240-246.
- (154) M. Eliade, Mythes, rêves et mystères, op. cit., pp. 64-68 et 277-279.
- (155) E. Ionesco, Journal en miettes, op. cit., p. 157.
- (156) M. Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes, op. cit., p. 17; Le Sacré et le profane, op. cit., p. 165.
- (157) M. Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes, op. cit., pp. 49-50 et 122-128; Le Sacré et le profane, op. cit., pp. 167-170; G. Durand, Structures, op. cit., pp. 269-270.
- (158) M. Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes, op. cit., pp. 199, 204-206 et 229-230; G. Durand, Structures, op. cit., p. 351.
- (159) M. Eliade prétend que Ionesco a bien lu les Upanisad de même que le Livre des morts tibétain, et il estime que Le Roi se meurt est "mal compréhensible" à ceux qui ne connaissent pas ces textes. M. Eliade, Occultisme, sorcellerie et modes culturelles, Paris : Gallimard, 1978, pp. 11-12.
- (160) M. Eliade, Images et symboles, op. cit., pp. 108-109.
- (161) Ibid.; Initiation, rites, sociétés secrètes, op. cit., pp. 139-143.
- (162) M. Pruner, "L'espace dans la dramaturgie de Ionesco", in : Ionesco : situation et perspectives, Colloque de Cerisy sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, op. cit., p. 236.
- (163) "Entretiens avec Eugène Ionesco", propos recueillis par L. Rièse, in : Modern Drama, vol. XV, no. 4, mars 1973, p. 349.
- (164) The Tibetan Book of the Dead, compilé et annoté sous la direction de W.Y. Evans-Wentz, op. cit., p. 35.
- (165) M.S. Barranger, "Death as Initiation in Exit the King", art. cit., p. 506; M. Eliade, "Lumière et transcendance dans l'oeuvre de Ionesco", in : Ionesco : situation et perspectives, Colloque de Cerisy sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, op. cit., p. 118.
- (166) The Tibetan Book of the Dead, compilé et annoté sous la

direction de W.Y. Evans-Wentz, op. cit., pp. 105-107.

- (167) E. Ionesco, in : Cl. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, op. cit., p. 197. Cf. E. Ionesco, Un Homme en question, op. cit., p. 186; "Dialogue d'Eugène Ionesco avec Jean-Louis Barrault, animé par Jean Vallier", entretien cité, pp. 527-528.
- (168) M. Eliade, "Lumière et transcendance dans l'oeuvre d'Eugène Ionesco", in : Ionesco : situation et perspectives, Colloque de Cerisy sous la direction de M.-F. Ionesco et P. Vernois, op. cit., pp. 126-127.

### CONCLUSION

Au terme de cette étude il ressort que, dans le théâtre de Ionesco, un thème fondamental s'exprime continuellement : le problème des fins dernières. A travers la diversité d'une oeuvre d'où ni le comique ni le tragique ne sont exclus, le dramaturge ne cesse de traduire sur scène le chaos, la dégradation et le pourrissement. Contre ces maux qui affligent l'humanité se dresse la soif d'éternité. Tantôt cette espérance détermine une quête qui a pour objet la transcendance; tantôt il s'agit pour l'individu de s'enfoncer et de se dissoudre dans les manifestations cycliques de l'être. Et chacune de ces aspirations se trouve parfois intégrée dans le même scénario, à la manière de certaines figures mythiques et religieuses.

Toutefois, il n'existe pas de drame sans obstacle. Ionesco sait combien la voie qui mène au sacré est étroite. Dans son oeuvre théâtrale, plus nettement que dans ses écrits personnels, il souligne les difficultés qui encombrant cette voie. Ainsi il crée souvent des personnages abjects qui incarnent une forme perversie du désir de l'absolu, ou qui représentent la mort de l'âme — l'absence totale de spiritualité. A ces êtres veules s'opposent les héros dramatiques, tels Amédée, Choubert, Bérenger et Jean, qui sont épris de pureté et d'éternité. Mais en dépit des qualités admirables que ces héros possèdent, Ionesco n'abandonne pas son esprit critique à leur égard. Au contraire, il adopte envers eux un recul humoristique, de manière à mettre à l'épreuve l'espérance qui les anime. A travers les dilemmes

qu'ils affrontent, le dramaturge met en question la croyance à l'immortalité, et il souligne la répugnance naturelle qui fait obstacle à l'acceptation sereine du destin. Dans l'univers équivoque où ils se débattent, l'Être et le Néant ne sont plus à distinguer. Aussi ces chercheurs d'absolu ressemblent-ils à des clowns ou à Don Quichotte plus qu'ils n'approchent de la sagesse ou de la sainteté. Néanmoins, quelque ridicules que soient ces héros bouffons, et quelque pitoyables qu'ils nous paraissent parfois, ils émergent de leurs épreuves tout en conservant intacte une valeur inaliénable : leur humanité. Et tel nous semble être précisément le "message" que nous transmet Ionesco.

Il est sans doute quelque peu téméraire de vouloir formuler ainsi la signification qui se dégage du théâtre de Ionesco. Celui-ci n'a-t-il pas souvent répété qu'il "n'avait rien à dire"? Il assimile à "une architecture d'interrogations" l'oeuvre dramatique qu'il a érigée; et à ceux qui lui reprochent de ne pas exposer le sens de la vie, il fait observer : "ce n'est pas la réponse qui éclaire, c'est la question"<sup>(1)</sup>. A sa manière, Ionesco répète l'énigme que pose le Sphinx : "Quelle est la créature qui marche à quatre pattes le matin, à deux pattes à midi, et à trois pattes le soir?" Et son oeuvre témoigne de la réponse qu'il donne : l'homme. Il entend par là non seulement l'être pensant, cet "être eschatologique"<sup>(2)</sup>, destiné à réfléchir aux fins dernières, mais il entend aussi et surtout l'être que Gilbert Durand a appelé "homo symbolicus", créateur de mythes.

Parti d'une étude des grands thèmes métaphysiques, nous aboutissons ainsi à une anthropologie. Ce trajet ne surprend plus. Comme l'ont montré nos fréquentes références aux recherches qu'ont poursuivies les

anthropologues et les historiens des religions, pour Ionesco la métaphysique, la morale et la mythologie doivent être indivisibles. Elles émanent toutes de la fonction symbolisante de l'esprit. Et le dramaturge tente de restaurer la métaphysique et la morale en les rapprochant des mythes qui les nourrissent. Certes, cette démarche n'aboutit que rarement à une intégration parfaite. La plupart du temps Ionesco juxtapose le scepticisme raisonnant et la conscience mythique, sans tirer de conclusion. Mais en nous offrant des spectacles mythiques il fait entendre un rappel à l'ordre. Car les mythes fondent les valeurs en évoquant, comme le dit Kierkegaard, "l'idée d'éternité"<sup>(3)</sup>. Ionesco nous enjoint de reconnaître que nous sommes tous des êtres moraux et des chercheurs d'absolu. Pour fonder cet humanisme il n'a recours à d'autre autorité que l'imagination, dans sa constance et dans son universalité.

NOTES : CONCLUSION

- (1) E. Ionesco, Découvertes, op. cit., p. 16.
- (2) E. Ionesco, Un Homme en question, op. cit., p. 45.
- (3) Cité par G. Gusdorf, Mythe et métaphysique : introduction à la philosophie, Paris : Flammarion, 1953, 1984, p. 359.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DRAMATIQUES DE IONESCO

Théâtre I. Paris, Gallimard, Collection Soleil, 1954.

Y compris : La Cantatrice chauve; La Leçon; Jacques ou la soumission; Les Chaises; Victimes du devoir; Amédée ou comment s'en débarrasser. Préface de Jacques Lemarchand.

Théâtre II. Paris, Gallimard, Collection Soleil, 1958.

Y compris : L'Impromptu de l'Alma; Tueur sans gages; Le Nouveau Locataire; L'avenir est dans les oeufs; Le Maître; La Jeune Fille à marier.

Théâtre III. Paris, Gallimard, Collection Soleil, 1963.

Y compris : Rhinocéros; Le Piéton de l'air; Délire à deux; Le Tableau; Scène à quatre; Les Salutations; La Colère (scénario de film).

Théâtre IV. Paris, Gallimard, Collection Soleil, 1966.

Y compris : Le Roi se meurt; La Soif et la Faim; La Lacune; Le Salon de l'automobile (sketch radiophonique); L'Oeuf dur (scénario de film); Pour préparer un oeuf dur (monologue); Le Jeune Homme à marier (ballet); Apprendre à marcher (ballet).

Théâtre V. Paris, Gallimard, Collection Soleil, 1974.

Y compris : Jeux de massacre; Macbett; La Vase (scénario de film); Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains.

Ce formidable bordel! Paris, Gallimard, Le Manteau d'Arlequin, 1973.

L'Homme aux valises suivi de Ce formidable bordel! (nouvelle édition).

Paris, Gallimard, 1975. (Ce livre doit être considéré comme le sixième volume du Théâtre.)

Voyages chez les morts : thèmes et variations. Paris, Gallimard, 1981.

(Ce livre porte le sous-titre : Théâtre VII.)

"Le pied du mur". Episode inédit pour La Soif et la Faim. Nouvelle Revue Française, no. 178, juillet - décembre 1967, pp. 639-657.

#### AUTRES OEUVRES DE IONESCO

Antidotes. Paris, Gallimard, 1977.

Découvertes. Genève, Skira, 1969.

"Ecrire". Cahiers Renaud-Barrault, no. 53, février 1966.

Un Homme en question. Paris, Gallimard, 1979.

Journal en miettes. Paris, Mercure de France, 1967.

Notes et contre-notes. Paris, Gallimard, 1962, 1975.

La Photo du colonel. Paris, Gallimard, 1962, 1970.

Présent passé, Passé présent. Paris, Mercure de France, 1968.

Le Solitaire (roman). Paris, Mercure de France, 1973.

#### ENTRETIENS

Bonnefoy, Cl. Entretiens avec Eugène Ionesco. Paris, Belfond, 1966.

"Dialogue d'Eugène Ionesco avec Jean-Louis Barrault, animé par Jean Vallier". French Review, vol. LI, no. 4, mars 1978, pp. 514-528.

"Un entretien avec Eugène Ionesco". Propos recueillis par Rosette Lamont. Cahiers Renaud-Barrault, no. 53, février 1966, pp. 26-29.

"Entretiens avec Eugène Ionesco". Propos recueillis par L. Rièse. Modern Drama, vol. XV, no. 4, mars 1973, pp. 347-350.

- "Entretien avec Eugène Ionesco". Propos recueillis par J.-M. Serreau.  
Le Nouvel Observateur, 16 janvier 1966. Repris in l'Avant-  
Scène, nos. 373-374, 1<sup>er</sup> - 15 février 1967, pp. 95-96.
- "Radioscopie" de Jacques Chancel avec Eugène Ionesco. Radio France,  
6 juillet 1973.

OUVRAGES CITÉS

- Abastado, Cl. Eugène Ionesco. Paris, Bordas, 1971.
- Beigbeder, M. Contradiction et nouvel entendement. Paris, Bordas,  
1972.
- Benmussa, S. Ionesco. Paris, Seghers, 1966.
- Brown, J.D. The Absurd Drama of Eugène Ionesco as Religious Ritual.  
Ph.D., Drew University, 1970.
- Brunel, P. Le Mythe de la métamorphose. Paris, Colin, 1974.
- Caillois, R. L'Homme et le sacré (édition augmentée). Paris,  
Gallimard, 1963, 1980.
- Camus, A. Le Mythe de Sisyphe. Paris, Gallimard, 1942, 1978.
- Chabanis, C. Dieu existe-t-il? Non, répondent... Paris, Fayard, 1973.
- Charvet, P. et Gompertz, S. "Le Roi se meurt" d'Eugène Ionesco.  
Paris, Gallimard, 1977.
- Cioran, E.M. La Chute dans le temps. Paris, Gallimard, 1964, 1966.
- Coe, R.N. Ionesco : A Study of his Plays (édition augmentée).  
Londres, Methuen, 1971.
- Diel, P. Le Symbolisme dans la mythologie grecque. Paris, Payot, 1952.
- Durand, G. Le Décor mythique de "La Chartreuse de Parme". Paris,  
Corti, 1961.
- Durand, G. Figures mythiques et visages de l'oeuvre : de la mytho-  
critique à la mythanalyse. Paris, Berg International, 1979.
- Durand, G. L'Imagination symbolique (troisième édition, mise à jour).  
Paris, P.U.F., 1964.

- Durand, G. Science de l'homme et tradition : le nouvel esprit anthropologique. Paris, Berg International, 1979.
- Durand, G. Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale. Paris, Bordas, 1969. (Sixième édition 1979).
- Eliade, M. Aspects du mythe. Paris, Gallimard, 1963, 1975.
- Eliade, M. Images et symboles. Paris, Gallimard, 1952, 1976.
- Eliade, M. Initiation, rites, sociétés secrètes. Paris, Gallimard, 1959, 1976.
- Eliade, M. Méphistophélès et l'Androgyne. Paris, Gallimard, 1962, 1972.
- Eliade, M. Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition (nouvelle édition revue et augmentée). Paris, Gallimard, 1969, 1975.
- Eliade, M. Mythes, rêves et mystères. Paris, Gallimard, 1957, 1978.
- Eliade, M. No Souvenirs : Journal, 1957-1969. Traduit du français par F.H. Johnson. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1978.
- Eliade, M. La Nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions. Paris, Gallimard, 1971, 1978.
- Eliade, M. Occultisme, sorcellerie et modes culturelles. Traduit de l'anglais par J. Malaquais. Paris, Gallimard, 1978.
- Eliade, M. Le Sacré et le profane. Paris, Gallimard, 1965, 1975.
- Eliade, M. Traité d'histoire des religions. Paris, Payot, 1964, 1979.
- Eliade, M. Le Yoga (nouvelle édition revue et corrigée). Paris, Payot, 1979.
- Ellenberger, H.F. A la découverte de l'inconscient. Histoire de la psychiatrie dynamique. Traduction J. Feisthauer. Villeurbanne, Simep, 1974.
- Esslin, M. The Theatre of the Absurd. Harmondsworth, Middlesex, Penguin, édition revue et augmentée 1968, 1972.
- Evans-Wentz, W.Y. (sous la direction de). The Tibetan Book of the Dead. Londres, Oxford U.P., troisième édition 1957, 1978.
- Frois, E. "Rhinocéros" de Ionesco. Analyse critique. Paris, Hatier, 1970.

- Frye, N. The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance. Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1976.
- Gros, B. "Le Roi se meurt" de Ionesco. Analyse critique. Paris, Hatier, 1972.
- Guicharnaud, J. Modern French Theatre : from Giraudoux to Genet (édition revue). New Haven, Yale U.P., 1967.
- Gusdorf, G. Mythe et métaphysique : introduction à la philosophie. Paris, Flammarion, 1953, 1984.
- Hinchliffe, P. The Absurd. Londres, Methuen, 1969.
- Howe, E.G. She and Me : a new statement of an old problem. Londres, Triton, 1974.
- Huxley, A. La Philosophie éternelle. Traduit de l'anglais par Jules Castier. Paris, Seuil, 1977.
- Innes, C. Holy Theatre : Ritual and the Avant Garde. Londres, Cambridge U.P., 1981, 1984.
- Ionesco, M.-F. et Vernois, P. (sous la direction de). Ionesco : situation et perspectives. Colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle. Paris, Belfond, 1980.
- Jacobsen, J. et Mueller, R. Ionesco and Genet : Playwrights of Silence. New York, Hill and Wang, 1968.
- Jacquart, E. Le Théâtre de dérision. Paris, Gallimard, 1974.
- Laing, R.D. The Divided Self : an existential study in sanity and madness. Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1965, 1973.
- Lamont, R.C. (sous la direction de). Ionesco : A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1973.
- Lamont, R.C. et Friedman, M.J. (sous la direction de). The Two Faces of Ionesco. Troy, New York, Whitston, 1978.
- Laubreaux, R. (sous la direction de). Les Critiques de notre temps et Ionesco. Paris, Garnier, 1973.
- Lazar, M. (sous la direction de). The Dream and the Play : Ionesco's Theatrical Quest. Malibu, Undena, 1982.
- Malachy, T. La Mort en situation dans le théâtre français contemporain. Paris, Nizet, 1982.

- Mauron, Ch. Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Paris, Corti, 1962.
- Pronko, L.C. Avant-garde : the experimental theater in France. Londres, Cambridge U.P., 1962.
- Pronko, L.C. Eugène Ionesco. Londres, Columbia U.P., 1965.
- Pronko, L.C. Théâtre d'avant-garde : Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France. Traduit de l'anglais. Paris, Denoël, 1963.
- Rainof, A. Mythologies de l'être chez Ionesco. Ph.D., Université de Michigan, 1969.
- Saint Tobi Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu. Paris, Gallimard, 1973.
- Satijn, N. Le Labyrinthe de la cité radieuse : les pérégrinations de Bérenger chez Ionesco. Amsterdam, Rodopi, 1982.
- Sénart, P. Ionesco. Paris, Editions Universitaires, 1964.
- Tarrab, G. Ionesco à coeur ouvert. Montréal, Cercle du Livre de France, 1970.
- Tarrab, G. Le Théâtre du nouveau langage, tome I. Montréal, Cercle du Livre de France, 1973.
- Vallin, G. La Perspective métaphysique. Paris, Dervy-Livres, 2<sup>e</sup> édition 1977.
- Vernois, P. La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco. Paris, Klincksieck, 1972.
- Vernois, P. (sous la direction de). L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain. Actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de Strasbourg et la Société d'Etude du XX<sup>e</sup> siècle (avril 1972). Paris, Klincksieck, 1974.
- Wulbern, J.H. Brecht and Ionesco : commitment in context. Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1971.
- Wyschograd, E. (sous la direction de). The Phenomenon of Death : Faces of Mortality. New York, Harper Row, 1973.

ARTICLES CITÉS

- Barranger, M.S. "Death as Initiation in Exit the King". Educational Theatre Journal, vol. 27, décembre 1975, pp. 504-507.
- Christinger, R. "Le symbolisme de la chute". Cahiers Internationaux de Symbolisme, no. 2, 1966, pp. 31-40.
- Cismaru, A. "Ionesco's L'Homme aux valises : the absurdist turned classic". French Review, vol. L, no. 5, avril 1977, pp. 732-736.
- Coe, R.N. "Eugène Ionesco and the tragic farce". Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society, no. IX, mars 1962, pp. 219-235.
- Corbin, H. "L'imaginaire et l'imaginal". Cahiers Internationaux de Symbolisme, no. 6, 1964, pp. 3-26.
- Daniel, J.T. "Ionesco and the ritual of nihilism". Drama Survey, vol. I, no. 1, 1961, pp. 54-65.
- Doubrovsky, S. "Le rire de Ionesco". Nouvelle Revue Française, vol. VIII, no. 86, 1<sup>er</sup> février 1960, pp. 313-332.
- Dukore, B.F. "The theatre of Ionesco : a union of form and substance". Educational Theatre Journal, no. 13, 1961, pp. 174-181.
- Durand, G. "L'exploration de l'imaginaire". Circé, no. 1, 1969, pp. 15-45.
- Fonteneau, C. "Présentation de l'initiation et du sacré dans Le Solitaire d'Eugène Ionesco". Recherches sur l'Imaginaire, cahier XII, Université d'Angers, 1984, pp. 291-326.
- Gautier, J.-J. Le Figaro, 17 octobre 1955. Article repris in l'Avant-Scène, nos. 373-374, 1<sup>er</sup> et 15 février 1967, p. 26.
- Guhl, M.-C. "Les paradis ou la configuration mythique et archétypale du refuge". Circé, no 3, 1972, pp. 11-103.
- Lamont, R.C. "From Macbeth to Macbett". Modern Drama, vol. XV, no. 3, décembre 1972, pp. 231-253.
- Lamont, R.C. "The Hero in spite of himself". Yale French Studies, no. 29, automne 1962, pp. 73-81.

- Lamont, R.C. "L'Homme aux valises, d'Eugène Ionesco". French Review, vol. L, no. 4, mars 1977, pp. 668-669.
- Lecuyer, M. "Ionesco ou la précédence du verbe". Cahiers Renaud-Barrault, no. 53, février 1966, pp. 3-25.
- Le Marinel, J. "Le thème de la métamorphose dans le théâtre d'Eugène Ionesco et de Jean Genet". Recherches sur l'Imaginaire, cahier VII, Université d'Angers, 1981, pp. 53-60.
- Murray, J. "Ionesco and the mechanics of memory". Yale French Studies, no. 29, 1962, pp. 82-87.
- Newberry, J.K. "The evolution of the dramatic technique of Eugène Ionesco". Nottingham French Studies, no. 14, mai 1975, pp. 31-41.
- Obaldia R. de "Eugène Ionesco de Cerisy". Cahiers des Saisons, 1959. Article repris in l'Avant-Scène, nos. 373-374, 1<sup>er</sup> et 15 février 1967, pp. 77-78.
- Parker, R.B. "The theory and theatre of the absurd". Queen's Quarterly, vol. LXXIII, no. 3, automne 1966, pp. 420-441.
- Pronko, L.C. "The anti-spiritual victory in the theater of Ionesco". Modern Drama, vol. II, no. 1, mai 1959, pp. 29-35.
- Schechner, R. "The Inner and Outer Reality". Tulane Drama Review, vol. VII, no. 3, printemps 1963, pp. 187-217.
- Vianu, H. "Préludes Ionesciens". Revue des Sciences Humaines, no. 117, janvier - mars 1965, pp. 103-111.
- Willison, S. "The language of the absurd : Artaud and Ionesco". New Theatre Magazine, vol. VII, no. 1, 1966, pp. 9-14.