HAL
open science

Eugène Ionesco en ses réécritures : Le travail de la répétition

Audrey Lemesle

▶ To cite this version:

Audrey Lemesle. Eugène Ionesco en ses réécritures : Le travail de la répétition. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. Français. NNT : 2016USPCA064 . tel-02426172v2

HAL Id: tel-02426172
https://theses.hal.science/tel-02426172v2

Submitted on 28 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

E.D. 120 LITTÉRATURE FRANCAISE ET COMPARÉE

UMR 7172 Thalim

Thèse de doctorat en Littérature et Linguistique Françaises et Latines

Audrey LEMESLE

EUGÈNE IONESCO EN SES RÉÉCRITURES : LE TRAVAIL DE LA RÉPÉTITION

Thèse dirigée par

Monsieur Jeanyves Guérin

Soutenue le 10 Juin 2016

Jury

M. Michel BERTRAND, Professeur à l'Université d'Aix-Marseille

Mme. Catherine BRUN, Professeur à l'Université de Paris III

M. Jeanyves GUÉRIN, Professeur émérite à l'Université de Paris III

Mme Marie-Claude HUBERT, Professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille

EUGÈNE IONESCO EN SES RÉÉCRITURES

LE TRAVAIL DE LA RÉPÉTITION

Après avoir créé *La Cantatrice chauve* en 1949, Ionesco n'a pas tardé à apparaître comme une force de renouvellement du théâtre français. S'il se détache progressivement de sa posture agressivement avant-gardiste, il ne renonce pas à faire de sa dramaturgie un objet d'exploration : de l'introduction du rêve sur la scène, à la tentation de l'autobiographie dramatique. Le mouvement de la quête artistique a cependant cohabité avec une immuabilité ontologique, souvent revendiquée par l'auteur lui-même. Les pièces portent les empreintes d'un ressassement qui, dans l'ombre, travaille l'homme. Il se nourrit d'obsessions telles que l'angoisse de la mort, l'effarement devant la violence de ses semblables, la douleur de l'impuissance à ressusciter la lumière de l'enfance. Ionesco a trouvé dans la réécriture un processus créateur susceptible d'embrasser et de dépasser ses contradictions. Depuis *La Cantatrice chauve* – autoadaptation d'une première version roumaine– jusqu'à son dernier théâtre – conçu à partir d'un récit autofictionnel et de récits de rêve, en passant par la transmodalisation de nouvelles et la reprise de deux chefs-d'œuvre allogènes, *Journal de l'Année de la Peste* de Daniel Defoe et *Macbeth* de Shakespeare, Ionesco réécrit, les autres comme lui-même. La reprise textuelle, en ce qu'elle épouse le double mouvement de la pause réflexive et de l'impulsion conquérante, lui a ainsi fourni un précieux outil pour penser et repenser sa dramaturgie. Notre travail s'attache à étudier en diachonie les paradoxes et les prouesses de l'œuvre littéraire à la lumière de cette pratique scripturale. Nous avons cherché à montrer l'influence décisive qu'a eue la réécriture sur l'évolution de la dramaturgie ionescienne. La consultation de ses manuscrits a constitué un outil majeur pour appréhender le travail de répétition de ses réécritures.

Mots-clés :
Ionesco (1909-1994) – réécriture – théâtre – Defoe – Shakespeare – génétique.

IONESCO : THE WORK OF REWRITING

After having created *The Bald Soprano* in 1949, Ionesco soon appears as a force of renewal in French theater. While he progressively moved away from his aggressively avant-gardist stance, he never stopped to use his dramaturgy as an object of exploration, from the introduction of dreams on the stage to the temptation of dramatic autobiography. This dynamics of artistic quest has always been coexistent with an ontological immutability often reasserted by the author himself. His plays bear the imprints of a resifting that constantly if implicitly shapes him, and which feeds on obsessions such as anxiety about death, consternation at human violence, the pain provoked by his inability to resuscitate the light of childhood. Ionesco found in the process of rewriting a creative way to embrace and go beyond his contradictions. From *The Bald Soprano* – a self-adaptation of a first Romanian version – to his last plays – based on an autofictional story and dream narratives, and including the transmodalisation of short stories and the adaptation of two foreign masterpieces, *Journal of a Plague Year* by Daniel Defoe and *Macbeth* by Shakespeare, Ionesco rewrites others and himself. Thus textual repetition, which embraces the double motion of reflexive pause and of conquering impulsion, gave him a precious tool to think and rethink his dramaturgy. Our work diachronically studies the paradoxes and prowesses of his literary work in light of this writing practice. We sought to demonstrate the decisive influence that the process of rewriting had on the evolution of Ionesco's dramaturgy. The study of his manuscripts has been a major tool for understanding the repetition at work in his rewriting.

Keywords:
Ionesco (1909-1994) – rewriting – theater – Defoe – Shakespeare – genetics

A ma mère.

Mes plus profonds et sincères remerciements vont à Jeanyves Guérin qui a porté ce travail : pour ses précieux conseils et son extraordinaire disponibilité.

A Catherine Brun, qui était présente à mes côtés pour mes premiers essais d'analyse théâtrale, est encore là aujourd'hui. Je lui dois énormément.

A Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand, qui m'ont si chaleureusement accueillie lors des colloques aixois. Les échanges partagés ont nourri ce travail.

A Marie-France Ionesco, qui m'a accordé sa confiance en m'autorisant à consulter et à reproduire les manuscrits de son père.

A Jean-Baptiste Raze, qui a été d'une efficacité incomparable et d'une très grande disponibilité pour la consultation du fonds.

A Barbara Servant et Marguerite Chotard, mes inestimables amies, pour leur soutien indéfectible tout au long de cette thèse, ce qu'elles lui ont apporté, et ce que depuis des années elles m'apportent à moi.

A ma famille, qui m'a accompagnée, encouragée et aidée de cent manières différentes.

Je remercie également mes amis, qui m'ont entourée avec toute la bienveillance qui les caractérise. En particulier merci à Sophie Gaillard, Alexandra Vasic et Clément Duyck, collecteurs de références, pourvoyeurs de conseils, transmetteurs d'un savoir sur la fin de thèse. Et merci à Anne-Cécile Moheng qui a traversé l'Atlantique pour célèbrer celle-ci avec moi !

Merci à Inès Ben Slama, pour son amitié réitérée au fil des années.

Enfin, je n'aurai jamais assez de mots pour remercier mon mari, Thomas, qui m'a soutenue sur tous les plans, a été sur tous les fronts. Cette thèse lui doit d'exister et moi d'être heureuse tous les jours.

Voilà… excusez-moi si je me répète, … je crois qu'il faut pour vous donner tous les détails, plus il y en a, plus cela précise les choses que j'ai à vous confesser.

Eugène Ionesco, brouillon de *Tueur sans gages*, réplique de Bérenger à l'Architecte

INTRODUCTION

L'ovation triomphale qui salue la remise à Ionesco de son « Molière d'honneur[1] », décerné par Jacques Mauclair en 1989, l'émotion perceptible dans la salle au moment de cette consécration ultime, témoignent d'une réalité incontestable : à l'heure des bilans, Ionesco est un auteur qui a compté. L'affirmation semble relever de l'évidence. Elle n'est pourtant toujours heurtée à de violentes résistances et a cristallisé un virulent débat dont le dramaturge a été l'objet, de création en création, jusqu'à la fin de sa carrière. La reconnaissance que lui a valu, avec quelques années de retard, son chef-d'œuvre inaugural *La Cantatrice chauve*, l'a érigé en icône du Nouveau Théâtre mais a paradoxalement provoqué, essentiellement parmi les critiques journalistiques, un déplacement des enjeux dans l'analyse de ses pièces. Ainsi, l'appréciation de la valeur intrinsèque de celles-ci s'est souvent vue subordonnée par ses détracteurs à celle de leur degré d'influence. « Je ne crois pas que M. Ionesco soit un auteur important[2] », tranchait déjà Jean-Jacques Gautier en 1955. Au fil du temps, la polémique s'est étoffée d'un jeu de périodisations. Au génie « des débuts » a été comparé le « classique » engoncé dans ses habitudes d'écriture, puis l'académicien repu de notoriété, figures jugées illégitimes pour incarner l'avant-garde théâtrale. Après avoir été suspecté de ne pas être un grand auteur, Ionesco s'est vu signifier qu'il n'était tout simplement plus Ionesco[3]. Bertrand Poirot-Delpech n'a sans doute pas tort en constatant en 1966 : « On lui fait payer le succès qu'il a eu[4] ». En s'inscrivant parmi les figures qui ont su mener à la consécration les renouvellements dramaturgiques amorcés par leurs prédécesseurs dadaïstes et surréalistes, l'auteur semble du même coup avoir associé son nom au devenir du théâtre en France. L'acharnement d'un Gilles Sandier à fouler aux pieds ses pièces pourrait bien être une tentative de conjurer son pouvoir de rayonnement, comme si refuser les idées et les propositions esthétiques ionesciennes nécessitait au préalable une destitution symbolique de leur concepteur[5].

---

[1] Hommage de Jacques Mauclair à Eugène Ionesco et réponse de l'auteur, Antenne 2, 7 mai 1989, fonds INA.

[2] Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 16 octobre 1955, cité par Pascale Alexandre-Bergues (« Tradition et modernité : les écrivains lecteurs de Ionesco » in Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand (dir), *Eugène Ionesco, Classicisme et modernité*, p. 98.

[3] Jeanyves Guérin résume les interrogations de la critique à partir du tournant amorcé avec *Tueur sans gages* vers une dramaturgie plus classique : « L'auteur d'avant-garde qu'il a été se serait-il rangé ou renié ? » (« Préface » in *Dictionnaire Eugène Ionesco*, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et Référence », p. 11.

[4] Bertrand Poirot-Delpech, « Le masque et la plume », 13 mars 1966, présenté par Michel Polac et François Régis Bastide, fonds INA.

[5] Les propos du critique s'enveniment au fil de la carrière de l'écrivain. Au sujet de *La Soif et le Faim*, il évoque un « néant verbeux » (Gilles Sandier, *Théâtre et combat*, Stock, 1970, cité par Raymond Laubreaux, Les critiques de notre temps et Ionesco, Garnier 1973, p. 158). Lors d'une émission consacrée à *Jeux de massacre*, il ne reconnaît une valeur à la pièce que pour mieux s'étonner que cette dernière ait parvenu à surgir dans « le naufrage de l'homme et de l'œuvre » (Le masque et la plume, émission présentée par François Régis Bastide, 18 octobre

La notoriété du dramaturge s'était bâtie sur le caractère novateur de son œuvre. Il n'est donc pas surprenant que sa constante réévaluation ait souvent été opérée en fonction de ce même critère[6]. Ionesco s'était révélé sur la scène littéraire comme le pourfendeur des clichés des Smith et des Martin : on ne lui pardonnera pas, par la suite, la représentation du moindre lieu commun[7]. Sans qu'il en ait eu conscience à l'époque, sa première pièce pourrait avoir scellé avec son public un pacte exigeant, elle lui a imposé la gageure de devoir sans cesse renouveler ce qui constituait déjà, à l'origine, un renouvellement. Or s'il est bien une caractéristique par laquelle Ionesco se définit lui-même, c'est la permanence de sa pensée. Il affirme en 1966 :

> Je crois avoir été d'une fidélité parfaite à moi-même. Je n'ai pas changé depuis que je me connais, mes sentiments, mes pensées, mon être, présentent une espèce d'invariabilité que les événements, la vie n'ont pu altérer[8].

Comment innover en demeurant égal à soi-même ? Le parcours dramaturgique de l'auteur semble en partie bâti autour de cette tension. Il conçoit son œuvre comme l'approfondissement d'une perception du monde immuable, fondée sur un étonnement d'être :

> J'écris du théâtre pour exprimer ce sentiment d'étonnement, de stupéfaction. Pourquoi et que sommes-nous ? Qu'est-ce que cela veut dire[9] ?

1970). En 1975, il raconte avoir quitté la salle au milieu de la représentation de *L'Homme aux valises* avant de conclure: « La carrière de Ionesco me paraît rigoureusement être une pièce de Ionesco et on ne peut pas dire chose pire que ça » (Le masque et la plume, émission présentée par François Régis Bastide et Bernard Deutsch, 14 décembre 1975, fonds de l'INA).

[6] Retraçant le parcours de l'auteur en 1963, Dominique Nores salue la capacité du dramaturge à avoir su se renouveler : « Il est beau qu'une œuvre dramatique se développe ainsi, sans qu'on sache d'abord où elle mène, il est beau qu'elle se développe en se riant des formes que ses admirateurs voudraient lui imposer, qu'elle se refuse à se laisser emprisonner, fût-ce par elle-même » (« Itinéraire de Ionesco», *Les Lettres nouvelles*, n°39, octobre 1963, p. 232). Etablissant un bilan similaire en 1975, après la création de *L'Homme aux valises* montée par Jacques Mauclair, Caroline Alexander regrette pour sa part un figement de l'esthétique du spectacle due aux habitudes de compagnonnage : « Ionesco est un auteur qui a énormément apporté au théâtre il y a vingt ans et il y a dix ans et il y a cinq ans, c'est-à-dire, il ne s'est jamais arrêté. Il a toujours répété ses mêmes angoisses, ça on le sait. Il s'est donné beaucoup de mal pour trouver des formes différentes. Il a eu le tort de s'adresser cette fois-ci, encore une fois, à un vieux compagnon de route qui finalement n'a plus aucune imagination autour de son auteur » (Le masque et la plume, émission présentée par François Régis Bastide et Bernard Deutsch, 14 décembre 1975, fonds de l'INA).

[7] A propos de *Tueur sans gages*, Robert Kemp déplore : « Symbolisme, voilà tes coups, tu enlèves à un dramaturge original, pétulant, une partie de sa verve et de sa séduction. *Tueur sans gages* est une pièce lourde, très lourde pour les vérités dont elle s'encombre, et qui sont légères » (*Le Monde*, mars 1959, cité dans Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Gallimard, 1996 [1977], p. 216). Guy Dumur évoque au sujet de *La Soif et la Faim* : « un langage de lieux communs », constatant : « on retrouve des thèmes que nous connaissons par cœur […] et qui ne sont plus théâtralement exploités » (« Le masque et la plume », 13 mars 1966, présenté par Michel Polac et François Régis Bastide).

[8] Eugène Ionesco, « Journal intime », *Arts et Loisirs*, n°23, 2-8 mars 1966, p. 67. L'extrait est repris dans *Journal en miettes* [1967], Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992 [1973], p. 154.

[9] Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 63.

Il ne dérogera jamais tout à fait à cet objectif, s'élevant par là-même contre le théâtre engagé qu'il perçoit comme conjoncturel, inessentiel[10]. Aussi construit-t-il sa *persona* en opposition à celle de Brecht, choix idéologique qui lui aliène une frange de la critique prompte à lui renvoyer, en retour, l'image d'un auteur solipsiste, limité dans ses ambitions par le ressassement d'angoisses et d'obsessions ne regardant que lui[11]. Si la politique est malgré tout présente dans l'œuvre du dramaturge, ce n'est « pas sur le mode alors dominant de l'engagement militant[12] », comme le formule Jeanyves Guérin. Certes, dès *Tueur sans gages* et *Rhinocéros*, pièces montées en 1959 et 1960 pour les créations françaises, il dénonce les errements de l'humanité à travers une représentation de la société totalitaire. Certes, une animosité grandissante à l'encontre du communisme, renforcée à mesure qu'il se constate isolé dans sa dénonciation, envahit son théâtre et introduit dans son projet esthétique d'indéniables contradictions. Cependant, de telles considérations lui servent surtout à renvoyer en creux une image de lui-même, saisi dans son effarement face à la folie meurtrière du monde. L'angoisse et la révolte suscitées chez lui par les dictatures totalitaires s'ajoutent bien plus qu'elles ne se substituent à ses préoccupations existentielles de toujours : la peur de la mort, le sentiment de la culpabilité, la douleur devant son impuissance à ressusciter la lumière de l'enfance[13].

La focalisation de l'auteur sur ces sujets d'inquiétudes s'exorcise dans une répétition discursive qui déborde rapidement le champ de l'œuvre littéraire. Dans les pages de ses journaux, qu'il publie, dans les colonnes des quotidiens, dans d'innombrables entretiens, radiophoniques ou télévisés, en France comme à l'étranger, Ionesco constate qu'il n'y a rien à dire sur les sujets qui le hantent, et cela il le redit, et le redit encore[14]. Cette tendance au ressassement de pensées métaphysiques et politiques a sans nul doute contribué à nourrir les agacements à son encontre. Elle a cependant été avant tout, comme il l'a souvent affirmé, une

---

[10] Ionesco l'affirme avec véhémence dès 1955, le théâtre selon lui : « n'est pas « engagement », pour employer cette effrayante expression à la mode, mais bien « dégagement ». Pourtant ce dégagement, ce dépaysement, cet oubli de soi, cet arrachement au monde utilitaire, - est un inutile indispensable, si je puis m'exprimer ainsi, une purge, une restitution » (« Théâtre et anti-théâtre », *Cahiers des saisons*, n°2, octobre 1955, p. 151).

[11] Dans *Notes et contre-notes*, Ionesco expose la controverse londonienne qui l'a opposé à Kenneth Tynan (Notes et contre-notes, Gallimard, coll. « Idées », 1966 [1962], p. 135-161.

[12] Jeanyves Guérin, « Préface » in *Dictionnaire Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p. 12.

[13] Ionesco expose, par exemple, cette impuissance et cette nostalgie douloureuses dans *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 99-100.

[14] Jeanyves Guérin le constate sans détour : « L'écrivain dont l'inspiration s'essouffle cède peu à peu la place à l'écrivant. Au *Figaro* et au *Giornale nuovo,* il est un chroniqueur occasionnel, non un éditorialiste. Ses textes, dictés à la hâte, libres opinions, chroniques et souvenirs, sont souvent bâclés. Nombre d'entre eux sont inutiles et n'apportent rien à sa gloire. Ionesco se répète, il se contredit. Il ressasse ses humeurs » (« Préface » in *Dictionnaire Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p. 14).

source de souffrance pour lui-même. Le constat du psychanalyste André Green : « la répétition n'est pas négative ou positive en soi […] Ce qui est terrible, c'est quand la répétition se répète, quand s'installe un cycle infernal qui entrave la vie[15] » formule le drame de Ionesco. L'aporie à laquelle se heurte ce dernier est double. Les angoisses et les impasses de l'existence ne laissent l'homme en paix que pour confronter l'écrivain à leur impossible résolution dans l'art. Si l'auteur trouve en l'écriture un apaisement et un outil de recherche, le premier est toujours provisoire, le second toujours jugé insuffisant. Ionesco ne recourra pas sans raison à l'image du mur, régulièrement vu en rêve selon ses dires, pour traduire le sentiment d'échec que lui inspire son inépuisable quête de sens :

> Intégrer l'ombre ; élucider. Quel travail pénible ! Je me demande s'il est possible, ce travail qui demande un effort constant pour arriver à quoi ? La masse noire, épaisse, le mur sera toujours derrière chaque mur que l'on aura abattu[16].

En définitive, la critique ne semble pas poser à son endroit une question différente de celle qui le taraude lui-même : est-il l'auteur de l' « exploration[17] » victorieuse ou celui de la répétition décevante?

On ne s'étonnera pas, dès lors, que Ionesco se soit livré avec constance à la réécriture tout au long de sa carrière dramatique, que le mouvement de la reprise, de *La Cantatrice chauve*, auto-adaptation d'une première version roumaine longtemps ignorée du public, jusqu'à *Voyages chez les morts*, composée à partir de pages de journaux intimes et de récits de rêves, ait littéralement constitué l'alpha et l'oméga de son théâtre. La réécriture trahit à part égale le sentiment d'insatisfaction et l'espoir de renouvellement qui, ensemble, sont à l'origine de son art poétique et reflètent sa personnalité inquiète.

S'interrogeant sur le geste de la traduction, Jacques Marcelo de Moraes relève que « toute identité dérive paradoxalement d'une opération d'éloignement de soi, de la construction d'un *lieu-entre* [18]». C'est précisément grâce à la traduction d'un écrit premier, dans la distance réflexive qu'elle a établie par rapport à celui-ci, que Ionesco a forgé une esthétique vouée à le caractériser *in aeternum*. L'auteur, en réécrivant *La Cantatrice chauve* à partir de sa mouture

---

[15] André Green, *La Lettre et la mort*, Denoël, 2004, p. 94.
[16] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit*., p. 168.
[17] C'est par ce terme que, déjà en 1955, Jacques Lemarchand définit le théâtre d'avant-garde tel que l'incarnent selon lui les pièces de Ionesco (Jacques Lemarchand, « Spectacles Ionesco », », *La Nouvelle NRF* n°36, décembre 1955, p. 1148.
[18] Marcelo Jacques de Moraes, « Le traducteur et ses affects » in *Traduire le même, l'autre et le soi*, Francesca Manzari et Fridrun Rinner (dir.), Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2011, p. 37.

roumaine, *Englezește fără profesor*, elle-même née d'un dialogue plus profond qu'il ne l'a laissé entendre avec la méthode Assimil d'Alphonse Chérel – a opéré bien davantage qu'une conversion mécanique d'un idiome en un autre. Alexandra Hamdan, qui a analysé les jeux d'écart et de continuité entre les deux traductions, a révélé l'apport de la langue et de la culture originelles dans l'esthétique de l'œuvre seconde. Comme on tentera de le montrer, le changement contextuel a sans doute également permis à l'auteur de soustraire son hypotexte à son ancrage conjoncturel et de mettre au jour la portée véritable de sa pièce.

Rapidement après la création de *La Cantatrice chauve*, révérée par un Collège de Pataphysique qui sacra aussitôt son auteur Transcendant Satrape, Ionesco a sans doute pressenti que le point d'origine de son théâtre était voué à constituer également son aboutissement. De manière révélatrice, il fera régulièrement allusion au chef-d'œuvre dans ses pièces ultérieures, par des évocations directes ou par la remobilisation de ses procédés créateurs de non-sens. Plus qu'un accomplissement passé, la pièce - sa puissance de renouvellement formel, l'originalité de sa transcription de l'étrangeté quotidienne, son démantèlement comique des automatismes langagiers - s'est vite révélée à lui comme la source d'une gageure. Il lui fallait reproduire ses réussites par des moyens nouveaux[19].

Si l'on peut qualifier *La Cantatrice chauve* d'œuvre fondatrice dans le parcours dramatique de Ionesco, ce n'est peut-être pas seulement parce qu'elle a servi de pierre de touche à sa vision profondément originale de l'existence mais aussi parce qu'elle a initié une pratique de la réécriture à laquelle il ne cessera jamais de revenir. L'auteur s'est montré plus que discret sur la double genèse de sa première pièce, probablement pour conserver intacte son aura de mystère. Il n'en a visiblement pas moins retiré la conviction d'une immense fertilité de la reprise textuelle pour sa dramaturgie. Il cherchera en maintes occasions à récréer les conditions d'émergence du même « *lieu-entre* » grâce auquel sa première pièce avait été écrite, cet écart susceptible de favoriser le renouvellement de son théâtre et l'approfondissement de sa pensée.

A partir de l'essai liminaire, plusieurs périodes de réécritures se succèderont ainsi au fil de la carrière de l'écrivain. Ce sont bien de périodes qu'il s'agit en effet, dans la mesure où la reprise littéraire n'a désormais plus constitué un acte isolé. Ionesco inscrit ses adaptations dans des cycles, plus ou moins étendus dans le temps. Sur une période de dix ans, de 1952 à 1962, il

[19] Il est révélateur à cet égard qu'en 1973 encore, Ionesco affirme au sujet de son roman à coloration autobiographique : « *Le Solitaire* je crois, ressemble beaucoup à *La Cantatrice chauve*. Cela peut paraître étonnant ».

adapte ainsi une série de nouvelles oniriques au théâtre : *Une victime du devoir* en 1952, *Oriflamme* (devenue *Amédée ou comment s'en débarrasser*) en 1953, *La Photo du colonel* créée en 1955 et rebaptisée *Tueur sans gages* dans sa version dramatique en 1957, *Rhinocéros*, écrite en 1957 et transmodalisée en 1958, *Le piéton de l'air* enfin en 1962[20]. À cette période d'auto-adaptation succède un geste de conversion vers les chefs d'œuvre du passé. La réécriture parodique de *Macbeth*, qui devient *Macbett* en 1972, mise en scène la même année par Jacques Mauclair, est célèbre. Cette reprise d'une œuvre étrangère n'est cependant pas l'hapax qu'on aurait pu imaginer dans la carrière de l'auteur. *Jeux de massacre*, créée deux ans auparavant par Jorge Lavelli était déjà la réécriture d'une œuvre allogène, le roman de Daniel Defoe, *Journal of the Plague Year*. La première réappropriation est passée beaucoup plus inaperçue que la seconde du public comme de la critique. Hormis un article fondateur de Michel Bertrand sur la question[21], la relation intertextuelle entre les deux œuvres n'a quasiment pas été étudiée. Enfin, dans le sillage de l'adaptation à la scène du récit autofictionnel *Le Solitaire*, écrit en 1973 et transmodalisé la même année en *Ce formidable bordel !*, Ionesco conçoit deux pièces à vocation autobiographique, *L'Homme aux valises* en 1975 et *Voyages chez les morts* en 1980, utilisant comme matériau de départ certains écrits intimes publiés au préalable[22].

Si de nombreux ouvrages et articles ont abordé la question de l'adaptation ionescienne en s'intéressant à une œuvre voire à un cycle spécifique[23], aucun travail n'a encore été consacré

---

[20] *Oriflamme* paraît pour la première fois dans *La Nouvelle NRF*, n°14, 1er février 1954, p. 203-213., *Une victime du devoir* dans Médium, n°4, janvier 1955, p. 38-40, *La photo du colonel* dans *La Nouvelle NRF*, n°35, 1er novembre 1955, p. 890-904, *Rhinocéros* dans *Les Lettres nouvelles*, n°52, septembre 1957, p. 219-235, *Le piéton de l'air* dans *La Nouvelle Revue française*, n°110, 1er février 1962, p. 230-249. L'ensemble des nouvelles est publié dans le recueil *La Photo du colonel*, Gallimard, 1962.

[21] Michel Bertrand, « Jeux de massacre, jeux intertextuels de massacres en série » in Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand (dir.), *Eugène Ionesco. Classicisme et modernité, op. cit.*, p. 153-166.

[22] Les pièces s'appuient sur des extraits de *Journal en miettes* (*op. cit.*) et de *Passé présent. Présent passé* (*op. cit.*). Ionesco a également puisé dans ses récits de rêve publiés dans des périodiques et des revues, qui étaient parfois accompagnés d'une première tentative de transmodalisation au théâtre: « Journal intime », *Arts et Loisirs*, n°23, 2-8 mars 1966, p.68, « Premier rêve », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 5-7, « Transposition scénique du premier rêve », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 9-24, « Deuxième rêve », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 27-29, « Transposition scénique du deuxième rêve », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 29-39, « Monologues et mise en scène de certains rêves », *La Nouvelle Revue française*, n°314, 1er mars 1979, p. 1-12. Il confie également un rêve qui sera partiellement réutilisé dans *Voyages chez les morts* dans « Il m'est de plus en plus difficile… », *La Nouvelle Revue française*, n°300, janvier 1978, p. 77.

[23] Outre l'article de Michel Bertrand précédemment mentionné, on citera, de manière non exhaustive, sur la réécriture de *La Cantatrice Chauve* l'ouvrage pionnier d'Alexandra Hamdan, *Ionescu avant Ionesco. Portrait de l'artiste en jeune homme*, Peter Lang, Berne, 1993 et celui de Mariano Martin Rodriguez *Eugène Ionesco : Destellos y teatro*, Madrid, Espiral, 2008. Sur l'adaptation des nouvelles, le travail synthétique d'Elena Maria Morogan, *Du texte narratif au texte dramatique : quatre couples symbiotiques dans l'œuvre d'Eugène Ionesco*, Edsbruk, Akademitryck, 2000, la contribution de Michael Issacharov, *L'espace et la nouvelle, Flaubert, Huysmans, Ionesco, Sartre, Camus*, José Corti, 1970, l'article de Florence Bernard « *Oriflamme* à la scène » in

aux réécritures envisagées comme une totalité organique. Or une vision synoptique de celles-ci révèle le rôle fondamental qu'ont eu la reprise et la répétition dans la recherche dramaturgique de l'auteur.

Ionesco a indéniablement élu la réécriture comme un outil privilégié pour le seconder dans une quête artistique toujours recommencée. Il l'a investie d'une double fonction d'objectivation et d'exploration, perçu en elle la promesse d'un éternel retour susceptible de le guider vers l'avant. L'auteur, en effet, bien qu'il se soit situé d'emblée à la proue de la création artistique, n'a jamais pensé l'avenir comme le terreau fertile des révélations. Le choix de la réécriture épouse sa conviction profonde : si vérité il y a, sur lui comme sur le monde, celle-ci se trouve enclose dans une origine insondable. Il publie en 1977 un article intitulé « Je fut un autre » dans lequel il livre d'anciennes pages prélevées dans *Nu*, son premier recueil d'essais écrits en Roumanie en 1934. Dans sa jeunesse il s'était demandé : « Comment puis-je me retrouver puisque dès le départ l'expression me trahit[24] ? » La réédition du propos originel joue sur une mise en abyme : l'homme de 1977 se guette dans les écrits de l'homme de 1934, qui précisément déplorait déjà l'impossibilité d'une saisie de lui-même. Pour l'individu comme pour l'auteur, tout est déjà là et tout est voué pourtant à se dérober dans le travail même de la quête. Dans chaque cycle de réécritures, Ionesco tentera cependant de parvenir à une saillie de l'inouï grâce au creusement du déjà-dit. Ses reprises sont invariablement orientées vers une recherche de l'antériorité. Ayant puisé dans ses rêves le matériau pour bâtir ses nouvelles, il poursuit au théâtre l'exploration du préconscient; il se tourne ensuite vers deux chefs d'œuvre porteurs d'enjeux immémoriaux, cherche à isoler dans leur reprise les données immuables de l'homme et de sa condition ; dans son théâtre autobiographique, enfin, il remonte aux sources d'un

---

Marie-Claude Hubert (dir.), Les formes de *la réécriture au théâtre*, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 69-79. Sur *Macbett* : Pierre Gobin, « Macbête à la foire : de quelques traitements de Shakespeare en français », *Etudes littéraires* n°19, n°1, printemps-été 1986, p. 67-79, Jeanyves Guérin, « Les jeux du temps et le procès de l'histoire dans *Macbett* d'Eugène Ionesco » in *Les Formes du temps : rythme, histoire, temporalité*, Paule Petitier et Gisèle Séginger (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 307-318, Marie-Claude Hubert, Préface à l'édition d'Eugène Ionesco, *Macbett*, Gallimard, coll. « Folio théâtre», 2009 [1972], p. 7-26, Edith Kern, «Ionesco and Shakespeare: "Macbeth" on the Modern Stage», *Atlantic Bulletin*, vol. 39, no. 1, janvier 1974, p. 3-16, Rosette C. Lamont, « From *Macbeth* to *Macbett*», *Modern Drama*, vol. 15, n°3, Fall 1972, University of Toronto Press, p. 231-253, Daniel Sangsue, «Parodie et satire. L'exemple de *Macbett* d'Eugène Ionesco » in Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah (dir.), *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*, Modernité 27, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 349-364, Jacqueline Sessa, « Deux avatars dérisoires de *Macbeth* : L'*Ubu Roi* de Jarry et le *Macbett* de Ionesco » in Lucette Desvignes (éd.), *Travaux comparatistes*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1978, p.135-153. Sur la réécriture du *Solitaire* : Marie-Claude Hubert, « *Ce Formidable Bordel*, ou comment narrer une vie à la scène » in Marie-Claude Hubert (dir.), *Les formes de la réécriture au théâtre*, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 81-86.

[24] Eugène Ionesco, « Je fut un autre », *La Nouvelle Revue française*, n°294, juin 1977, p. 47.

« moi » pensé lui-même à travers l'antériorité absolue du mythe. Aux yeux de Ionesco, la singularité n'est pas à inventer, elle est à retrouver. La réécriture ne saurait fournir meilleur auxiliaire pour un tel projet.

Quelque originale que soit cette vision, elle s'inscrit dans le contexte d'une époque. Christopher Innes a analysé de manière très pertinente le lien entre le mouvement artistique d'avant-garde et l'utopie d'un retour aux origines :

> Peut-être que, paradoxalement, ce qui définit le mouvement d'avant-garde ne réside pas dans ses qualités ouvertement modernes, comme c'était le cas dans les années 1920 […] mais dans le primitivisme. Ce dernier revêt deux facettes complémentaires : d'une part, l'exploration des états du rêve, ou les niveaux instinctifs et subconscients de la psyché, et, d'autre part, la focalisation quasi religieuse sur le mythe et la magie […]. Les deux éléments sont synthétisés non seulement par le concept jungien selon lequel tous les aspects du mythe sont contenus dans l'inconscient, exprimant des archétypes psychiques, mais également par l'idée selon laquelle la pensée symbolique et mytho-poétique précède le langage et la raison discursive, révélant une dimension de la réalité insaisissable par d'autres moyens[25].

L'impulsion vers un tel primitivisme s'accompagne dans la pensée de la modernité d'une revalorisation de la notion de répétition. Comme l'a montré Anne Tomiche dans l'article où elle retrace l'évolution de la notion[26], un tournant s'opère dans le premier tiers du vingtième siècle, grâce à l'apport de l'essai de Freud, « Au-delà du principe de plaisir », qui érige la répétition en principe fondateur dans le développement psychique. Vers la fin des années 1960, la répétition s'inscrira au cœur de la réflexion sur la littérature. Les études sur l'intertextualité se développent alors en France. Elles établissent le discours littéraire comme une répétition ouvrant sur un renouvellement. Roland Barthes envisage le texte comme un tissage de textes antérieurs. Julia Kristeva, poursuivant les travaux de Bakhtine, théorise la temporalité complexe de la production littéraire « doublement orientée : vers l'acte de la réminiscence (évocation d'une autre écriture) et vers l'acte de la sommation (la transformation de cette écriture[27])». La critique se fait l'écho d'un siècle qui aura été celui de la réflexivité, du retour pensif sur l'autre et sur soi[28].

---

[25] Christopher Innes, *Avant Garde Theatre: 1892-1992*, New-York, Routledge, 1993, p. 2-3 [*Perhaps paradoxically, what defines this avant garde movement is not overtly modern qualities […] but primitivism. This has two complementary facets: the exploration of dream states or the instinctive and subconscious levels of the psyche; and the quasi-religious focus on myth and magic […]. These are integrated not only by the Jungian concept that all figures of myth are contained in the unconscious as expressions of psychological archetypes, but also by the idea that symbolic or mythopoeic thinking precedes language and discursive reason, revealing fundamental aspects of reality that are unknowable by any other means*].

[26] Anne Tomiche, « Histoire de la répétition » in Jean-Paul Engelibert et Yen-Maï Tran-Gervat (dir.), *La Littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 19-31.

[27] Julia, *Semeiotike : Recherches pour une Sémanalyse*, Seuil, 1969, p. 120.

[28] Linda Hutcheon a très bien théorisé cette tendance dans son ouvrage *The Politics of Postmodernism*, Londres & New York, Routledge, 1989.

Comme l'intertextualité dont elle semble être le prolongement, la réécriture est un « soulignement du déjà-écrit, écriture de l'écriture, et par-delà une *réflexion* sur l'écriture [29] ». Distincte du fait intertextuel par le volume de l'emprunt opéré comme la valeur de certitude attribuable à celui-ci[30], elle engage aussi semble-t-il la notion d'intention. Si l'intertextualité relève d'une reprise consciente ou inconsciente d'un déjà-dit, la réécriture affirme avec détermination la nécessité de cette redite. Il n'est pas surprenant que le genre dramatique se soit tout particulièrement prêté aux jeux de la réécriture[31]. En ce qu'il est lui-même conçu pour se dédoubler entre un état premier et un avatar second, en ce qu'il a vocation à demeurer texte et à se transmuer en une représentation, le théâtre offre une scène à la répétition. Si, précisément, la répétition théâtrale a pu servir de métaphore pour penser les phénomènes de réécriture, c'est parce que celle-ci restitue le mouvement temporel d'un acte suspendu entre une antériorité immuable et un devenir utopique. Jean-Luc Bailly qui résume la tension inscrite au cœur de la notion de répétition :

> Le paradoxe de la répétition, c'est en fait de combiner un travail de finition formelle avec une exigence infinie. Le verbe inexistant que nous tend la répétition depuis sa sphère obstinée, c'est le verbe *infinir* : la répétition infinit le texte, ouvre l'écoute à l'infinition du sens qui se donne pourtant dans une forme finie : mais non pas une fois pour toutes, il faudrait plutôt dire une fois, une seule fois comme cela, chaque forme n'étant qu'un état de forme au sein d'un procès infini et chaque soir une chute, un rush, au sein d'un film qui continue de se tourner alors même qu'on le croit terminé[32]

---

[29] Anne-Claire Gignoux, *La Récriture : Formes, enjeux, valeurs*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 7

[30] Marie-Claude Hubert opère ainsi une distinction entre « la création à partir d'une œuvre entière dont les éléments sont remaniés dans une combinatoire nouvelle » par laquelle elle définit la réécriture et « la simple reprise de brefs fragments » qu'elle associe à l'intertextualité (Marie-Claude Hubert, « Avant-propos » in *Les formes de la réécriture au théâtre*, *op. cit*., p. 5). Anne-Claire Gignoux met l'accent sur le degré de certitude que le destinataire peut avoir de l'existence d'un emprunt direct dans la réécriture : « On conviendra de ne nommer « récriture » que des faisceaux suffisamment importants de marques concrètes et probantes » (*La récriture : Formes, enjeux, valeurs*, *op. cit*., p. 17). Elle ajoute, pour caractériser la réécriture, que : « même si elle n'est pas affichée, une fois démontrée, elle est incontestable et sans appel » (*Ibid*., p. 18).

[31] Les deux ouvrages collectifs dirigés par Marie-Claude Hubert, *La Plume du phénix. Réécritures au théâtre*, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles », 2003 et *Les Formes de la réécriture au théâtre*, *op. cit*., ainsi que les travaux de Muriel Plana (*La relation roman-théâtre des lumières à nos jours, théorie, étude de textes*, thèse à l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III, Sorbonne nouvelle, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, 1999 et *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2004) témoignent, par la multiplicité des exemples qu'ils proposent à la réflexion, d'une propension toute particulière du théâtre à se nourrir de la réécriture. Envisageant cette question, Frédéric Maurin avance avec prudence : « Y aurait-il dans ce modelage, cette modulation, cette malléabilité d'une matière préexistante, une spécificité théâtrale ? Rien n'est moins certain, mais rien, en tout cas, n'est inadapté au théâtre » (« Adapter *ad lib* », in *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, Gérard Denis Farcy (dir.), Les documents de la maison de la recherche en sciences humaines de Caen n°12, Caen, Presses universitaires de Caen, 2000, p. 89).

[32] Jean-Luc Bailly, « Reprise, répétition, réécriture » in *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, *op. cit*., p. 17.

relève en quoi l'image de la répétition théâtrale est éclairante pour s'en saisir :

> Et le travail en propre de la répétition, c'est justement de réunir peu à peu, par insistance, les conditions d'une performance techniquement pure, telle que la totalité du sens imaginé au commencement soit délivrée à la fin[33]

Ionesco, lorsqu'il se réécrit, semble justement en quête de cette « totalité du sens imaginé au commencement ». En effet, ce n'est visiblement pas d'abord pour rectifier ou pour améliorer le contenu originel de ses textes qu'il les retravaille mais parce qu'il les pense détenteurs d'une vérité demeurée à l'état d'intuition, vérité appelée à se révéler à l'issue d'un procès réflexif, avec la scène de théâtre pour horizon. D'une manière voisine, lorsqu'il s'approprie deux chefs d'œuvres porteurs d'enjeux universels, il s'emploie à favoriser l'éclosion, grâce aux différentes modalités de la reprise, de la vision dont ils sont les dépositaires. Surtout il tend à mettre en scène son propre regard tel qu'il a transformé les pré-textes à la lecture et a été lui-même transformé par celle-ci. Ionesco envisage la réécriture comme le lieu virtuel d'un passage et d'un dépassement qui coïncide paradoxalement avec une réintégration dans l'origine. Il fonde en cette pratique l'espoir de convertir le ressassement qui travaille son esprit et sa psyché en un travail de la répétition, seul capable peut-être de mettre un terme victorieux à sa quête de sens, de transformer le caractère informe et intangible de sa recherche intérieure en une représentation aboutie.

De la même manière que le spectacle théâtral ne constitue pour le public que la face immergée d'un patient travail de répétitions, échelonné entre la prise de connaissance du texte par la troupe et la métamorphose de celui-ci sur le plateau le soir de la première, la réécriture ne saurait livrer qu'imparfaitement l'étendue de ses ambitions et de ses prouesses, saisie à travers les seules bornes d'un hypotexte et d'un hypertexte. Entre la reprise du premier et la création du second, un travail de maturation a œuvré patiemment - ou non - à la métamorphose. Les brouillons d'un écrivain, soumis aux mêmes aléas que la répétition théâtrale, « réussites et échecs, étincelles et désespoirs, triomphes et errances[34] », offrent un angle d'ouverture pour observer de plus près ce cheminement. Notre étude se fonde sur le décryptage d'une vaste collection de manuscrits, confiés au département des arts et spectacles à la Bibliothèque nationale de France par Marie-France Ionesco et cotés en 2016. Ces brouillons du dramaturge,

---

[33] *Ibid*.

[34] Almuth Grésillon, *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Presses universitaires de France, 1994, p. 4.

qui constituent un appui inestimable dans l'étude de ses réécritures, n'avaient pas fait l'objet au préalable d'une analyse méthodique. Nous avons cherché à reconstituer grâce à eux le travail invisible des répétitions ionesciennes, avec précaution et sans négliger le risque qu'ils puissent offrir par endroits une perception partielle, voire trompeuse du processus créateur.

Si la critique génétique constitue ainsi l'une des pierres d'angle de notre argumentation, d'autres méthodes d'analyse ont été employées de manière complémentaire. Nous avons notamment puisé dans les travaux critiques portant sur les enjeux de la réécriture. Dans la mesure où, en particulier, la notion de parodie s'est avérée fondamentale pour analyser la réécriture de *Macbeth*, nous avons tenté d'établir une synthèse des multiples définitions qui en ont été proposées, afin d'en mettre les traits les plus saillants à l'épreuve de la pièce. Tout comme l'étude des manuscrits de l'écrivain a été réservée aux œuvres nées à proprement parler d'une réécriture, la réflexion qui a été menée sur la parodie ionescienne n'a pas excédé les bornes du corpus établi. Notre méthode de travail a en effet consisté à partir de l'ensemble des œuvres adaptées et à les étudier, en second lieu, à travers le prisme de notions connexes à la réécriture. L'étude des jeux intertextuels, innombrables dans l'œuvre de l'auteur, n'a ainsi été envisagée que dans une complémentarité avec le travail de reprise primaire.

Parce que le théâtre ionescien n'a cessé, au fil des réécritures, d'être traversé par les influences d'autres formes, de la nouvelle jusqu'au récit autofictionnel, il nous est également apparu nécessaire de nous livrer à une réflexion sur le genre. Si la narration, sous ses avatars divers, a nourri les œuvres dramatiques, favorisant parfois des phénomènes d'hybridation, elle a surtout offert à Ionesco un outil pour penser la théâtralité en miroir. La construction et le renouvellement de son œuvre dramatique apparaissent partiellement tributaires du frottement de cette dernière aux genres souvent pensés non seulement comme étrangers mais comme opposés au théâtre.

Afin d'appréhender le processus créatif de l'auteur dans son évolution progressive, nous avons adopté un plan en diachronie. Notre hypothèse est que la réécriture, si elle a constitué un instrument d'exploration pour le dramaturge, a aussi eu une fonction d'embrayeur dans son esthétique – raison pour laquelle, d'après nous, elle s'inscrit toujours dans une logique cyclique. Nous étudierons chacun de ces cycles séparément tout en tentant de retracer, à travers leur succession même, la cohérence d'un parcours d'ensemble.

Après l'étude de la transcontextualisation de *La Cantatrice chauve*, envisagée comme sa première reprise fondatrice, nous nous intéresserons au cycle des nouvelles oniriques. Si *Tueur sans gages* constitue à n'en pas douter le début d'un infléchissement de la dramaturgie de Ionesco, alors orientée vers une pensée plus grave et marquée par une accentuation des enjeux politiques, il semble qu'une autre évolution de l'œuvre ait eu lieu, parallèlement, née de la réflexion sur le rêve amorcée dans les nouvelles. A partir de *Victimes du devoir* en effet, première réécriture d'un court récit à caractère onirique, Ionesco envisage une mue de son espace scénique et dramatique voués à épouser désormais la polymorphie de l'imaginaire, de la psyché et du rêve. De l'escalade d'une montagne imaginaire par Choubert devant le spectateur, réalisée avec les accessoires sommaires d'une table et d'une chaise, jusqu'à l'envol de Bérenger dans le *Piéton de l'air*, secondé par tous les moyens de la machinerie dans la mise en scène de Jean-Louis Barrault, l'espace théâtral de Ionesco s'est métamorphosé. Concomitamment, la dimension insolite de son esthétique s'est déplacée vers la sphère de l'onirique. Il s'agira ainsi d'analyser les enjeux et les modalités de cet infléchissement opérés au cours de la transmodalisation. Nous envisagerons également les impasses auxquelles s'est confronté l'auteur au cours d'une introspection favorisée par l'analyse de sa conscience nocturne et redoublée par la dimension réflexive de l'adaptation.

C'est peut-être précisément parce qu'il a perçu les limites d'un discours oblique réitéré sur lui-même que Ionesco s'est tourné vers les grandes œuvres du passé, évacuant, du même coup, son personnage-pivot de sa scène de théâtre. Les réécritures de Shakespeare et de Defoe ont constitué une gageure d'un ordre différent pour l'auteur, lui imposant en premier lieu de déterminer son positionnement vis-à-vis des hypotextes qui l'ont inspiré. La faible connaissance par le public français du *Journal de l'Année de la Peste* de Defoe a logiquement engendré une disparité dans le traitement réservé aux deux pré-textes. Les liens évidents tissés d'une réécriture à l'autre, non seulement en raison de leur proximité temporelle, mais aussi à cause de la similitude des enjeux soulevés par leurs hypotextes respectifs, articulés autour de la représentation du fléau, nous ont amenée à les considérer comme un diptyque. Nous poursuivrons ainsi une étude croisée des deux œuvres pour tenter d'éclairer la manière dont Ionesco a mis et remis en jeu dans son théâtre l'innutrition dont il a fait l'objet. Autant que lorsqu'il retravaille ses propres textes, le dramaturge dévoile sa vision singulière dans son dialogue avec les grands auteurs qui l'ont précédé. Cette étude nous invitera dès lors à interroger

les notions d'universalité et d'influence, à poser la question du pouvoir de la transmission dans la littérature.

Le contraste qui surgit à première vue entre la reprise d'œuvres allogènes, marquée par un estompement de l'autofiguration, et la tentative d'un théâtre autobiographique bâti à partir de la réécriture de soi n'est pas, comme on pourrait le croire, le signe d'une rupture. Ionesco, au cours de l'échange entretenu avec ses prédécesseurs, semble avoir pris ses distances vis-à-vis de ses contemporains. La rédaction en 1973 de son récit *Le Solitaire* s'inscrirait dès lors dans le prolongement de cette désolidarisation d'avec son public. L'adaptation du récit à la scène engage pourtant, de la part de l'auteur, la prise en considération du regard du spectateur dans le processus de la mise en scène de soi. Ce paradoxe invite à étudier les différentes tensions qui habitent le théâtre autobiographique ionescien, manifestement pensé comme une œuvre testamentaire. Nous interrogerons ainsi les modalités de la cohabitation entre une représentation de soi dans la marginalité et une exposition spectaculaire de l'intime, entre une aspiration au sacré, centrale dans les pièces adaptées, et sa figuration dans l'espace profane du théâtre, entre la poursuite d'une quête désormais pensée grâce aux outils du mythe et la nécessité ressentie de son aboutissement final.

Ionesco a été monté de son vivant par les metteurs en scène les plus prestigieux, il a fait l'objet d'un grand nombre de travaux universitaires, parmi lesquels figurent les ouvrages fondateurs de Paul Vernois, de Marie-Claude Hubert et d'Emmanuel Jacquart en France, de Martin Esslin et de Rosette C. Lamont aux Etats-Unis. Son aura a diminué par la suite. Dans un article daté de 2009, Fabienne Darge évoque un « cas Ionesco », analysant le contraste entre le reflux de l'intérêt porté à son endroit et l'influence immense qu'il a eue sur le théâtre français. L'image réactionnaire associée à l'homme a, d'après elle, desservi l'œuvre. Emmanuel Demarcy-Mota rapporte, de fait, les « réactions d'incompréhension, voire de rejet[35] » auxquelles il s'est heurté lorsqu'il a entrepris de mettre en scène *Rhinocéros* en 2004 au Théâtre de la Ville. Laurent Pelly et Luc Bondy ont inscrit leurs noms aux côtés côté du sien pour redonner voix au dramaturge de la dérision. Les metteurs en scène ne sont pas légion. La mise

[35] Fabienne Darge, «Le cas» Eugène Ionesco, *Le Monde*, 28 octobre 2009, URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/10/28/ionesco-un-classique-tres-connu-mais-peu-joue_1259768_3246.html. Jean-Luc Lagarce raconte avoir fait une expérience similaire lorsqu'il a entrepris de mettre en scène *La Cantatrice chauve* au début des années 1990 : La Cantatrice chauve est un spectacle qui avait mauvaise réputation au niveau des décideurs. La pièce n'est pas politique et Ionesco était quand même très connoté à droite alors que le théâtre français est, lui, connoté à gauche » (« Une Cantatrice pas si absurde » in Marie-France Ionesco et Norbert Dodille (dir) *Lire, jouer Ionesco aujourd'hui*, Les Solitaires intempestifs, 2010, p. 537.

en scène triomphale de *La Cantatrice chauve* par Jean-Luc Lagarce en 1991, reprise par François Berreur en 2007 avait contribué à « sortir Ionesco de l'esthétique des années 1950 et 1960[36] ». Le chef-d'œuvre qu'est *Jeux de massacre*, magnifiquement monté par Jorge Lavelli en 1970, appellerait lui aussi, par exemple, une nouvelle mise en scène.

Les événements qui ont entouré le centenaire de la naissance de Ionesco en 2009 ont indéniablement donné à la recherche un nouvel élan. La Bibliothèque nationale de France a ouvert ses collections au public[37]. Les colloques qui ont eu lieu à l'Université de Provence et à Cerisy en juin et août 2009[38] ont favorisé de stimulants échanges et permis de dresser des bilans sur l'œuvre. Ils ont été suivis par la publication du *Dictionnaire Eugène Ionesco*, dirigé par Jeanyves Guérin, en 2012. Le présent travail souhaite s'inscrire dans la continuité de cet élan. Il est animé par la conviction que l'œuvre de Ionesco, fruit d'une quête dramaturgique et ontologique ininterrompue, a encore beaucoup à nous dire.

---

[36] *Ibid.*

[37] Philippe Tesson estime cependant que Ionesco n'a pas été célébré par l'Etat et le monde du théâtre à la mesure de ce qu'il a représenté : « Il est mort il y a quinze ans. Il aurait eu 100 ans le 26 novembre. Il fut un immense écrivain de théâtre, l'un des plus importants du siècle, joué dans le monde entier. C'est ce qu'on lit dans tous les dictionnaires. Pourquoi le rappeler ? Parce que l'anniversaire de sa naissance risque de passer inaperçu. L'administration culturelle de l'Etat français n'a pas cru bon, en effet, d'organiser la moindre célébration digne de cette mémoire illustre. Pas davantage le théâtre français dans ses forces vivantes, qu'il soit public ou privé, n'a prévu d'honorer, à de rares exceptions près, le souvenir de l'un de ses plus éminents pères nourriciers. On verra *Les Chaises* prochainement aux Amandiers de Nanterre dans une mise en scène de Luc Bondy. On peut, jusqu'au 3 janvier, visiter une intéressante exposition « Ionesco » à la BNF. Et puis rideau. » (« Eugène Ionesco », *Le Figaro*, 28 novembre 2009, consultable en ligne,URL:http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2009/11/28/0100620091128ARTFIG00121--eugene-ionesco-.php).

[38] Le colloque « Classicisme et modernité dans le théâtre d'Eugène Ionesco » organisé par Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand s'est tenu du 11 au 13 juin à l'Université de Provence. Il a donné lieu à un ouvrage collectif : Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand (dir.), *Eugène Ionesco. Classicisme et modernité*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2011. Le colloque « Lire, jouer Ionesco aujourd'hui » organisé par Marie-France Ionesco, Jeanyves Guérin et Norbert Dodille s'est tenu du 13 au 20 août 2009. Il a donné lieu à un autre ouvrage collectif : Marie-France Ionesco et Norbert Dodille (dir) *Lire, jouer Ionesco aujourd'hui*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010.

I. La genèse occultée de *La Cantatrice chauve* : réécriture et mythe littéraire

Ionesco a toujours tenu un double discours au sujet de *La Cantatrice chauve*. Revendiquant constamment l'influence décisive qu'a eue la pièce sur le reste de son œuvre, il s'est pourtant maintes fois plu à rappeler qu'il ne s'agissait à l'origine que d'une pochade : « Depuis plus de vingt ans que cette pièce est écrite, je m'acharne moi-même à l'interpréter » affirme-t-il ainsi encore en 1977, « Mais j'ai toujours eu une sorte de mauvaise conscience par rapport à ma pièce. Je me suis dit: "Cette pièce était une blague, cette pièce, c'est une imposture". Alors, voilà, vous avez devant vous la vérité. Je suis un imposteur[39] ». Une telle confession est pour le moins ambiguë. En prétendant lever le voile sur un malentendu et saper l'aura de son chef-d'œuvre inaugural, Ionesco renforce incidemment son icône de génie littéraire, se présentant comme auteur *malgré lui* d'une œuvre révolutionnaire. Cette œuvre cependant, et il se garde de le préciser, n'a nullement vu le jour dans l'inconscience d'un geste fulgurant. *La Cantatrice chauve* n'est pas uniquement le chef-d'œuvre achevé en 1949 qui a lancé la carrière d'Eugène Ionesco en France. Elle aussi est la réécriture de deux hypotextes dont le dramaturge a estompé la portée voire occulté l'existence.

D'une part, la pièce est inspirée de la lecture de la méthode Assimil d'Alphonse Chérel pour apprendre l'anglais. Ionesco a certes revendiqué son emprunt mais il a aussi exagéré l'écart existant entre l'esprit du texte adapté et son adaptation si bien que la critique, croyant avoir à faire à un pur pastiche parodique, ne s'est presque jamais intéressée au contenu du manuel[40]. Or le récit maintes fois réitéré par Ionesco, selon lequel *La Cantatrice chauve* a été rédigée en réaction aux platitudes de la méthode telles que « le plancher est en bas, le plafond en haut [41] », relève du mythe, ce que nous nous proposons dans un premier temps de montrer en révélant la parenté insoupçonnée qui unit les deux textes.

D'autre part, la pièce française s'avère être la traduction amplifiée et par endroits remaniée d'une première version écrite en roumain. Cette pièce originelle ne peut être datée avec exactitude. Les chercheurs qui ont tenté d'en retracer la genèse avancent la date de 1942 ou

[39] Eugène Ionesco, « Dialogue sur le théâtre », Entretien avec Jean-Louis Barrault animé par Jean Vallier, *The French Review*, vol. 51, n°4, mars 1978, p. 515.
[40] Emmanuel Jacquart, dans sa notice de *La Cantatrice chauve*, s'en remet par exemple aux explications de l'auteur en affirmant que, dans la réécriture de la méthode Assimil, Ionesco : « accentue la banalité jusqu'à l'absurde », (Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, 1991, p.1462). Seule trace d'une étude des sources, l'article du pataphysicien Lutembi qui relève de manière succincte les emprunts de Ionesco à la méthode Assimil (Lutembi, « Contribution à une étude des sources de la Cantatrice chauve », *Cahiers du collège de Pataphysique*, 8-9, 1952, p. 87-89).
[41] *Ibid*, p. 24

1943[42]. D'après les recherches très convaincantes de Mariano Martin Rodriguez[43], il est en tout cas certain qu'elle ne peut être postérieure à 1946. C'est en effet à cette date que Miron Grindea, directeur de la revue *Adam*, exilé à Londres, en reçut le manuscrit, accompagné de petites fables loufoques intitulées *Sclipiri* [*Scintillements*], donc cinq allaient trouver place dans la future *Cantatrice chauve* à la scène VIII. Ce n'est qu'en 1965, à la faveur d'une période d'assouplissement du régime communiste roumain, que la pièce fut publiée dans la revue *Secolul XX* [*Vingtième siècle*] dirigée par Petru Comarnescu, dans une version cependant légèrement différente de celle du manuscrit original, retrouvé au King's College de Londres en 1997. Alexandra Hamdan reproduit la version roumaine de la pièce dans son ouvrage *Ionescu avant Ionesco. Portrait de l'artiste en jeune homme*[44]. Elle en propose une traduction et commente les écarts significatifs existant entre les deux textes. Elle fournit, ce faisant, un outil inestimable pour mesurer le chemin parcouru entre la rédaction de l'œuvre première et sa version définitive française.

Ionesco a de toute évidence voulu occulter la roumanité originelle de *La Cantatrice chauve*. Dans un texte daté de 1958, repris dans *Notes et contre notes*, il explique que la pièce est née d'une tentative d'apprendre l'anglais avec une méthode Assimil. « Voici ce qui est arrivé » affirme-t-il, « donc pour connaître l'anglais j'achetai, il y a neuf ou dix ans, un manuel de conversation franco-anglaise à l'usage des débutants[45] ». La datation qui correspond à celle de la réécriture française, exclut le premier jet roumain du mythe fondateur de la création. Agacé par la prééminence accordée à Samuel Beckett dans la création du théâtre dit de l'absurde, Ionesco finira par reconnaître lui-même en 1987, dans *La Quête intermittente*, que la création de *La Cantatrice chauve* est en réalité antérieure à ce qu'il avait prétendu à l'origine : « On dit que Beckett avait écrit son *Godot* déjà, en 1947» s'agace-t-il, « [mais] les premiers essais d'écriture de *La Cantatrice chauve,* qui s'intitulaient alors *L'anglais sans professeur*, je les avais déjà écrits en 1943, en Roumanie, et je peux facilement en fournir des preuves[46] ». Ce revirement invite à interroger le véritable acte de naissance de la pièce, en se demandant

[42] On peut se référer aux explications fournies par Eugen Simion, *Le jeune Eugen Ionesco*, L'Harmattan, 2013 (trad.), p. 319.
[43] Mariano Martin Rodriguez, *Eugène Ionesco : Destellos y teatro*, Madrid, Espiral, 2008, p. 63 et suivantes.
[44] Alexandra Hamdan, *Ionescu avant Ionesco. Portrait de l'artiste en jeune homme*, Peter Lang, Berne, 1993. La traduction de la pièce assortie de sa liste de commentaires est proposée aux p. 266- 285. Le texte original de Ionesco, en roumain, est reproduit en annexe dans la pagination originelle de la revue (p. 58-66).
[45] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1966], p. 243.
[46] Eugène Ionesco, *La Quête intermittente*, Gallimard, 1987, p. 46. Ionesco altère une nouvelle fois la vérité. Il se trouvait en effet en France et non en Roumanie en 1943.

pourquoi, après avoir incité son destinataire à une perception biaisée de sa source d'inspiration, Ionesco a occulté son inscription dans le contexte de son pays d'origine.

Si, comme l'affirme André Lefèvre, « la réécriture est une manipulation [47]», la première reprise ionescienne l'est ainsi à un double titre. Non seulement le dramaturge modifie les enjeux de l'œuvre lors de la traduction mais il encadre aussi les modalités de sa réception. En minimisant l'importance de la méthode Assimil et en passant sous silence l'existence de la pièce roumaine, Ionesco a ménagé autour de la genèse de son œuvre un flou opportun, une vacance herméneutique susceptible de favoriser le déploiement d'un mythe fondateur.

Le double effacement de la genèse de *La Cantatrice chauve* invite cependant aussi, plus largement, à interroger le concept d'adaptation. Comme le souligne André Lefèvre, « réécrire permet d'introduire de nouveaux concepts, de nouveaux genres, de nouveaux procédés et l'histoire de la traduction est aussi l'histoire de l'innovation littéraire, du pouvoir formateur d'une culture sur une autre[48]». Or la traduction d'*Englezește fără profesor* révèle, au-delà du rapport ambivalent de Ionesco à sa culture originelle et à sa posture naissante d'écrivain, la manière dont s'est élaborée, dans la transition d'une langue à une autre et le glissement d'un premier contexte à un second, la singularité d'une esthétique. La traduction et l'amplification de la première mouture roumaine, l'orchestration de sa migration vers un nouveau contexte culturel, dans cette double temporalité énonciative qui fait le propre de la réécriture, ont nécessairement engendré une réflexivité, une reconsidération des enjeux de l'œuvre originelle au cours du processus adaptatif. Dans cette perspective, la décontextualisation n'apparaît pas avoir seulement été pour Ionesco un passage obligé dans la création de son chef-d'œuvre inaugural mais, comme Alexandra Hamdan le suggère, l'une des conditions mêmes de son avènement.

1. La rencontre de l'auteur de *Nu* et de la méthode Assimil

Avant la rédaction d'*Englezește fără profesor*, première réelle tentative théâtrale de Ionesco, ce dernier avait acquis une certaine notoriété en Roumanie par ses activités de critique littéraire et de polémiste. En 1934, il publie *Nu* - traduit en français en 1986 par Marie-France

[47] André Lefèvre, *op. cit*., p. VII.
[48] André Lefèvre, *Translation, Rewriting, and the manipulation of Literary Fame*, London Routledge, 1992, p. VII. [*Rewriting can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of a culture upon another*.]

Ionesco sous le calque *Non* - recueil hétéroclite mélangeant un choix de ses essais critiques ainsi que des pages de journaux intimes et des réflexions existentielles. L'ouvrage témoigne de la remarquable continuité de la pensée de l'auteur tout au long de sa carrière littéraire. L'expression de l'angoisse de la mort, du sentiment de la vanité de l'existence humaine mais aussi le goût pour la provocation et la certitude qu'une création authentique doit ébranler la tradition littéraire s'y font déjà jour.

Non permet de mesurer à quel point *La Cantatrice chauve* porte une série de questionnements métaphysiques et esthétiques qui lui préexistent d'au moins une dizaine d'années. La remise en question permanente de tout présupposé, à l'œuvre dans la première pièce ionescienne, s'inscrit en effet dans le sillage de *Non.* Dans *La Cantatrice chauve*, dont la création au théâtre des Noctambules le 11 mai 1950 impressionna la frange la plus avant-gardiste[49] du public, les dialogues dysfonctionnels des Smith et des Martin font voler en éclat une série d'évidences solidement ancrées. Lorsque Madame Smith considère que « le mardi, le jeudi et le mardi » constituent « trois jours par semaine[50] », le spectateur rit du caractère insolite de l'énoncé. Il est cependant invité à remettre en cause, dans un second mouvement, l'assertion jusque-là considérée comme juste, et à se demander en quoi, finalement, l'affirmation de Madame Smith serait moins insensée que l'assignation d'un nombre de jours à une semaine, qui est tout aussi arbitraire.

Selon Ionesco, en effet, l'individu est conditionné pour suspendre son effarement face à l'aberration de la vie humaine. En introduisant une anomalie dans un rituel éminemment banal et quotidien, il permet au public de remonter intuitivement à l'aberration première. Le dramaturge suggère cette démarche en confiant à Claude Bonnefoy : « Dans *La Cantatrice chauve*, qu'est-ce que je fais ? Je me mets à l'écart du monde pour mieux voir son mouvement ;

---

[49] Emmanuel Jacquart, dans sa notice sur *La Cantatrice chauve* rappelle que le premier spectacle « eut peu de succès et ne connut que vingt-cinq représentations ». Pourtant, ajoute-t-il, « André Breton, Jean Tardieu, Raymond Queneau, Benjamin Péret, Gérard Philipe et Jacques Lemarchand en décelèrent immédiatement la valeur » (in Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Gallimard, « coll. Bibliothèque de La Pléiade », 1991, p. 1465). Pascale Alexandre-Bergues revient également sur l'accueil favorable que réservèrent à la première pièce ionescienne les spectateurs « les plus perspicaces » : « Jean Pouillon, dans *Les Temps modernes*, Jacques Lemarchand dans *Le Figaro*, mais aussi un certain nombre d'écrivains. Ce fut le cas de Paulhan au fauteuil duquel Ionesco fut élu à l'Académie française en janvier 1970 […] Il faut aussi mentionner le soutien que Raymond Queneau, confrère en Pataphysique de Ionesco, avait apporté à ce dernier dès 1950 en lui donnant sa "parole d'honneur que *La Cantatrice chauve* avait des mérites littéraires" » (« Tradition et modernité : les écrivains lecteurs de Ionesco » in *Eugène Ionesco. Classicisme et modernité*, Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand (dir.) Aix-rn-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2011, p. 99.

[50] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *Théâtre complet*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1991, p. 14.

je me distancie et je regarde les gens et tout ce qu'ils font paraît étonnant, ridicule, insensé[51] ». Ionesco introduit donc du jeu, dans tous les sens du terme, dans la représentation des mécanismes de l'existence ordinaire afin de communiquer au public son étonnement fondamental. La distance qu'il a, lui, naturellement face au monde, le public l'adoptera grâce à l'artifice d'une déformation de l'expression courante, de la logique admise et des codes comportementaux. Or dans *Non*, le jeune critique roumain exprimait déjà une incrédulité viscérale devant la normalité affichée et surtout acceptée de l'existence. Le fait que l'individu soit doué de vie, le fait que celle-ci lui soit arbitrairement retirée constituaient dès les années 1930 pour le futur dramaturge un sujet d'étonnement et de révolte insurmontables. La placidité des hommes, qui semblent ne pas mesurer la dimension stupéfiante et tragique de leur condition, l'abasourdissait encore plus. Il se comparait ainsi, lui et ses semblables, attachés à leurs occupations dérisoires à « de pauvres gosses, abandonnés dans le monde, dans cette immense bâtisse en démolition. Au bord de l'abîme nous jouons à la poupée, à ainsi font font font les petites marionnettes[52] ».

Il s'étonnait également de la bonne marche du monde, inversement proportionnelle au degré d'aberration de sa simple occurrence. « Je n'en reviens pas » écrivait-il ainsi, « comme d'une bonne blague, que tout fonctionne sans prodiges trop visibles, ni trop désordonnés[53] ». La dislocation du langage dans *La Cantatrice chauve*, culminant dans son explosion finale, peut de fait être interprétée comme une tentative de semer du désordre dans la représentation conventionnelle du langage, des relations humaines, de la vie même. Prendre le contrepied des postulats les plus admis tout comme de l'expression artistique la plus convenue constituait, déjà, le programme de l'auteur de *Non* qui affirmait s'être mis à écrire par « esprit de contradiction[54] ». L'éloge et l'éreintage successifs d'un roman de Mircea Eliade dans l'essai, démontrant de manière ludique qu'aucune pensée n'est définitive, aucune vérité absolue, illustraient de manière paroxystique un tel « esprit de contradiction », le même dont sera atteinte, une dizaine d'années plus tard, la pendule des Smith[55].

[51] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve, op. cit.* p. 176..
[52] Eugène Ionesco, *Non*, Gallimard, 1986, p. 86.
[53] *Ibid*, p. 271.
[54] *Ibid*, p. 84.
[55] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve, op. cit*, p. 35.

En écrivant sa première pièce, Ionesco s'est cependant inspiré de l'humour, de la forme et du contenu d'un hypotexte auquel il n'a pas donné, dans les déclarations laissées à la postérité, la part qui lui revenait.

L'adoption du genre dramatique tout comme l'idée du sujet de *La Cantatrice chauve* ont été suggérés par la lecture de la méthode Assimil d'Alphonse Chérel, publiée dès 1929 et régulièrement rééditée depuis cette date[56]. Ionesco, dans *Notes et contre-notes* souligne sa dette envers le manuel d'apprentissage de l'anglais. « Toute une partie de la pièce est faite de la mise bout à bout des phrases extraites de mon manuel d'anglais » reconnaît-il ainsi, avant d'ajouter : « …Pourtant le texte de *La Cantatrice chauve* ne fut une leçon (et un plagiat) qu'au départ. Un phénomène bizarre se passa, je ne sais comment : le texte se transforma sous mes yeux, insensiblement, contre ma volonté[57] ». Par cette déclaration, Ionesco crée un mythe littéraire. Il est désormais admis que *La Cantatrice chauve* est une parodie de la méthode Assimil, un jeu avec ses clichés, ses phrases banales, ses évidences si outrées qu'elles confinent au non-sens. Si le caractère humoristiquement mensonger de l'affirmation selon laquelle l'œuvre s'est écrite de manière parfaitement accidentelle est perceptible, il ne viendrait pas à l'esprit, en revanche, de douter de l'inanité fondamentale du contenu du manuel d'anglais, suggérée par Ionesco. Que la réécriture de la méthode Assimil se soit donc élaborée de manière parodique, qu'elle ait été « une transformation textuelle à fonction ludique [58]» pour reprendre la définition genettienne, et que cette parodie ait eu une visée satirique à l'encontre de sa source, apparaît comme allant de soi. En comparant le manuel de Chérel et la pièce de Ionesco, il s'avère cependant que le décalage entre l'esprit des deux textes est bien moindre que ce que l'auteur a laissé entendre.

La méthode Assimil recourt déjà de manière récurrente à l'humour, celui-ci souvent fondé sur l'absurde. Dans certaines phrases, en effet, le manuel manie le non-sens, non pas de manière involontaire, comme le laisse entendre le dramaturge, mais consciemment. Il en va ainsi de l'exemple destiné à enseigner les différents noms de cuisson des œufs au lecteur autodidacte :

[56] Nous nous réfèrerons à l'édition de 1943, version la plus ancienne à laquelle nous ayons pu accéder. Celle-ci s'avère être identique aux éditions de 1945 et 1952 également consultées, ce qui donne à penser que la réédition de la méthode Assimil s'est toujours faite sans changement notable et que, quelle que soit la version lue par Ionesco, elle doit être peu ou prou identique à celle de 1943.
[57] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 246.
[58] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 58.

«*Do not take the boiled eggs, they are not fresh. Have an omelette: there are no eggs in it*[59]»ou encore de l'échange :

> - *Excuse me, does not my nephew, Mr. Collins, work in this office?*
> - *Oh, you are his uncle! He went to your funeral this morning*[60],

qui annonce la perversion ludique de la cohérence temporelle de *La Cantatrice chauve*, s'exprimant par exemple dans l'affirmation de M. Smith : « Il est mort il y a deux ans. Tu te rappelles, on a été à son enterrement, il y a un an et demi[61]». Le jugement porté par Mme Smith sur le docteur Mackenzie-King : « C'est un bon médecin. On peut avoir confiance en lui. Il ne recommande jamais d'autres médicaments que ceux dont il a fait l'expérience sur lui-même[62] » pourrait bien, quant à lui, avoir été directement inspiré d'un autre dialogue humoristique du manuel *L'Anglais sans peine* :

> - *So that remedy I prescribed for you has really done you good?*
> - *It has indeed, doctor. I am much better now.*
> - *Well, I must take some myself. I have the same disease as you*[63].

Si la loufoquerie dont la méthode de Chérel est par endroits porteuse fut sans doute l'élément humoristique le plus propre à séduire le jeune Ionesco, le manuel fait également appel à d'autres procédés comiques, repris eux aussi dans *La Cantatrice chauve*. Le jeu sur les convenances et disconvenances sociales tout comme les effets de disjonction entre une phrase donnée et sa contextualisation participent ainsi du caractère ludique de la méthode Assimil au même titre que le recours au non-sens. Dans le chapitre « Un mariage en vue », qui suggèrera au dramaturge un passage entier d'*Englezește fără profesor* comme de *La Cantatrice chauve*, un couple, les Smith, échange une série de phrases relativement plates dont le but, pour l'auteur,

---

[59] Alphonse Chérel, *L'Anglais sans peine*, Assimil, 1943, p. 65. [*Ne prenez pas les œufs à la coque, ils ne sont pas frais. Prenez […] une omelette : il n'y a pas d'œufs dedans.*] La traduction est celle fournie par *L'Anglais sans peine*.

[60] *Ibid*, p. 203. [*Excusez-moi, est-ce que mon neveu, M. Collins, ne travaille pas dans ce bureau-ci ? - Oh ! vous êtes son oncle ! Il est allé à votre enterrement ce matin.*]

[61] Eugène Ionesco, *Englezește fără profesor* in Alexandra Hamdan, *Ionescu avant Ionesco. Portrait de l'artiste en jeune homme*. Peter Lang, Berne, 1993, p. 268 (La traduction est celle qu'Alexandra Hamdan propose de la pièce originelle à la fin de son ouvrage. Lorsque le texte premier ne diffère pas de celui de la *Cantatrice chauve* elle conserve la même traduction que Ionesco), Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit.*, p. 12.

[62] Eugène Ionesco, *Englezește fără profesor*, *op. cit.*, p. 267/ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit.*, p. 11.

[63] Alphonse Chérel, *L'Anglais sans peine*, *op. cit.*, p. 201. [-*Ainsi ce remède que je vous ai ordonné (prescrit pour vous) vous a réellement fait du bien ? - Oui […] vraiment docteur. Je vais […] beaucoup mieux maintenant. - Eh bien, il faut que j'en prenne […] moi-même. J'ai la même maladie que vous.*]

ne semble pas excéder l'enseignement de vocabulaire. Le dialogue s'achève cependant sur une chute humoristique qui sera reprise textuellement dans la pièce ionescienne :

> - *What should we give them as a present?*
> - *Why not one of those seven silver trays which we received from various relatives at our own wedding, and which are not of the least use to us*[64]*?*

Comme le fera le dramaturge, Chérel joue du contraste entre le caractère bourgeois et policé des Anglais qu'il représente et leurs soudaines inconvenances.

Par la disposition du manuel qui joue du décalage entre les images et leurs légendes, l'auteur multiplie également les recontextualisations comiques d'énoncés sans relief. Une phrase évoquant une rencontre fortuite se voit par exemple illustrée par la collision de deux voitures sur une route[65]. Chérel recourt ainsi systématiquement à une réorientation humoristique de ses énoncés premiers. De la même manière, dans *La Cantatrice chauve*, la réplique du Capitaine des pompiers « Je veux bien enlever mon casque, mais je n'ai pas le temps de m'asseoir » n'est comique que par son illustration par la didascalie « *Il s'assoit, sans enlever son casque* [66]». Au sein du chapitre Assimil intitulé « Marie rentre » qui met en place un échange entre la bonne et le couple des Smith, épisode intégré dans *Englezește fără profesor* puis *La Cantatrice chauve*, *L'Anglais sans peine* livre ainsi un dialogue anodin dans lequel la bonne revenant d'une sortie, s'enquiert de savoir si ses employeurs ont besoin de quelque chose avant de prendre congé. Mme Smith y demande formellement à Mary si sa soirée a été bonne :

> - […] *I hope you enjoyed yourself.*
> - *I had a pleasant evening, thank you, madam*[67].

L'illustration de la page de droite, représentant dans une bulle les pensées de la bonne au moment de sa réponse, rend cependant celle-ci comique *a posteriori*. Dans la bulle, le lecteur découvre en effet les icônes d'un visage d'homme, d'une enseigne de cinéma, d'une bière et d'une bouteille de gin[68]. Dans *La Cantatrice chauve*, comme c'était déjà le cas dans la première

---

[64] *Ibid*, p. 276. *[- Que devrions-nous leur donner comme […] cadeau ? - Pourquoi pas un de ces sept plateaux d'argent que nous avons reçus de divers parents à notre mariage, et qui ne nous sont pas du moindre usage ?*] Ionesco insère la même réplique dans la *Cantatrice chauve* : « Il faudra leur faire un cadeau de noces. Je me demande lequel ?/ Pourquoi ne leur offririons-nous pas un des sept plateaux d'argent dont on nous a fait cadeau à notre mariage à nous et qui ne nous ont jamais servi à rien ? » (Eugène Ionesco, *Englezește fără profesor*, *op. cit.*, p. 268 / Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit.*, p. 13.)

[65] Alphonse Chérel, *L'Anglais sans peine*, *op. cit.*, p. 276.

[66] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit.*, p. 29.

[67] Alphonse Chérel, *L'Anglais sans peine*, *op. cit.*, p. 279. [- […] *J'espère que vous vous êtes bien amusée. - J'ai eu une soirée agréable, merci, madame.*]

[68] La page du manuel est reproduite dans l'annexe n°1, p. 518.

mouture roumaine, Ionesco reprend partiellement le contenu de l'image au moment de l'entrée en scène de Mary qui proclame: « Je suis la bonne. J'ai passé un après-midi très agréable. J'ai été au cinéma avec un homme et j'ai vu un film avec des femmes. A la sortie du cinéma, nous sommes allés boire de l'eau-de-vie et du lait[69] ».

La réécriture du passage de la méthode Assimil par Ionesco est parodique. En égratignant au passage les conventions théâtrales qui régissent l'exposition de la fonction du personnage lors de sa première apparition, il s'amuse du grotesque des énoncés prototypiques de la méthode d'apprentissage de l'anglais, visant à introduire un certain nombre de tournures lexicales et grammaticales. La réplique de Mary qui permet ainsi d'utiliser dans un champ restreint deux emplois différents de la préposition « avec » et deux noms de boissons dont le rapprochement incongru crée un effet proche du zeugme, s'apparente bien à une caricature de l'Assimil telle que Ionesco la décrit dans *Notes et contre-notes*. La particularité de ce geste parodique, cependant, est qu'il s'inspire, dans son fonctionnement, de l'objet parodié lui-même. Le décalage, dans *La Cantatrice chauve*, entre le discours attendu d'un personnage de bonne et celui tenu par Mary constitue en effet une variante amplifiée de la disjonction déjà mise en place par Chérel, entre le texte et l'image. En d'autres termes, le dramaturge se sert de l'humour d'Assimil pour parodier Assimil.

Dès lors, s'il ne s'agit évidemment pas d'affirmer que Ionesco n'a rien inventé, que tout le matériau comique de sa première pièce était originellement contenu dans le manuel d'anglais qu'il a consulté, force est de constater, néanmoins, qu'il a davantage puisé dans les ressources humoristiques présentes chez Chérel qu'il ne l'a dit. Le pataphysicien « Lutembi » ne s'y est pas trompé en définissant en 1952, et visiblement sans ironie, la méthode Assimil comme un « ouvrage remarquable entre autres par son caractère pataphysique accusé, et peut-être conscient[70] ». Le génie de Ionesco résiderait non pas dans sa capacité à avoir intégralement métamorphosé un texte plat et aride en un chef-d'œuvre comique mais dans l'intuition qui l'a amené à repérer le potentiel comique d'une œuvre non littéraire et dans l'art avec lequel il l'a recomposée et amplifiée. Le dramaturge, en bâtissant son discours critique rétrospectif sur l'œuvre, semble ainsi avoir joué une stratégie de l'ambiguïté. Il reconnaît son emprunt et se met par là-même à l'abri de toute accusation de plagiat. Il réaffirme en effet dans l'article « Naissance de la cantatrice », daté du 8 février 1959 : « ainsi que je l'ai avoué maintes fois,

[69] Eugène Ionesco, *Englezește fără profesor*, *op. cit*., p. 270, Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit*., p. 15.
[70] Lutembi, « Contribution à une étude des sources de *La Cantatrice chauve* », *op. cit*., p. 87.

c'est dans un manuel de conversation franco-anglais que j'ai pris la « matière » des dialogues des premières scènes[71] ». Il choisit cependant d'illustrer son propos par l'exemple le moins représentatif de sa reprise : « J'ai même transcrit mot à mot quelques-unes des répliques les plus frappantes ; ainsi : "Quels sont les sept jours de la semaine ? » réponse : lundi, mardi, mercredi, etc[72]…" », illustration qui tend à anéantir toute la portée de l'aveu premier et à réaffirmer son caractère génial.

Le dramaturge ne s'est pas seulement inspiré de l'esprit humoristique de la méthode Assimil, il en a aussi retiré son adhésion au genre dramatique. La présentation formelle de *L'Anglais sans peine* semble en effet avoir mis Ionesco sur la voie du théâtre. Il l'affirme lui-même, constatant dans *Notes et contre-notes* que : « les dialogues des Smith, des Martin […] c'était du théâtre, le théâtre étant dialogue. C'était donc une pièce de théâtre qu'il me fallait faire [73]». Il laisse libre son destinataire de percevoir ou non sa revendication comme ironique. En suivant des personnages au fil de leçons à peu près déconnectées les unes des autres, Chérel lui a sans doute bien donné l'idée de procéder par une juxtaposition de saynètes, de tableaux, au détriment d'une unité d'ensemble, procédé concourant à briser les codes du théâtre conventionnel. L'absence de finalité autre que didactique et ludique des dialogues du manuel a pu également inspirer l'auteur de *La Cantatrice chauve*, désireux de débarrasser le langage théâtral de sa fonction traditionnelle. En effet, si conformément à son étymologie, l'essence de la forme dramatique réside dans son action, si le langage dramatique se veut « basé sur l'*efficacité* [74]», la reprise de dialogues dont l'objet se résume à une pure exposition langagière ne pouvait aboutir qu'à la création d'un langage anti-théâtral.

S'inspirant doublement de *L'Anglais sans peine*, c'est-à-dire à la fois de son humour insolite et de sa forme dramatique, Ionesco a donc donné naissance à *Englezește fără profesor*. A

---

[71] Eugène Ionesco, «Naissance de la cantatrice », *Cahiers des saisons*, n°15, hiver 1959, p. 282.
[72] *Ibid*. Lorsque le dramaturge reprend le texte de l'article pour l'intégrer au recueil *Notes et contre-notes*, il occulte significativement ce dernier exemple, conscient peut-être d'avoir été trop loin dans l'exagération (« Naissance de la Cantatrice » in *Notes et contre-notes*, *op. cit*., p. 252- 255).
[73] Eugène Ionesco, Notes *et contre-notes*, *op. cit*., p. 245. Lors d'un entretien houleux avec Pierre Hahn, en 1963, Ionesco demeurera cependant beaucoup plus évasif dans l'évocation d'un rapport entre l'écriture dramatique de *La Cantatrice chauve* et la méthode Assimil. A la question : « vous êtes resté longtemps sans écrire et c'est seulement bien plus tard que la méthode Assimil vous a incité à créer votre première pièce, *La Cantatrice chauve*. Comment expliquez-vous ce phénomène ? » il répond lapidairement « Je ne m'explique pas ce phénomène ». Même fin de non-recevoir lorsque le critique persévère en demandant : « Et sans la méthode Assimil, seriez-vous venu au théâtre ? » : « Peut-être bien que oui, peut-être bien que non » (Eugène Ionesco, « Je ne fais que solliciter le dialogue », *Paris Théâtre*, n°200, 1963, p. 32-33).
[74] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2006 [1996], p. 190.

l'exception de la dislocation finale du langage à la fin de la pièce, la première mouture roumaine est essentiellement constituée d'emprunts à la méthode Assimil. Ionesco ajoutera dans *La Cantatrice chauve* le personnage du Capitaine des pompiers et la récitation de fables grotesques, les *Sclipiri*, écrits dans la continuité d'*Englezește fără profesor*, qui éloigneront davantage la version française du modèle initial.

Le corps de la version roumaine, qui correspond donc au début de *La Cantatrice chauve*, est construit à partir d'une recomposition de quatre chapitres consécutifs de la méthode de Chérel, les leçons 87 à 90 intitulées « Les parents », « Un mariage en vue », « Marie rentre » et « Presque une querelle ». Dans la première, les Smith mentionnent le deuil de la sœur de M. Smith, Dolly. Dans la seconde ils évoquent le mariage d'un autre membre de la famille. La leçon 89 met en scène le retour de la bonne. Enfin, dans la leçon 90, les époux se disputent parce que M. Smith s'est octroyé un second whisky. Ces épisodes qui n'ont aucun rapport les uns avec les autres dans la méthode Assimil s'interpénètrent dans *Englezește fără profesor* afin de donner lieu à une fable théâtrale insolite. Dolly devient Bobby Watson. Le manuel spécifie qu'il « est triste de devenir […] veuve à son âge » mais qu'heureusement « il n'y a pas d'enfant » et que « son deuil lui va très bien[75] ». Le dramaturge reprend de telles assertions à l'identique[76], remobilisant incidemment l'humour du décalage entre le constat du deuil et l'appréciation esthétique de la veuve. Dans l'œuvre ionescienne, en revanche, la description de Bobby Watson est empruntée à celle de la future épouse du « beau-frère […] de Dorothée » du chapitre 88, « voyageur de commerce [77]» - redistribué par Ionesco en Bobby Watson, le commis voyageur. La fiancée du beau-frère de Dorothée est, d'après Assimil, professeure de musique. M. Smith « ne l'appellerai[t] pas jolie, bien qu'elle ait (des) traits réguliers[78] », tout comme Bobby Watson, la veuve du mort, dans *Englezește fără profesor* puis *La Cantatrice chauve*.

Ionesco, voyant ainsi juxtaposés dans *L'Anglais sans peine* un chapitre sur le deuil et un sur le mariage, perçoit aussitôt le potentiel comique d'une réunion des deux épisodes permettant une subversion de la logique, subversion mise en œuvre ailleurs et à une moindre échelle, par le manuel lui-même. Bobby Watson, veuve de Bobby Watson et mère des enfants

[75] Alphonse Chérel, *L'Anglais sans peine*, *op. cit.*, p. 274.
[76] Les formules de Chérel sont ainsi intégrées dans les répliques du couple Smith : « C'est triste pour elle d'être demeurée veuve si jeune »/ « Heureusement qu'ils n'ont pas eu d'enfants »/ « Le deuil lui va si bien ! » (Eugène Ionesco, *Englezește fără profesor*, *op. cit.*, p. 268, Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit.*, p. 13).
[77] *Ibid.*, p. 276.
[78] *Ibid.*, p. 277.

qu'heureusement ils n'ont jamais eus est présentée comme la fiancée de Bobby Watson, le mort, et concomitamment celle de Bobby Watson, le commis voyageur - tous les Bobby Watson étant commis voyageurs au demeurant. La réunion dans un personnage unique d'une veuve et d'une future mariée est à la fois ce qui fonde le comique insolite de la scène et ce qui permet de fusionner deux leçons indépendantes de la méthode Assimil.

La querelle des Smith dans *Englezește fără profesor*, inspirée de celle du manuel, est quant à elle reliée au dialogue précédent par une question de Mme Smith sur les jours de travail de Bobby Watson, le commis voyageur. Là où le manuel spécifiait que le travail de commis voyageur était un « travail dur » en raison de la « concurrence dans cette branche-là[79] », M. Smith dans la pièce de Ionesco précise en effet que cette concurrence disparait « le mardi, le jeudi et le mardi[80] » - occasion pour le dramaturge de parodier l'égrenage des jours de la semaine de la méthode Assimil. C'est l'incompréhension de Mme Smith devant le fait que Bobby Watson ne travaille pas ces jours-là qui introduit la dispute et la diatribe de Mme Smith sur ces hommes qui restent « toute la journée, la cigarette à la bouche [81]». Dans la méthode Assimil, la dispute, fondée sur une opposition caricaturale des défauts traditionnellement attribués aux hommes et aux femmes, s'exprime à travers deux séries de griefs bien distincts. Quand Mme Smith reproche à son époux de trop boire et de trop fumer, celui lui répond : « Oh ! laisse-moi rire ! que dirais-tu si je me rougissais les lèvres, et me poudrais le nez vingt fois par jour [82]» ? Ionesco abolit cette opposition dans la pièce, dupliquant les reproches dans les répliques des époux :

> Mme Smith : Les hommes sont tous pareils ! Vous restez là, toute la journée, la cigarette à la bouche ou bien vous fardez vos lèvres vingt fois par jour, si vous n'êtes pas en train de boire sans arrêt !
>
> M. Smith : Mais qu'est-ce que tu dirais si tu voyais les hommes faire comme les femmes, fumer toute la journée, se poudrer, se mettre du rouge à lèvres, boire du whisky [83]?

Dans la réécriture de la séquence, Ionesco procède ainsi à un effacement comique des distinctions. De la même manière qu'il avait estompé les frontières entre les différentes leçons pour aboutir à une scène unique et fait coïncider des personnages aux statuts antinomiques, il brise ici à la fois, sur un plan référentiel, les oppositions conventionnelles entre les sexes, et sur

---

[79] *Ibid*., p. 276.
[80] Eugène Ionesco, *Englezește fără professor*, *op. cit.*, *p.* 269, Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit.*, p. 14.
[81] *Ibid*.
[82] Alphonse Chérel, *L'Anglais sans peine*, *op. cit.*, p. 284.
[83] Eugène Ionesco, *Englezește fără professor*, *op. cit.*, p. 269.

un plan diégétique la répartition des rôles entre les différents personnages. Ce procédé n'est pas sans annoncer la fin de la future *Cantatrice chauve* et l'interchangeabilité des Smith et des Martin. Au-delà de sa dimension ludique, la réécriture se fait l'écho de la réflexion de l'auteur de *Non* sur la coexistence possible de deux points de vue apparemment antagonistes, principe dont la double recension contradictoire du roman de Mircea Eliade avait fait la démonstration. Cette conviction ne semble pas se fonder sur un raisonnement logique, à l'image de celui du philosophe roumain Lupasco, auteur d'une théorie sur l'identité des contraires à laquelle Ionesco s'est intéressé[84] ; plutôt sur le sentiment profond que l'existence étant une vaste plaisanterie, toute forme d'affirmation peut tout aussi bien être immédiatement niée ou inversée.

Dès lors il apparaît que la méthode Assimil a moins fait l'objet d'un éreintage parodique que d'une annexion. Ionesco s'est emparé de *L'Anglais sans peine* et y a puisé ses situations et ses personnages. Il s'est surtout inspiré de l'humour qui y était déjà contenu, l'a développé et y a surimposé une vision du monde toute personnelle, conforme à celle qu'il avait exprimée dans *Non*. Si le dramaturge a élu la méthode d'apprentissage comme hypotexte de sa première pièce, c'est sans doute à cause de la gratuité de ses jeux langagiers, du caractère insolite de ses fragments mis bout à bout, sans visée littéraire. Une telle exposition ludique et dérisoire du langage, dont semblait avoir conscience l'auteur du manuel lui-même, n'ont pu que frapper l'imagination de Ionesco, enclin à ne prendre au sérieux que l'absence de sérieux. Le manuel Assimil n'était pas une œuvre qui se prenait au sérieux, puisque, pour commencer, ce n'était pas une œuvre.

L'auteur de *L'Anglais sans professeur* ne se serait donc pas autant moqué de *L'Anglais sans peine* qu'on aurait pu le supposer. En revanche, il n'est pas impossible que, Roumain fraîchement arrivé en France, tentant d'apprendre l'anglais, il se soit lui-même considéré en train d'ânonner devant ses leçons Assimil avec une auto-dérision qui lui inspira *Englezește fără profesor*. La question de l'apprentissage d'une langue étrangère et plus largement de

[84] Stéphane Lupasco (1900-1988) est un philosophe français d'origine roumaine, auteur notamment de *Logique et contradiction* (1947) et du *Principe d'antagonisme et la logique de l'énergie* (1951). Il remet en cause le principe logique de non contradiction et celui de tiers exclu en affirmant que, dans le cas où deux propositions s'opposent, l'une n'exclut pas l'autre mais plutôt lorsque la première s'actualise, l'autre se potentialise. Ionesco le citera explicitement dans *Victimes du devoir*, à travers les paroles de Nicolas : « M'inspirant d'une autre logique et d'une autre psychologie, j'apporterais de la contradiction dans la non-contradiction, de la non-contradiction dans ce que le sens commun juge contradictoire […] Vous auriez intérêt d'ailleurs à lire *Logique et contradiction*, l'excellent livre de Lupasco… » in Eugène Ionesco, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 242.

l'intégration des fondements d'une autre culture n'était en effet pas un sujet anodin pour Ionesco au moment de la rédaction de sa première pièce.

2. D'*Englezește fără profesor* à *La Cantatrice chauve* : l'oubli de la Roumanie

Si les réflexions existentielles de Ionesco contenues dans *Non*, son ouvrage de jeunesse, ainsi que sa puissance implacable de remise en question, trouvent un prolongement dans *La Cantatrice chauve*, il n'en va pas de même d'un aspect plus conjoncturel de la pensée de l'auteur, central dans *Non* et fondamental dans la formation de la *persona* revendiquée par le jeune Ionesco : une animosité viscérale et un désir de provocation à l'égard de la Roumanie. Or *Englezește fără profesor* porte les traces de tels sentiments. Par la réflexion qu'elle engage sur l'acculturation, la satire qu'elle fait porter sur une violence intersubjective que Ionesco juge essentielle dans son pays d'origine ; enfin par la provocation du public destinataire de l'œuvre à laquelle elle s'emploie, la pièce s'inscrit résolument dans le contexte géo-historique de son écriture.

Dire que, dans les années 1930, Ionesco ne portait pas un regard tendre sur la Roumanie et sa production littéraire relève de l'euphémisme à la lecture de *Non*. Un pays où la « production culturelle est à quatre-vingt-dix-neuf pour cent *risible* et à un pour cent *lisible* [85]», qui ne comporte guère plus de « 34 lecteurs[86] » et « trois cents types à [se] triturer les méninges - mal par-dessus le marché [87]», « figurant de la culture [88]», « parent pauvre de l'intelligentsia européenne [89]», telle est la manière dont le futur dramaturge décrit son pays natal. Ionesco né en 1909, de père roumain et de mère française, dans la ville de Slatina, a passé son enfance en France. A l'adolescence, il est contraint de retourner en Roumanie pour y rejoindre son père, qui a abandonné le foyer au cours du séjour français. Ionesco a attribué lui-même son dégoût pour la Roumanie à la figure de ce père, homme violent et versatile qui, pour maintenir sa

[85] Eugène Ionesco, *Non, op. cit.*, p. 169.
[86] *Ibid*, p. 241.
[87] *Ibid*, p. 271.
[88] *Ibid*, p. 84.
[89] *Ibid*, p. 271.

notoriété d'avocat malgré les changements de régimes successifs, ne fut jamais fidèle à aucun principe[90].

Quelles que soient les causes intimes voire psychanalytiques du rejet de l'auteur, il est intéressant d'étudier comment elles s'intègrent, dans les années 1930, au sein d'un débat national virulent portant sur la place de la culture roumaine sur la scène européenne. A l'époque où Ionesco rédige *Non*, en effet, plusieurs courants de pensées s'affrontent en Roumanie, au sujet de la production culturelle du pays. Les intellectuels roumains prennent acte d'un décalage avec la culture européenne, né en partie de la jeunesse de la littérature de la Grande Roumanie[91]. Se pose donc la question de la posture à adopter par rapport aux voisins européens. Si une partie de la critique, dans la lignée des thèses de l'historien nationaliste Nicolas Iorga, prône un recentrement sur la culture nationale, en faisant notamment du folklore roumain un pilier de la littérature, d'autres considèrent comme vital de rattraper le retard accumulé et ce par une imitation des modèles étrangers. La théorie du « synchronisme » d'Eugen Lovinescu, très influente dans la Roumanie de l'entre-deux guerres, correspond à cette seconde pensée. Comme l'explique Alexandra Hamdan :

> A l'esprit traditionaliste et provincial s'oppose un désir d'ouverture, une préoccupation pour « l'européanisme », pour le modernisme. Le modernisme, en Roumanie, s'est développé autour d'un nom : celui d'Eugène Lovinescu, auteur respecté de *Istoria literaturii române contemporane* (L'Histoire de la littérature roumaine contemporaine), ouvrage dans lequel est formulée la célèbre thèse du « synchronisme ». Le « synchronisme » lovinescien va à l'encontre de la « nationalisation » de la culture, tout en suggérant une naturalisation rapide des dernières formules artistiques de l'Occident, afin de « raccorder la littérature roumaine » à « l'esprit du siècle[92].

La position de Ionesco sur le sujet, telle qu'elle s'exprime dans *Non*, est ambiguë. L'auteur raille les auteurs qui imitent avec maladresse les chefs-d'œuvre européens, à l'image de « M.

---

[90] Eugène Ionesco consacre notamment plusieurs pages à son père dans *Présent passé. Passé présent*, Mercure de France, 1968: « Tout ce que j'ai fait, c'est en quelque sorte contre lui que je l'ai fait. J'ai publié des pamphlets contre sa patrie (le mot patrie n'est pas supportable puisqu'il signifie le pays du père ; mon pays était pour moi la France, tout simplement parce que j'y avais vécu avec ma mère, dans mon enfance, pendant les premières années de l'école et parce que mon pays ne pouvait être que celui dans lequel vivait ma mère) (p. 24). « Mon père ne fut pas un opportuniste conscient, il croyait à l'autorité. Il respectait l'Etat. Il croyait à l'Etat quel qu'il fût. Je n'aimais pas l'autorité, je détestais l'Etat, je ne croyais pas à l'Etat, quel qu'il fût. Pour lui, dès qu'un parti prenait le pouvoir, il avait raison. C'est ainsi qu'il fut garde de fer, démocrate franc-maçon, nationaliste, stalinien. Toute opposition avait tort pour lui. Pour moi, toute opposition avait raison » (p. 26).

[91] Le royaume de Roumanie naît en 1881, il n'est complété qu'à l'issue de la Première Guerre mondiale par la Bessarabie, la Transylvanie et la Bucovine.

[92] Alexandra Hamdan, *Ionescu avant Ionesco. Portrait de l'artiste en jeune homme*, *op. cit.*, p. 26.

Camil Petresco » qui « répète inutilement, et sans moyens nouveaux, l'expérience proustienne[93]. » Selon lui, l'originalité demeure le gage suprême de la qualité d'une œuvre :

> En fait, il est une chose que l'on doit dire, redire, reredire aux critiques et aux lecteurs de notre douce Roumanie : n'ayez pas peur. Il s'agit d'une chose toute simple que tout le monde connaît et que tout le monde oublie : un livre est bon par ce en quoi il *ne* ressemble *pas* à d'autres livres. Un chef-d'œuvre ne ressemble à rien de ce qui l'a précédé[94].

Pour autant, il recommande une ouverture sur l'extérieur et prône une pédagogie de l'acculturation, constatant, désabusé :

> Telle est à peu près la situation littéraire en Roumanie : nous répétons, en moins bien. Erreurs et trous de mémoire constituent jusqu'à présent les seules notes originales de notre littérature. Et c'est vrai, à l'heure actuelle, nous ne pouvons que répéter, notre seule obligation étant de connaître notre leçon sur le bout des doigts[95].

Une telle invitation à l'acculturation n'est pas sans faire songer à la première version de *La Cantatrice chauve*. « Dans le domaine culturel nous ne pouvons pas commencer par être roumain ; il faut d'abord que nous soyons un peu anglais, français, etc. [96]» affirmait Ionesco dans *Non. L'Heure anglaise*, l'un des premiers titres envisagés par le dramaturge pour *La Cantatrice chauve* fait écho à l'injonction du jeune polémiste : « mettons-nous à l'heure française[97] ». Or, que représente *Englezește fără profesor*, en effet, sinon deux faux couples d'Anglais dissimulant passablement mal deux vrais couples de Roumains qui tentent d'imiter les manières britanniques ?

Dans *Englezește fără profesor*, la surimposition de deux cultures est plus flagrante que dans *La Cantatrice chauve*. Dès le début de la pièce, Mme Smith regrette l'absence de « liveche [98]», plante couramment utilisée par la cuisine roumaine et par là-même indice flagrant de roumanité, dans la soupe servie par Mary. Le « liveche » sera remplacé dans la version française par l'« anis étoilé », plante d'origine asiatique et donc littéralement à mille lieues de toute référence nationale. Autre modification à la réécriture, la déclinaison par les Smith de leur identité anglaise, si elle est quasi identique dans les deux pièces, change de place dans la seconde version, engendrant un glissement de sens. Dans *La Cantatrice chauve*, en effet, Mme Smith affirme, lors de sa première réplique :

---

[93] *Non*, *op. cit*., p. 115.
[94] *Ibid*, p. 166.
[95] *Ibid*, p. 167.
[96] *Ibid*, p. 168.
[97] *Ibid*, p. 208.
[98] Eugène Ionesco, *Englezește fără professor*, *op. cit*., p. 266.

> Tiens, il est 9 heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith[99].

Le début de la pièce recourt ainsi, d'emblée, aux procédés comiques caractéristiques de l'œuvre, jouant sur l'absence de motivation des énoncés, l'exhibition des stéréotypes, la remise en question du théâtre conventionnel à travers la parodie de son exposition artificielle. Dans *Englezește fără profesor*, la présentation des Smith avait lieu quelques répliques plus loin, après l'expression du souhait de Mme Smith d'acquérir du yaourt roumain :

> Mrs Parker connaît un épicier roumain nommé Popescu Rosenfeld qui vient d'arriver de Constanta. C'est un grand spécialiste en yaourt. Il est diplômé de l'école des fabricants de yaourt de Cobalcic. J'irai demain lui acheter une grande marmite de yaourt roumain. On n'a pas souvent des choses pareilles ici, dans les environs de Londres. *(Se tourne vers le public)* : J'ai oublié de vous dire que nous habitons dans les environs de Londres, que nous sommes anglais et que notre nom est Smith[100].

La précision incidente de Mme Smith, tournée vers le public, prend les traits d'un clin d'œil. Quant à la juxtaposition de cette affirmation au développement saturé de références à la Roumanie (qui disparaîtront lors de la réécriture), elle crée un effet de télescopage entre les deux cultures. La proclamation « nous sommes anglais », biffée dans *La Cantatrice chauve*, accentue le décalage entre l'identité latente des personnages et leur nationalité revendiquée. Les formules oxymoriques « grand spécialiste en yaourt » et « diplômé de l'école des fabricants de yaourt » attribuées au personnage de l' « épicier roumain » peuvent apparaître, dans la première version, comme un épinglage par Ionesco de l'auto-satisfaction et du snobisme qu'il perçoit, juge malvenus et a maintes fois critiqués chez certains de ses compatriotes.

En cela, le dramaturge s'inscrirait bien dans la lignée de Caragiale, « probablement le plus grand des auteurs dramatiques inconnus » selon le portrait qu'il en fera lui-même en 1959[101]. Comme le souligne en effet Alexandra Hamdan, l'œuvre de Ion Luca Caragiale, auteur satiriste roumain à la croisée du XIXe et du XXe siècle, a influencé Ionesco de manière perceptible dans *Englezește fără profesor*. L'auteur plébiscité par Ionesco se moque justement des parvenus de la classe bourgeoise roumaine pour lesquels le maniement de l'anglais et du français tout comme l'adoption de rituels européens - les causeries, ou le thé de cinq heures - représente l'élégance absolue. Dans sa nouvelle « Five o'clock », Caragiale croque cette frange de la population roumaine, expliquant que « "Five o'clock" signifie en anglais "cinq heures". Dans le monde chic, toute maîtresse de maison qui se respecte a un jour de réception, une fois par

[99] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit.*, p. 10.
[100] Eugène Ionesco, *Englezește fără professor*, *op. cit.*, p. 267.
[101] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 195.

semaine […] à 5h de l'après-midi, et offre à ses hôtes le thé[102] ». Le canevas de la nouvelle n'est pas, dans son ensemble, sans rappeler celui d'*Englezește fără profesor*. Dans les deux cas, une réunion mondaine tourne au pugilat généralisé, même si chez Caragiale il s'agit d'un récit plus réaliste où, non sans misogynie, l'auteur représente une assemblée de femmes jalouses et médisantes qui cherchent à percer à jour l'adultère de l'une de leur compagne avant de se sauter à la gorge. Chez Caragiale, l'imitation des mœurs et surtout des idiomes européens est ainsi une donnée importante de la satire de la société de son époque. Dans la nouvelle « La rroumaine », l'auteur relève que « la crâneuse roumaine ne parle roumain qu'*avec les domestiques* [en français dans le texte] ; autrement, elle s'exprime en français ; actuellement, elle prend des leçons d'anglais[103] ». Il est difficile de ne pas percevoir là une coïncidence troublante entre les deux œuvres, la satire des « leçons d'anglais » roumaines trouvant un écho dans le sujet d'*Englezește fără profesor*. Alexandra Hamdan relève ce point commun :

> L'apprentissage caricatural de l'anglais est aussi le sujet de *L'Anglais sans peine* ; il s'agit d'un cours pendant lequel les héros s'exercent à des clichés ; la leçon consiste à imiter une conversation « convenable » entre « gentlemen » […] le français aussi indispensable à l'homme-kitsch que l'anglais, est omniprésent dans les dialogues des héros de Caragiale, étant donné que « les cercles mondains » bucarestois le trouvent « chic ». En réalité, l'emploi surabondant qu'ils en font traduit leur désir de « paraître », de paraître plus nobles qu'ils ne le sont[104][…].

Si la critique, reprenant une formule appliquée par Ionesco en 1958 à *La Cantatrice chauve*, analyse là dans les deux œuvres une satire de la « petite bourgeoisie universelle[105] », on pourrait objecter que celle-ci n'intervient que par extension. La dimension la plus flagrante, à la première lecture de Caragiale, est en effet une raillerie tout à fait ciblée de la société roumaine. Quant à l'opposition qu'opère justement Ecaterina Cleynen-Serghiev entre les deux œuvres, remarquant : « Ce qui sépare Ionesco de Caragiale c'est la perspective. Les pièces de Caragiale se confondent avec le destin de la Roumanie à la fin du XIXe siècle. […] Le théâtre de Ionesco se superpose à une réalité infiniment plus large, qui appartient au monde moderne tout entier[106] », elle apparaît surtout pertinente appliquée à *La Cantatrice chauve*, réécrite dans le sens d'une plus grande universalité.

---

[102] Ion Luca Caragiale, *Œuvres choisies* (t.2), Editions « Le Livre », Bucarest, 1953, p. 78.
[103] *Ibid*, p. 33.
[104] Alexandra Hamdan, *Ionescu avant Ionesco. Portrait de l'artiste en jeune homme*. Peter Lang, Berne, 1993, p. 190. La critique, dans sa traduction française de la pièce roumaine, a choisi pour titre *L'Anglais sans peine*. Nous préférons conserver le titre roumain, ou sa francisation *L'Anglais sans professeur*, pour ne pas créer de confusion avec le titre de la méthode Assimil d'Alphonse Chérel.
[105] Eugène Ionesco, Notes *et contre-notes*, *op. cit.*, p. 249.
[106] Ecatarina, Cleynen-Serghiev, *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Presses universitaires de France, 1993, p. 119.

Entre les deux versions de la pièce, c'est parfois le simple changement de contexte qui engendre une modification des enjeux. Dans les deux textes, par exemple, au moment de la dislocation finale du langage, M. Martin énonce une phrase directement reprise à la méthode Assimil : « *Edward is a clerk; his sister Nancy is a typist, and his brother William a shop-assistant*[107] ». A cette réplique identique correspond une réaction similaire de Mme Smith, s'exclamant : « Drôle de famille[108] ! », à cette différence près que dans *Englezește fără profesor* la phrase de Mme Smith était déjà écrite en français. L'insolite semblait dès lors y côtoyer une raillerie discrète du snobisme langagier, convoyée par un personnage prêt à rebondir sur n'importe quel énoncé, aussi loufoque fût-il, pour glisser une expression française. L'exemple met en lumière la dépendance de toute forme d'intertextualité à son contexte énonciatif. Antoine Compagnon remarque :

> La citation n'a pas de sens en soi, parce qu'elle n'est que dans un travail, qui la déplace et qui la fait jouer […] La question « Que veut-il ? » paraît la seule qui convienne à la citation : elle suppose en effet que quelqu'un d'autre s'empare du mot, l'applique à autre chose, parce qu'il veut dire quelque chose de différent. Le même objet, le même mot change de sens selon la force qui se l'approprie : il a autant de sens qu'il y a de forces susceptibles de s'en emparer. Le sens de la citation, ce serait donc la relation instantanée de la chose à la force actuelle qui l'investit[109].

Les analyses du critique s'étendent sans difficulté au cas de l'auto-adaptation ionescienne. Non seulement les citations de la méthode Assimil changent de portée de l'œuvre roumaine à l'œuvre française, mais les emprunts textuels de Ionesco à sa propre pièce s'accompagnent d'un puissant phénomène de resémantisation. Lorsque le dramaturge déplace la phrase de Mme Smith « Nous sommes anglais » dans l'œuvre seconde, il ne fait pas autre chose que se citer lui-même, hors contexte engendrant une modification des enjeux de l'énoncé.

Une variation significative dans la réécriture française de la pièce roumaine réside également dans l'atténuation de la vulgarité des personnages. La traduction commentée d'*Englezește fără profesor* par Alexandra Hamdan fournit quelques exemples de transformation du texte allant dans ce sens. La critique relève, par exemple, que la réplique de Mary dans *La Cantatrice chauve* : « Je me suis acheté un pot de chambre [110]» ne restitue pas la scatologie du

---

[107] Alphonse Chérel, *L'Anglais sans peine*, *op. cit*., p. 65.
[108] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit*., p. 39, Eugène Ionesco, *Englezește fără professor*, *op. cit*., p. 274).
[109] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979, p. 38. Le critique résume plus loin la relation d'une citation à son énonciation. Selon lui, en effet : « Dans la mesure où il n'y a pas d'énoncé sans énonciation (sinon, peut-être, dans le discours de la logique), et où le système du texte comprend l'énoncé et l'énonciation […] deux textes, à admettre que leurs énoncés soient identiques, ne demeureraient pas moins dans une irréductible différence qui ne tiendrait plus qu'à l'énonciation » (*Ibid*, p. 57).
[110] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit*., p. 15.

mot roumain « ţucal » qu'elle traduit, faute de mieux par « pot à pisser[111] ». Le « *décolleté profond* [112]», éminemment suggestif, de la robe de Mme Martin dans *Englezește fără profesor*, occulté lors de la réécriture, témoigne quant à lui, d'un souci du dramaturge, abandonné par la suite, de moquer ses premiers personnages par le biais de détails réalistes. Tandis que M. Martin porte un « *frac* », habit de cérémonie noir, signe d'une recherche vestimentaire excessive, son épouse trahit un désir d'élégance annulé par la profondeur du décolleté. Leur recherche vestimentaire entre, en outre, en décalage flagrant avec leur prosaïsme intrinsèque, ce qu'illustre de manière paroxystique la fin de la pièce et leur sortie de scène ravie après l'annonce du dîner constitué d' « aspic d'excréments de volaille » et de « pipi de jument [113]».

Exemple encore plus cocasse, dans l'échange des époux Smith quant au devenir du fils des Bobby Watson qui finit par échoir au vieil oncle Bobby Watson, Ionesco assagit notablement son texte français, transformant en « L'oncle de Bobby Watson, le vieux Bobby Watson, est riche et il aime le garçon [114]» la phrase de la version roumaine beaucoup plus sulfureuse : « L'oncle de Bobby Watson, le vieux Bobby Watson, est riche et il aime les garçons[115] ». Cette dimension scabreuse et scatologique de l'œuvre roumaine, qu'analyse également Mariano Martin Rodriguez dans son commentaire de la traduction d'*Englezește fără profesor*, culmine dans une fin alternative du texte, où l'auteur fait irruption pour insulter les spectateurs, leur adressant un « baisez mon cul [116]» qui disparaîtra dans la publication roumaine de 1965, sans doute, d'après le critique, en raison de la censure.

Or, pour Ionesco, au moment de l'écriture de la pièce, la vulgarité est précisément l'un des signes distinctifs de la Roumanie. Les notes de journal intime qu'il retranscrit dans *Présent passé. Passé présent* en témoignent, mentionnant « autour de 1940 » : « Je ne puis vivre sans la présence de la beauté. Tout est laid dans ce pays, tout me semble vulgaire[117]». Dans *Englezește fără profesor*, la vulgarité est indissociable, en outre, de la violence des personnages, à la fin de la pièce en particulier. Là encore, il est utile de rappeler que le pays du père, au début des années 1940, incarnait pour le jeune auteur le parangon de la violence inscrite au cœur des relations humaines. Ionesco note, par exemple, dans son journal, commentant le basculement

[111] Eugène Ionesco, *Englezește fără professor*, *op. cit*., p. 270.
[112] *Ibid*.
[113] Eugène Ionesco, *Englezește fără professor*, *op. cit*., p.276.
[114] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit*., p.13.
[115] Eugène Ionesco, *Englezește fără professor*, *op. cit*., p. 269.
[116] Mariano Martin Rodriguez, *op. cit*., p. 265. [*Să mă pupaţi în cur* !!!]
[117] Eugène Ionesco, *Présent passé Passé présent*, *op. cit*., p.118.

roumain dans le fascisme : « Le phénomène Garde-de-fer n'est pas quelque chose de passager, c'est profondément balkanique, c'est vraiment l'expression de la dureté de l'âme balkanique[118] ». En 1985 encore, dans un entretien accordé à Emmanuel Jacquart, il affirmera : « Ma violence c'est mon côté roumain. J'assume peut-être les défauts de mon père[119] ».

Si la présence de violence dans le texte n'est évidemment pas en soi suffisante pour établir un lien entre *Englezește fără profesor* et le contexte roumain, son oblitération dans la version française permet en revanche de le supposer. L'atténuation de la violence des rapports entre les personnages dans *La Cantatrice chauve* se manifeste, tout d'abord, par la suppression du geste de Mme Smith, qui lors de la dispute du couple d'*Englezește fără profesor*, empruntée à la méthode Assimil, « *sort un couteau de son corsage* [120]». Mais c'est surtout la fin de la pièce qui est modifiée de manière extrêmement significative. Comme ce sera le cas dans la version française, la désarticulation du langage entraîne une montée de l'agressivité entre les personnages. La pièce roumaine traduit cependant une violence plus forte et primitive. Les deux couples de *La Cantatrice chauve*, à la fin de la pièce « *devront se trouver debout, tout près les uns des autres, criant leurs répliques, levant les poings, prêts à se jeter les uns sur les autres* [121]» avant, « *au comble de la fureur* » de hurler « *les uns aux oreilles des autres* [122]», mais ils n'iront pas, comme leurs prédécesseurs roumains jusqu'à « *se crach[er] dessus*[123] ». *Englezește fără profesor* faisait état d'un apaisement provisoire de la violence au moment du retour de la bonne annonçant le dîner, signe de la reprise du rituel bourgeois, qui était accompagné par la musique en sourdine d'« O Tannenbaum » (« Mon beau sapin »). L'effet de contraste entre la sauvagerie des personnages et leur soudaine réitération d'une comédie sociale illustrée par l'aménité mièvre de la ritournelle, portait la satire à son point ultime.

Enfin, alors que *La Cantatrice chauve* s'achève de manière métatextuelle, la dynamique interne du langage entraînant le recommencement de la pièce, la version roumaine, dans un finale métadiégétique, se clôt sur l'interruption de la représentation en cours par le directeur du théâtre et l'auteur secondés d'un Commissaire de police qui viennent mater la contestation d'un public excédé. Les spectateurs qui ont voulu s'aventurer sur scène sont exécutés à l'aide de

[118] *Ibid*, p. 181.
[119] Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. XXV.
[120] Eugène Ionesco, *Englezește fără professor*, *op. cit*., p. 269.
[121] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit*., p. 40.
[122] *Ibid*, p. 42.
[123] Eugène Ionesco, *Englezește fără professor*, *op. cit*., p. 276.

mitraillettes, quant aux autres, traités de « cochons », de « voyous » et de « salauds », ils sont remis à leur place par les autorités institutionnelles puis chassés avec une admonestation du Commissaire : « je saurai défendre la plus noble des institutions de culture nationale, le théâtre, ce temple de comédiennes. Gaarde à vous ! Sortez ! Je ne veux plus jamais vous voir ici ! [124]» Une telle fin est ambigüe. Elle peut être perçue comme une inscription de la première pièce ionescienne dans l'héritage du mouvement dada, avec son goût caractéristique pour la provocation des spectateurs[125]. Henri Béhar rappelle ainsi que les spectacles organisés par Tristan Tzara, fondateur du mouvement, comportent « toutes les attaques les plus violentes contre le public - l'injure la plus tendre [étant] : "vous êtes tous des idiots"[126]». Il est cependant difficile de ne pas y voir, aussi, l'expression d'une violence ennemie des notions de culture et d'humanisme, caractéristique de la représentation que s'en faisait Ionesco en Roumanie. Comme le note Alexandra Hamdan :

> Cette scène d'une violence primitive et ces personnages dans leur façon d'agir et de s'exprimer se placent naturellement dans la lignée du théâtre parodique et satirique roumain ; le Commissaire semble être le frère jumeau d'autres policiers, héros des comédies de Ion Luca Caragiale[127].

L'abandon du finale original peut donc, certes, s'expliquer par un renoncement de Ionesco aux pratiques avant-gardistes les plus agressives, dû à un gain en maturité et à l'affirmation d'une esthétique propre. Il apparaît également comme un compromis lors de la création scénique[128], le dramaturge ayant mesuré la difficulté qu'engendrait sa représentation. Cependant, ces hypothèses n'excluent pas que l'auteur ait aussi ressenti l'absence de nécessité du finale, une fois l'œuvre transcontextualisée.

Dans le manuscrit d'un essai où il commente la naissance du surréalisme en Roumanie, texte qui, bien que rédigé en 1949[129] ou avant cette date, ne sera reproduit partiellement, avec de nombreuses retouches, qu'en 1979 dans la *Standford French Review*, Ionesco opère un rapprochement ambigu entre le courant surréaliste et le contexte roumain. Il reconnaît que

---

[124] *Ibid*, p. 277.

[125] Dans un entretien accordé en 1984 à la *Paris Review*, Ionesco souligne sa dette envers le dadaïsme, affirmant au sujet des auteurs du Nouveau Théâtre parmi lesquels il se range : « Aucun d'entre nous n'aurait écrit comme il le fait sans le surréalisme et le dadaïsme. En libérant le langage, ces mouvements nous ont pavé la voie » (« The Art of Theatre VI: Eugène Ionesco», *Paris Review n°93*, fall 1984, p.58 [« *None of us would have written as we do without surrealism and dadaism. By liberating the language, those movements paved the way for us* »].

[126] Henri Béhar, *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1967, p. 14.

[127] Alexandra Hamdan, *op. cit.*, p. 160.

[128] Ionesco explique que la fin de la pièce a été élaborée lors des répétitions avec la troupe de Nicolas Bataille. L'idée définitive revient à Akakia Viala. Voir *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 254.

[129] Le dossier d'archives contient en effet une lettre des Editions de Minuit datée du 21 septembre 1949 qui signifient à Ionesco leur refus de publier le texte.

Tristan Tzara, auteur roumain, et avant lui Urmuz, ont joué un rôle précurseur dans le mouvement au début du vingtième siècle. Il rappelle également que la Roumanie a accueilli chaleureusement les expériences artistiques menées en France dans les années 1930. Il opère cependant une analogie périlleuse entre un tel engouement et la fascination subséquente de son pays natal pour le fascisme. Dans son brouillon, le dramaturge écrit ainsi :

> C'est parce qu'il exprime la révolte que le surréalisme eut un grand succès parmi les Roumains : le Roumain est naturellement anarchiste. Il est révolté, en permanence, non pas contre l'injustice sociale mais contre les normes mêmes de la civilisation. La révolte du Roumain est celle du primaire, du paysan, ~~qui demeurera toujours~~ étranger à une civilisation pour lui inassimilable. […]
>
> L'échec en 1930 du surréalisme roumain s'explique, également, du fait que les Roumains avaient trouvé un autre explosif, un autre anarchisme, un nihilisme (qui ne savait ou ne disait pas son nom) plus conforme à leur tempérament[130].

Ionesco arrive ainsi à la conclusion impitoyable :

> En France, les surréalismes, cubismes et dadaïsme semblent être les conséquences explicables du romantisme et du symbolisme, à la fois expression d'une culture décadente et réaction contre les formes encore rigides de celle-ci. Pour les Roumains qui n'ont ~~pas~~ rien derrière eux, le surréalisme ne saurait donc être que le signe de leur primitivisme foncier, de leur horreur de la civilisation et de ~~l'anti-nature occidentale~~ l'ordre anti-naturel.

Le jugement sévère de l'auteur qui perçoit un dénominateur commun entre l'épisode fasciste de la Roumanie et la révolte artistique surréaliste qui lui a précédé et dont il serait, d'après lui, une sorte de legs dévoyé, éclaire la première version de *La Cantatrice chauve* d'un jour nouveau. L'implacable destruction verbale manifestée par la pièce, en particulier lors du finale, rend peut-être compte de l'ambivalence de Ionesco vis-à-vis de l'héritage littéraire, culturel et historique roumain. L'auteur, à travers ses expérimentations langagières radicales, chercherait en effet tout à la fois à s'inscrire, sur le plan énonciatif, dans le sillage de l'avant-garde roumaine et à bâtir, sur le plan référentiel, une satire de la Roumanie, dévoilant dans la violence du discours des personnages l'indice d'une barbarie sous-jacente. Il accomplirait ainsi le coup de force de mettre un même énoncé au service d'une dénonciation du prétendu « nihilisme » de son pays et d'une démonstration de son propre talent novateur d'écrivain. Il est significatif que la version publiée de l'essai dans la *Stanford French Review* en 1979 ne contienne plus cette analogie vengeresse entre le surréalisme et le nihilisme roumain, se concentrant sur la dimension universaliste de l'œuvre d'Urmuz[131].

---

[130] Le texte est issu du manuscrit autographe « Surréalisme, anarchie, Roumanie » conservé dans le fonds Ionesco [4-COL-166], dans la pochette intitulée « Le Solitaire », à la Bibliothèque nationale de France au département des arts et spectacles. J'ai reproduit la biffure qui figurait sur la page. Il est significatif que la version publiée dans la *Stanford French Review* ne contienne pas ce développement sur le nihilisme roumain. Le texte de 1979 s'en tient à l'analyse du caractère universel de l'œuvre d'Urmuz.

[131] Eugène Ionesco, « Présentation de Urmuz », *Stanford French Review*, vol. III, n° 3, 1979, p. 297-314.

Le surcroît de violence du premier texte par rapport à sa réécriture française témoigne peut-être, à un second niveau, de l'animosité du jeune auteur à l'encontre de son pays natal, destinataire de la pièce par le choix de la langue. La violence d'*Englezește fără profesor* opère en effet sur deux plans. Elle est représentée, d'une part, à travers la conduite sociale des personnages, mais elle est également, comme on vient de le souligner, inhérente à l'écriture même, par la provocation du spectateur qu'elle suppose. Les critiques ionesciens maniant le bilinguisme ont ainsi noté dans la désagrégation finale du langage d'*Englezește fără profesor* un travail sur la cacophonie et la discordance excédant de loin celui qui sera restitué dans *La Cantatrice chauve*. Matei Calinescu estime dès lors que « les délires verbaux de L'Anglais sans professeur sont les délires de quelqu'un qui souhaiterait quitter une langue plutôt que d'y entrer [132]». Quant à Mariano Martin Rodriguez, analysant les interminables répétitions de sonorités agressives qui achèvent la première version, il relève que « dans la comédie roumaine, il s'agit surtout d'offenser et d'exaspérer, tandis que dans *La Cantatrice chauve*, semble-t-il, Ionesco essaie de ne pas mettre à l'épreuve, outre mesure, la patience et l'attention du public[133]». De fait, seule la pénibilité auditive d'une répétition à outrance de la consonne occlusive [k] semble motiver, dans *Englezește fără profesor* les échanges finaux des Smith et des Martin:

> DI. SMITH : Castraveţii, castraveţii, castraveţii, castraveţii, castraveţii, castraveţii, castraveţii, castraveţii, castraveţii, castraveţii, castraveţii, castraveţii, castraveţii, castraveţii.
>
> D-na SMITH : Întîi cucoanele, întîi cucoanele, întîi cucoanele, întîi cucoanele, întîi cucoanele, întîi cucoanele, întîi cucoanele, întîi cucoanele, întîi cucoanele, întîi cucoanele, întîi cucoanele, întîi cucoanele !!!
>
> DI. MARTIN : Întîicuptoarele, întîicuptoarele, întîicuptoarele, întîicuptoarele, întîicuptoarele, întîicuptoarele, întîicuptoarele, întîicuptoarele, întîicuptoarele, întîicuptoarele, întîicuptoarele, întîicuptoarele, întîicuptoarele, întîicuptoarele [134]!!!!

qu'Alexandra Hamdan traduit par « Les concombres », « Les dames d'abord » et « Les fours d'abord ». Il est tout à fait manifeste que Ionesco projette, en composant sa logorrhée cacophonique, d'imposer à son spectateur une expérience aux limites du supportable. Dans *La Cantatrice chauve*, si Ionesco conserve la sonorité [k] à la traduction :

> MONSIEUR SMITH : Kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes.

---

[132] Matei Calinescu, *Recherches identitaires*, oxus p. 97.
[133] Mariano Martin Rodriguez, *op. cit.*, p. 112.
[134]Eugène Ionesco, *Englezește fără professor, op. cit.*, p. 64 de la reproduction photocopiée par Alexandra Hamdan à la fin de son ouvrage..

> MADAME SMITH : Quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade.
>
> MONSIEUR MARTIN : Quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades[135]

il limite la répétition des syntagmes et surtout produit un effet comique dans l'enchaînement sémantique des énoncés. La cacophonie cesse d'être tout à fait gratuite. Surtout, elle amuse désormais plus qu'elle n'irrite.

Il n'est pas à exclure, en dernier lieu, que la loufoquerie de la pièce roumaine soit en elle-même, à l'origine, pour partie une provocation. Quand Ionesco envoie son manuscrit à Miron Grindea, il l'assortit de fables grotesques, les *Sclipiri*, vraisemblablement inspirées des *Pages bizarres* proto surréalistes d'Urmuz, dont Ionesco fera un portrait élogieux en 1965 dans *Les Lettres nouvelles* sous le titre « Précurseurs roumains du surréalisme, Urmuz[136] », avant même la publication de son analyse plus développée dans la *Stanford French Review* en 1979. Cinq de ces fables sont reprises par la suite dans la scène VIII de *La Cantatrice chauve*. La fable « Les Chroniqueurs » appartenant aux *Pages bizarres* donne un bon aperçu de la mécanique grotesque et de la distorsion de la logique et du langage qui ont pu inspirer Ionesco :

> On dit que certains chroniqueurs
> Manquaient de grègues, par ailleurs.
> Ils ont prié donc Rapaport
> De les munir d'un passeport.
> Rapaport le mignard
> Jouait ferme au billard,
> Ne sachant qu'Aristote
> Onc ne vit gibelotte.
> « Galilée ! O, Galilée ! »
> Cria-t-il alors d'emblée -
> « Qu'ils te soient indifférents
> De tes bottes les tirants ! »
> Galilée ôte une synthèse
> De sa redingote française
> Et s'exclame « Cher Socrate,
> Sers-toi de la patate ! »
> MORALITE

[135] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit*., p. 40.
[136] Eugène Ionesco, « Précruseurs du surréalisme, Urmuz », *Les lettres nouvelles*, janvier-février 1965, p. 71-73.

Le pélican et le pélican[137]

Le caractère absurde de la moralité, en particulier, évoque le début de la fable du pompier de *La Cantatrice chauve*, « *Le Chien et le Bœuf*, fable expérimentale : "Une fois, un autre bœuf demandait à un autre chien […] [138] ». Or Ionesco, comme le relate le critique Eugen Simion, envoya ses *Sclipiri* en août 1946 à son ami Oscar Lemnaru, humoriste roumain, assorties d'un commentaire où il liait ironiquement la rédaction des fables à la condamnation à onze ans de prison qu'il avait subie quelques mois plus tôt par contumace en Roumanie, après la publication d'un pamphlet contre son pays, pour offense à l'armée et à la nation. La dédicace est instructive. Le dramaturge écrit en effet à son ami :

> J'ai souvent pensé à toi. Je te croyais mort comme tant d'autres, certains illustres, d'autres anonymes. Je t'écris pour te dire que la condamnation dont je fus gratifié par les autorités roumaines m'a fait cogiter à mon cas et après maintes réflexions j'ai conclu que ce qui m'arrive est une fable, et puisque, comme on dit chez nous, il faut traiter le mal par le mal, j'ai écrit à mon tour quelques fables que j'ai réunis [sic] sous un titre qui m'a paru leur convenir au mieux : *Sclipiri*. Je ne pouvais les dédier qu'à toi[139].

Le rapport de cause à effet mis en avant par Ionesco entre sa condamnation aberrante en Roumanie pour un simple article et la rédaction de ses petites fables sans queue ni tête, établit un lien direct entre sa poétique et le contexte géo-politique. Le dramaturge suggère ainsi une analogie entre son esthétique et l'arbitraire de mise en Roumanie. A l'aune de cette déclaration, le constat formulé par Ionesco dans *Non*, quelques années avant la rédaction de sa pièce loufoque, prend tout son sens : « […] je ne tiens pas à être sérieux et d'ailleurs je ne le pourrais même pas du moment que, bon gré mal gré, je fais partie de la culture roumaine[140] ».

3. Traduction, étrangéisation et universalisation

Si Ionesco, quand il entreprend l'écriture de sa première pièce en roumain, semble donc poursuivre concomitamment deux objectifs, d'une part une expression de l'insolite sur un plan universel, qui formule artistiquement la pensée de *Non*, et, d'autre part, une satire spécifique de la Roumanie ou du moins une provocation à son encontre, en réécrivant le texte en français, il abandonne le second projet et développe le premier à l'envi. Par un jeu de décontextualisation et de déréférentialisation aussi bien qu'une accentuation de la réflexivité de l'œuvre, l'auteur

[137] Urmuz, *Pages bizarres*, L'Age d'Homme (coll. « Le Bruit du Temps), Lausanne, 1993 (trad. du roumain par Benjamin Dolingher), p. 95.
[138] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit*., p. 31.
[139] Eugène Ionesco cité par Eugen Simion, *op. cit*., p. 339.
[140] Eugène Ionesco, *Non*, *op. cit*., p. 271.

amplifie dans le texte la pensée existentielle qui fut toujours la sienne mais qui semblait parasitée par les données contextuelles de la première tentative.

L'accentuation du non-sens dans *La Cantatrice chauve* ne s'est pas seulement opérée conjointement à l'effacement de la langue et du contexte roumains dans la pièce mais aussi en partie grâce à lui. L'absence de maîtrise des références initiales par le public français apparaît en effet comme l'une des conditions nécessaires à la réception de son étrangeté. Comme le montre Daniela Dincă, le dramaturge joue à conserver, lors de la traduction, l'expression littérale de formules roumaines. La critique révèle ainsi comment « la traduction "ad litteram" de l'expression roumaine „zgârie brânz" (griffe-fromage) synonyme de "avare" [141]» a été maintenue, en dépit du bon sens, dans l'assertion de M. Martin « Le fromage c'est pour griffer[142] ». En congédiant une pratique de l'adaptation au profit de la seule traduction, le dramaturge introduit une étrangeté lexicale, d'autant plus radicale qu'elle n'est pas concertée intellectuellement mais engendrée par le seul mécanisme du changement de langue. Il semble par là-même renouveler l'esthétique surréaliste, orchestrant le surgissement d'une image insolite, dans une création verbale proche de la palilalie, non pas grâce à un procédé de dictée automatique mais par un transfert idiomatique mécanique. Cette pratique n'est pas étrangère à l'Oulipo, qui adoubera précisément Ionesco pour sa création de *La Cantatrice chauve* en le nommant « Transcendant Satrape » au Collège de Pataphysique. Comme le souligne Isabelle Collombat, battant en brèche l'exclusion systématique de la traduction du régime ludique à laquelle procède Jean Genette, « Il existe […] des cas limites de traductions ludiques, par exemple le recours à la traduction automatique pour la production de textes[143] ».

A l'inverse, à chaque fois que Ionesco, à la réécriture, abandonne un élément lié au contexte roumain, il crée une exacerbation de l'insolite. Emmanuel Jacquart, qui, dans sa notice de *La Cantatrice chauve*, restitue un manuscrit représentant un état intermédiaire de la pièce française, relève une différence éclairante entre ce texte et la version définitive publiée. Ionesco ajoute à *Englezește fără profesor* le personnage du Pompier et toutes les scènes où il intervient, ce qui lui permet notamment d'intégrer ses *Sclipiri*. Au cours de la scène VIII, M. Smith

[141] Daniela Dincă, « Langue et identité francophone chez Eugène Ionesco, *in Métissages culturels. Interculturels et effets de la mondialisation chez les écrivains francophones*, vol. 1, Cécilia Condei, Jean-Louis Dufay et Cristina-Nicola Teodorescu (dir.), Craiova, Editura Universitaria, 2009, p. 158.
[142] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit*., p. 39.

[143] Isabelle Collombat, « L'Oulipo du traducteur » *in* Jean-François Jeandillou et Bernard Magné (dir.), *L'ordre des mots*, Semen 19, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 82.

propose au Pompier, à la recherche d'un incendie à éteindre, de se rendre chez un certain Durand. Il s'avère cependant que le candidat n'est pas éligible :

> MONSIEUR SMITH : Essayez voir chez Durand.
>
> LE POMPIER : Je ne peux pas non plus. Il n'est pas anglais. Il est naturalisé seulement. Les naturalisés ont le droit d'avoir des maisons mais pas celui de les faire éteindre si elles brûlent.
>
> MADAME SMITH : Pourtant, quand le feu s'y est mis l'année dernière, on l'a bien éteint quand même !
>
> LE POMPIER : Il a fait ça tout seul. Clandestinement. Oh, c'est pas moi qui irais le dénoncer [144].

Emmanuel Jacquart donne la version primitive de cet échange, issue du manuscrit :

> MADAME SMITH : Allez voir s'il y a le feu chez M. Cook…
>
> LE CAPITAINE DES POMPIERS : Je ne peux pas y aller non plus car sa mère est d'origine juive… il est défendu d'éteindre le feu chez les juifs, sauf entre le premier et le trois juin de l'année prochaine…
>
> MONSIEUR SMITH : C'est juste !
>
> LE CAPITAINE DES POMPIERS : Sa maison a d'ailleurs pris feu, il y a six ans…
>
> MADAME SMITH, *regardant par la fenêtre* : Je vois cependant que sa maison est intacte !
>
> LE CAPITAINE DES POMPIERS : Bien sûr… On lui a fait un procès… qui dure toujours.
>
> MADAME SMITH : Et s'il le perd ?
>
> LE CAPITAINE DES POMPIERS : On lui mettra le feu à la maison, officiellement, et on lui défendra de s'interposer… Mais on l'annoncera à temps. Il aura le droit d'enlever ses meubles…
>
> MONSIEUR SMITH : La loi n'est pas trop sévère…
>
> LE CAPITAINE DES POMPIERS : Oh, non…D'ailleurs Cook a droit à cette faveur, car son grand-père maternel a été décoré à la suite d'un pari qu'il a gagné… et alors ses descendants bénéficient d'un régime spécial[145]…

Emmanuel Jacquart, se fondant sur un entretien que Ionesco lui a accordé en 1987, explique que le passage fait référence à la situation des Juifs en Roumanie pendant la guerre et « plus particulièrement à un cas d'espèce connu d'Ionesco » :

> Il s'agissait d'un professeur d'ascendance juive. Un de ses anciens étudiants, ayant une fonction officielle au gouvernement, fit amender le règlement pour le tirer d'affaire. Il en résulta que tout individu considéré comme juif mais dont le grand-père avait été colonel ou médecin officier pendant la guerre de 1870 serait, aux yeux de la loi, roumain à part entière[146].

La réécriture du dialogue pour la version définitive témoigne de la volonté ionescienne de se détacher du contexte de son pays d'origine. Dans *La Cantatrice chauve* aboutie, la violence absurde imposée à l'homme par l'homme n'est plus référencée en Roumanie. Elle a lieu uniquement dans l'Angleterre dématérialisée inspirée de la méthode Assimil, c'est-à-dire, pour parodier la formule de Jarry, nulle part ou plutôt partout. Son expression devient universelle.

---

[144] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit*., p. 30.
[145] Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1486.
[146] *Ibid*., p. 1482.

Or l'universalité entraîne un gain en insolite. Hors contexte, l'échange des couples britanniques et du pompier sur les incendies des naturalisés constitue davantage une distorsion comique de la logique qu'une charge politique ciblée. En affirmant à Claude Bonnefoy en 1977, à propos du personnage de son roman *Le Solitaire* : « Tout ce que les gens font lui semble insensé. Mais non plus comique comme dans *La Cantatrice chauve*, pièce écrite en 1949 quand la guerre était finie et que les gens vivaient dans un quotidien banal, inexpressif [147]», Ionesco donne en creux un indice pour mesurer le fossé symbolique qui sépare ses premiers essais de la mouture définitive de la pièce. Après-guerre, le caractère « insensé » des agissements des personnages n'a plus la même résonance. En omettant de mentionner à son interlocuteur que la création de *La Cantatrice* avait débuté en 1943 pour ne mentionner que sa date d'achèvement, une fois la Seconde Guerre mondiale terminée, le dramaturge souligne l'absence de causalité à laquelle il veut faire croire entre sa fable et l'histoire.

Le manuscrit retranscrit par Emmanuel Jacquart montre que la distance adoptée par l'auteur d'*Englezește fără profesor* vis à vis du contexte originel de la pièce s'est opérée progressivement, parallèlement à une reconsidération des enjeux de l'œuvre. La traduction, dans l'optique de la diffusion du texte en France, a résolument été l'élément déclencheur d'une telle évolution. Au cours de la réécriture, Ionesco a sans doute envisagé la piètre acclimatation des références roumaines devant un public français et mesuré le gain d'un élargissement de son propos.

La modification de la didascalie inaugurale d'*Englezește fără profesor* dans *La Cantatrice chauve* constitue précisément un exemple de « déréférentialisation » qui aboutit à l'éclosion d'une réflexion métaphysique. La version roumaine indiquait déjà que l'action se situait en Angleterre, la didascalie liminaire précisant :

> Intérieur bourgeois avec fauteuils. Soirée, après dîner. M. Smith, en pantoufles, fume sa pipe et lit son journal. Il a des lunettes, une moustache grise, anglaise. A côté de lui, dans un autre fauteuil, Madame Smith raccommode des chaussettes. Un long moment de silence. La pendule frappe dix-sept coups[148].

Le contexte spatial de la pièce était présenté de manière réaliste à travers le nom des personnages, dénotant leur origine britannique, et la présence de l'adjectif « anglaise » dans la description de la moustache de M. Smith. Dans *La Cantatrice chauve*, Ionesco emploie l'adjectif avec beaucoup moins de parcimonie. Tous les éléments du décor se voient en effet

[147] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 176.
[148] Eugène Ionesco, *Englezește fără professor*, *op. cit.*, p. 266.

affublés du label « anglais », de l' « Intérieur bourgeois » aux « dix-sept coups » de la pendule en passant par le « silence [149]» lui-même. Paradoxalement, une telle multiplication ne crée pas un renforcement du cadre géo-spatial de la pièce. Au contraire, comme le souligne très justement Alexandra Hamdan :

> Dans les didascalies d'ouverture, on assiste […] à une mutation du décor réaliste de *L'Anglais sans peine* : celui-ci sera hypertrophié, dans *La Cantatrice chauve*, par la répétition déchaînée et caricaturale d'un indice « national » qui, au lieu de situer l'action dans un espace réel et bien déterminé, l' « irréalise », en la plaçant dans un non-espace absurde[150].

Or dans ses entretiens avec Claude Bonnefoy, Ionesco définira *a posteriori* son projet d'écriture de *La Cantatrice chauve* comme une tentative de transmettre un questionnement métaphysique:

> […] cette pièce voulait exprimer le sentiment d'étrangeté que j'ai devant le monde. Les personnages sont tout à fait vidés de leur contenu, les mots aussi. Par exemple, il vous arrive de prononcer ou d'entendre le mot cheval. Vous comprenez l'expression « je monte sur mon cheval ». Il se peut que le mot se vide de son contenu, que vous n'entendiez plus que le son seul « cheval, che-val, cheval ». Quelquefois, ce n'est pas seulement le son, c'est toute la réalité qui se vide de son contenu. On se trouve devant des choses qui ont l'air d'être des apparences, des expressions du rien, des visages sans rien derrière. C'est cela que je voulais exprimer dans cette pièce[151].

Tout comme c'est le cas avec la répétition du mot « cheval » dans l'exemple développé par l'auteur, la multiplication du mot « anglais », dès les premières lignes de la pièce, semble bien en effet aboutir à un évidement sémantique du terme. Ce faisant, Ionesco rend le cadre spatio-temporel de l'œuvre nul et non avenu. Il incite également le lecteur de la didascalie à amorcer une expérience de déréalisation susceptible d'aboutir à une mise en question de la perception du monde.

Le brouillage des repères spatio-temporels se poursuit au fil de la réécriture. Après le remplacement du « liveche » par l'« anis étoilé », ingrédient probablement élu pour le caractère étrange et poétique de son alliance de mots, Ionesco substitue à l'« épicier roumain » venu de « Constanta[152] », un « épicier bulgare » arrivé de « Constantinople[153] ». D'après Emmanuel Jacquart, le dactylogramme spécifiait à l'origine « Istambul[154] ». Dans cet exemple, la cohérence spatiale est anéantie lors de la traduction. « Constanta », ville roumaine, et par là-même lieu de provenance légitime d'un « épicier roumain » devient, par une forme de

[149] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit.*, p. 9.
[150] Alexandra Hamdan, *op. cit.*, p. 148.
[151] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 98.
[152] Eugène Ionesco *Englezește fără professor*, *op. cit.*, p. 267.
[153] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit.*, p. 11.
[154] Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1489.

paronomase interne à la réécriture, « Constantinople », étrange localisation désormais pour un épicier « bulgare ». Le choix de l'ancienne appellation de la capitale turque à la place d'Istambul ajoute l'anachronisme à l'incohérence géographique, tout comme la mention subséquente de la ville d'Andrinople - ancien nom d'Edirne- où l'épicier a obtenu son diplôme de yaourt. Le mélange des références à la Bulgarie, la Turquie et la Grèce dans la nouvelle version dessine certes une aire géographique en lien historique avec la Roumanie mais l'effet recherché semble surtout être celui d'une forme d'insolite créée par la dimension « folklorique[155] » du patchwork géographique.

L'ajout des *Sclipiri*, nécessairement rédigés en 1946 entre la condamnation de Ionesco en mars et la dédicace adressée à Oscar Lemnaru en août, si l'on fait confiance aux déclarations de l'auteur, semble constituer une étape intermédiaire dans la transformation de l'œuvre. Le travail de Mariano Martin Rodriguez permet d'avoir accès aux petites fables grotesques écrites en amont de *La Cantatrice chauve*. Tout porte à croire que Ionesco a occulté la genèse de ses *Sclipiri*, comme il dissimula l'origine de *La Cantatrice chauve* dans son ensemble. Nicolas Bataille raconte en effet que, lors des répétitions, la troupe trouvait l'une des fables décevante. « Nous avions demandé à Ionesco d'en écrire une plus drôle, celle du Renard l'étant moins que les autres » se souvient-il : « Il cherchait mais ne trouvait pas [156]». Un tel témoignage laisse supposer que le dramaturge n'avait pas révélé au metteur en scène l'existence d'une dizaine de textes similaires à ceux intégrés dans la pièce. Surtout, il montre que Ionesco ne voulait pas recourir aux autres fables pour la version française définitive.

L'étude des *Sclipiri* laissés pour compte permet d'essayer de comprendre les critères de sélection du dramaturge. L'une des hypothèses serait que seuls les textes les plus abstraits, loufoques et décontextualisés ont été choisis. Certains *Sclipiri* font en effet écho au contexte roumain, soit qu'un cadre social connoté s'y fasse jour - une fable décrit, par exemple, un dialogue entre un propriétaire terrien et son paysan- soit comme dans « Le général Ilcuş et l'ordonnance » qu'ils réfèrent directement au pays d'origine de l'auteur. Cette dernière fable constitue à l'évidence une satire ciblée de l'armée, avec laquelle Ionesco venait d'avoir maille à partir en 1946 :

Le général Ilcuş et l'ordonnance

[155] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit*., p. 11.
[156] Nicolas Bataille cité par Simone Benmussa, *Ionesco*, p. 84.

> Il était une fois un certain général Ilcuş. Il avait un uniforme et des galons, comme tous les généraux. Un beau jour, brossant son uniforme, l'ordonnance lui dit :
>
> A vos ordres, Général Ilcuş ! Vous avez des galons, mais vous ne vous douchez pas.
>
> Morale :
>
> Il n'y en a pas[157]

D'autres textes pourraient, quant à eux, renvoyer à Ionesco lui-même et à son rapport conflictuel à la Roumanie, comme l'auteur le suggèrera dans sa dédicace à Oscar Lemnaru. La fable « Insolence » semble ainsi délivrer une parabole assez limpide :

> Insolence
>
> Se promenant un jour avec les mains dans le dos, un philosophe illustre (l'auteur de ces lignes) sentit dans son postérieur la piqure d'une guêpe.
>
> - Comment sais-tu que je suis une guêpe ? s'exclama celle-ci, - tu n'as pas d'yeux dans le cul !
>
> - Des yeux non, mais je tenais mes mains à cet endroit, comme je l'ai dit dès le début -répondit le philosophe illustre, sans se laisser intimider par l'insolence de la guêpe.
>
> Morale
>
> N'aie confiance qu'en toi-même[158].

L'identification exhibée, dans un jeu métadiégétique, entre le personnage de la fable et son narrateur-auteur permet de relier l'attaque perfide de l'insecte à la condamnation à distance de Ionesco, assimilable à un coup de poignard dans le dos. On note, là encore, la vulgarité de la cible du texte. Dans une autre fable, « Un enterrement ajourné », le héros de l'histoire fait un pied de nez à ceux qui voulaient l'enterrer :

> Un enterrement ajourné
>
> Un jour un homme but tellement et s'enivra tant que tout le monde, le croyant mort, fit les préparatifs pour son enterrement. Cependant, se réveillant à l'improviste, il dit à la surprise de tous :
>
> - Merci beaucoup ! Conservez les préparatifs intacts pour plus tard.
>
> Morale : Mieux vaut tard que jamais[159].

Le personnage du faux mort, non sans ressemblances avec le Scapin moliéresque, pourrait peut-être là encore apparaître comme une figure de l'auteur échappant, *in extremis* à une condamnation qui l'aurait envoyé « au trou ». Toutes les fables cependant ne peuvent être interprétées à l'aune de la situation personnelle de Ionesco et c'est surtout, bien sûr, un choix esthétique qui a motivé la sélection du dramaturge. Quoi qu'il en soit, il est intéressant de constater que ce geste de sélection, au cours de la réécriture, accompagne l'orientation de

[157] Eugène Ionesco dans Mariano Martin Rodriguez, *op. cit.*, p. 187.
[158] *Ibid*, p. 183.
[159] *Ibid*, p. 181.

l'œuvre vers une dimension plus insolite et, par là-même, plus métaphysique que la première version. Dans les fables du chien et du bœuf, du veau ayant mangé du verre pilé, du coq et du bouquet de la fiancée, le grotesque et l'incohérence qui, dans la plupart des *Sclipiri*, n'affectent l'histoire que superficiellement envahissent le récit tout entier pour ne laisser place qu'à un déploiement du non-sens.

Dans la distance réflexive de la réécriture, Ionesco retravaille justement son texte originel pour l'inscrire plus résolument dans cet humour du non-sens. La traduction d'Alexandra Hamdan révèle ainsi qu'une modification significative a affecté la discussion relative aux Bobby Watson lors de la réécriture :

Le dramaturge avait à l'origine imaginé l'échange loufoque au cours de la séquence :

> M. Smith : De Quel Bobby Watson parles-tu ?
>
> Mme Smith : De Bobby Watson, le fils du vieux Bobby Watson, l'oncle de Bobby Watson, le mort.
>
> M. Smith : Non, ce n'est pas celui-là. C'est un autre. C'est Bobby Watson, le fils de la vieille Bobby Watson, la tante de Bobby Watson, le mort.
>
> Mme Smith : Bobby Watson, le commis voyageur ?
>
> M. Smith : Les deux sont commis voyageurs[160].

Lorsqu'il traduit son propre texte en français, Ionesco transforme « l'oncle de Bobby Watson » en « l'autre oncle de Bobby Watson[161] » de manière à spéculer sur la confusion engendrée par le dialogue premier. Surtout, en substituant à la réponse de Monsieur Smith « Les deux sont commis voyageurs » celle du personnage second : « Tous les Bobby Watson sont commis voyageurs[162] », il élève le morceau de bravoure originel à la hauteur d'un chef-d'œuvre du non-sens.

La réécriture d'*Englezește fără profesor* et des *Sclipiri* dans *La Cantatrice chauve* n'est pas uniquement significative par les modifications ou les retranchements qu'elle opère dans les textes initiaux. Elle est aussi éclairante par ses ajouts. Ceux-ci témoignent là encore d'un désir de l'auteur d'accentuer la portée métaphysique de l'œuvre définitive. Le passage où les époux Martin racontent les événements extraordinaires auxquels il leur a été donné d'assister - un homme penché dans la rue pour nouer les lacets de sa chaussure et un « monsieur qui lisait tranquillement son journal [163]» dans le métro - est en effet représentatif de la manière dont

[160] Eugène Ionesco *Englezește fără professor*, *op. cit*., p. 269.
[161] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit*., p. 14.
[162] *Ibid*.
[163] *Ibid*., p. 24.

Ionesco dit percevoir l'existence. Il affirmera en effet à Claude Bonnefoy, définissant *La Cantatrice chauve* :

> Qu'est-ce que c'est pour moi cette pièce ? C'était l'expression de l'insolite, de l'existence vue comme une chose absolument insolite. […] L'insolite est partout : dans le langage, dans le fait de prendre un verre, de le boire d'un seul coup, bref dans le fait d'exister, d'être. Se promener, ne pas se promener, c'est stupéfiant. Faire quelque chose, ne pas faire quelque chose, stupéfiant. […] Une fois qu'on a admis l'existence, quand on est dedans, plus rien n'est étonnant ni absurde[164].

Au regard de cette déclaration, le récit des Martin et la réaction interloquée des autres personnages - « Fantastique », « Si ce n'était pas vous je ne le croirais pas [165]» - cesse d'être risible. Si Ionesco cherche manifestement à amuser son spectateur par le décalage qu'il crée entre l'insignifiance des événements relatés et la stupéfaction suscitée, il exprime aussi, à un second niveau, sa propre perception fascinée du réel.

Le dramaturge semble avoir très vite mesuré la dimension révolutionnaire de son œuvre seconde et senti la nécessité de construire autour d'elle un discours évacuant l'aspect conjoncturel de sa genèse. Dans un cahier manuscrit, à la suite d'un brouillon du premier acte d'*Amédée* et en marge d'un essai sur le théâtre, il ajoute ainsi une page de notes précédée de la mention « A introduire » : « Canta. Chauve en somme pas parodie d'une société bien déterminée, mais de toute société et de tout langage[166] ». La formulation de cette remarque en 1953 laisse entrevoir un travail exégétique rétrospectif de l'auteur sur son œuvre. Le même cahier contient le brouillon d'un texte où le dramaturge développe ses vues sur le théâtre, visiblement destiné à une conférence. Celui-ci contient également une réflexion sur *La Cantatrice chauve* :

> Certaines personnes ont pu voir, ~~avec raison~~, ~~une critique~~, parodie du théâtre, c'est-à-dire une parodie du monde : ~~encore une fois, cette parodie n'a pas été préconçue~~, elle n'est devenue une parodie qu'aux yeux des autres. Quant à moi, je n'ai voulu exprimer qu'un état d'esprit, une sensation désagréable de vacuité[167].

Les phrases biffées par l'auteur révèlent l'extrême prudence avec laquelle celui-ci devance toute interprétation parodique et satirique de sa pièce. Elles donnent à l'ensemble du passage l'apparence d'une dénégation.

Jetant, en 1981, un regard rétrospectif sur sa carrière d'écrivain, Ionesco affirme : *« La Cantatrice chauve*, contient, en somme, tout ce que j'ai pu écrire après, et que, après, j'ai

---

[164] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 23.
[165] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit.*, p. 24.
[166] 4-COL-166 (26) Le texte se situe entre la p. 11 et 12 du cahier, dans la pagination manuscrite de Ionesco.
[167] Ibid., p. 86-87 dans la pagination manuscrite de Ionesco.

développé[168] ». De fait, il apparaît incontestable que la pièce ait eu une fonction matricielle dans l'ensemble de l'œuvre. Dans le sillage de la création française, l'auteur écrit une courte pièce, demeurée inédite jusqu'à sa publication dans la pléiade, intitulée *Le Vicomte*. Le début de celle-ci donnera lieu au sketch *Les Salutations* dont Emmannuel Jacquart indique que le manuscrit porte la date de 1950[169]. Le dramaturge manifeste visiblement le désir de prolonger l'écho révolutionnaire de sa première pièce dans une seconde œuvre. Il instaure en effet un jeu métatextuel appuyé entre les deux textes. Le dialogue loufoque et décousu entre le Vicomte et sa cour est ainsi interrompu par l'entrée en scène du Pompier de *La Cantatrice chauve* venu interrompre le spectacle en cours pour jouer son propre rôle :

> LE VICOMTE : Qui êtes-vous ?
>
> LE POMPIER : Je suis le pompier. Le Capitaine des pompiers.
>
> LE CHEVALIER : Que cherchez-vous ?
>
> LE POMPIER : Est-ce qu'il y a le feu chez vous ? Je suis en mission de service ! (*Très vite :*) Bonjour, madame Smith !
>
> LE VALET : Je vous avais averti qu'il ne fallait pas dire ça.
>
> LE POMPIER : Si. Je suis obligé.
>
> LE GROS MONSIEUR : Qu'est-ce que ça veut dire ?
>
> LE VIVCOMTE : Mais que vosulez-vous donc ?
>
> […]
>
> LE POMPIER : C'est mon rôle de pompier.
>
> LE CHEVALIER : Vous êtes fou.
>
> LE POMPIER : Où sont les autres ?
>
> LE VICOMTE : Quels autres ?
>
> LE MPOMPIER : Où est Madame Smith ? (*A la Dame :*) Vous ne devez pas être habillée comme ça ! Est-ce qu'il y a le feu chez vous ? Un petit début d'incendie ? Vouslez-vous que je vous raconte des anecdotes ? Le rhume ? [170][…]

La pièce ne donnera pas lieu à une représentation. Ionesco a sans doute mesuré qu'il ne pouvait faire bénéficier, d'une manière aussi directe, son œuvre ultérieure de la force novatrice de sa première pièce. La tentative avortée demeure le signe d'une prise de conscience ; celle de la portée et de la valeur emblématique de son essai théâtral liminaire. De fait, il inscrira régulièrement des allusions à *La Cantatrice chauve* dans ses pièces futures. Celles-ci, par leur valeur auto-référentielle, joueront comme un indice d'étrangeté. Dans *Le Piéton de l'air*, la fille

---

[168] Eugène Ionesco, « Conscious and Unconscious Intent in the Creative Process: A Letter from Eugène Ionesco» (lettre à Ingrid Coleman) *in The French Review*, vol. 54, n°6, Mai 1981, p. 812.
[169] Emmanuel Jacquart, « Notices » des pièces inédites in Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1884.
[170] Eugène Ionesco, *Les Salutations* in *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1387.

de la Deuxième Anglaise est qualifiée de « petite cantatrice chauve[171] » au moment même où l'espace dramatique bascule vers la féérie onirique. Dans la scène d'ouverture de *Jeux de massacre*, l'exclamation de la Cinquième Femme recourt à une distortion de la logique caractéristique du chef-d'œuvre inaugural :

> Ah, mon gendre, mon gendre ! Je lui aurais tordu le cou. Mais pas aux enfants. D'ailleurs, ils n'en ont pas ! Ma fille n'a pas voulu[172].

Le spectateur qui s'apprête à voir déferler sur la scène une «maladie absurde[173] », est mis en condition par l'allusion intertextuelle. De manière significative, c'est par une référence à la pièce fondatrice que le dramaturge choisit de clore son théâtre. Comme le souligne Marie-Claude Hubert, l' « interminable monologue » qui conclut *Voyages chez les morts* « disloque le langage » et poursuit par-là même « la réflexion inaugurée par La Cantatrice chauve[174] ».

Si la première pièce de Ionesco telle que nous la connaissons aujourd'hui s'avère ainsi être une double réécriture, une parodie de la méthode Assimil et l'auto-adaptation d'une première mouture roumaine, il s'agit d'une réécriture qui ne dit pas son nom. Contrairement à une parodie traditionnelle qui, en thérorie, pour s'assurer de l'appréciation du destinataire, appelle de ses vœux la connaissance de son hypotexte[175], la pièce ionescienne table sur une méconnaissance de la méthode de Chérel. Ionesco, dans ses commentaires para-textuels, va jusqu'à engager son lecteur à se forger une image erronée de l'esprit du texte source. Tandis qu'il exagère ainsi le geste parodique ayant présidé à la restitution du manuel Assimil, il semble, à l'inverse, chercher à dissimuler la satire qui sous-tendait la première version roumaine de sa pièce. Réévaluant sans doute l'ambition littéraire de son chef-d'œuvre inaugural, il aspire par là-même à le débarrasser de toute donnée contextuelle susceptible d'en atténuer la portée universelle. Lorsqu'il fait son entrée sur la scène littéraire française, Ionesco ne se contente donc pas de répudier la Roumanie, il répudie aussi cette répudiation, oblitérant, dans l'œuvre seconde, les réserves premières et les sarcasmes initialement adressés à son pays natal, niant jusqu'à l'existence de la pièce d'origine. Susan Bassnett constate : « Pour qu'une traduction survive, elle doit franchir les frontières qui séparent les cultures et faire son entrée dans le champ

---

[171] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air* in Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 680.
[172] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre* in Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 968.
[173] *Ibid.*, p. 1032.
[174] Marie-Claude Hubert, Eugène Ionesco, Seuil, coll. « Les contemporains », 1990, p. 74.
[175] Margaret Rose, *Parody /Meta-fiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, London, Croom Helm, 1979, p. 27. Nous reviendrons sur cette notion de reconnaissance de l'hypotexte dans la troisième partie de notre thèse.

littéraire dans lequel elle a été traduite[176] ». Or la traduction qui a donné naissance à *La Cantatrice chauve* n'apparaît pas seulement comme un obstacle surmonté mais comme l'un des aspects mêmes de la réussite de l'œuvre transposée. Par les contraintes fructueuses qu'il a posées à cette dernière et la réflexivité esthétique qu'il a engagée, le geste de l'adaptation a contribué à faire de *La Cantatrice chauve* la pierre angulaire de l'œuvre ionescienne en devenir.

[176] Susan Bassnet (dir.), *Translating Literature*, Cambridge, D.S. Brewer, 1997, p. 8 ["*For a translation to survive, it has to cross the boundaries between cultures and enter the literature into which it is translated*".]

II. Des nouvelles oniriques au théâtre insolite : Ionesco en quête d'une nouvelle dramaturgie

En réécrivant *La Cantatrice chauve*, Ionesco s'était essayé à un exercice d'auto-traduction. Dans les années qui suivent cette première tentative, l'auteur entreprend de nouveau d'utiliser son propre travail littéraire pour en retirer une œuvre seconde. La gageure est cette fois différente. Il s'agit de transposer du genre narratif au dramatique le matériau de la forme brève. En effet, Ionesco écrit plusieurs nouvelles, publiées séparément en revue avant d'être rassemblées dans le recueil *La Photo du colonel*[177]. Systématiquement, dans la foulée, ces nouvelles font l'objet d'une adaptation au théâtre. *Une victime du devoir* datant de 1952, devient ainsi, la même année, *Victimes du devoir*, *Oriflamme*, rédigée en 1953 donne naissance, quelques mois plus tard, à *Amédée ou comment s'en débarrasser*. *La Photo du colonel* conçue en 1955 devient *Tueur sans gages*, deux ans plus tard. La nouvelle *Rhinocéros* écrite en 1957 est à l'origine de la pièce du même nom, créée l'année suivante. Enfin, la nouvelle *Le piéton de l'air*, écrite en 1962, est transformée, la même année, en une pièce au titre identique. Le changement générique impliqué dans ce nouveau processus d'auto-réécriture engage, en comparaison du travail de traduction et de recomposition de *La Cantatrice chauve*, de nouvelles problématiques.

Frédéric Maurin souligne avec justesse que l'adaptation théâtrale d'une œuvre narrative ne peut être perçue comme un simple exercice de transposition. Il remarque ainsi :

> Même dans cette étrange forme réflexive de l'adaptation qu'est l'auto-adaptation […] le moi de l'auteur se scinde, autant que faire se peut, en romancier et dramaturge ; et bien que ces deux postures d'écritures assistent à l'érosion de leurs prétendues spécificités, à l'épanchement mutuel de leurs propriétés, l'auteur n'en rêve pas moins de se traiter, en s'adaptant, comme un autre[178].

L'extraordinaire fortune de l'œuvre théâtrale de Ionesco et sa fidélité au genre dramatique tout au long de sa carrière d'écrivain rendent compte d'une évidence : quelle que soit la réussite de ses nouvelles, le théâtre s'est vite imposé à l'auteur comme le genre répondant le mieux à sa nécessité d'écrire et, surtout, le plus apte à transcrire sa vision singulière. La réécriture ionescienne nous intéresse ainsi au premier chef en ce qu'elle offre une opportunité de saisir le fonctionnement de la création de l'auteur, non seulement parce qu'elle invite à considérer une autre facette, moins connue, de son esthétique mais surtout, à l'inverse, parce qu'elle rend possible, dans une analyse différentielle, l'appréhension de la profonde originalité du versant

---

[177] *Oriflamme* paraît pour la première fois dans *La Nouvelle NRF*, n°14, 1er février 1954, p. 15-30, *Une victime du devoir* dans Médium, n°4, janvier 1955, p. 38-40, *La photo du colonel* dans *La Nouvelle NRF*, n°35, 1er novembre 1955, p. 890-904, *Rhinocéros* dans *Les Lettres nouvelles*, n°52, septembre 1957, p. 219-235, *Le piéton de l'air* dans *La Nouvelle Revue française*, n°110, 1er février 1962, p. 230-249.

[178] Frédéric Maurin, « Adapter *ad lib* », in *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, *op. cit*. p. 89.

dramaturgique de son œuvre. En se révélant « autres » à l'issue du processus d'adaptation au théâtre, l'écriture et l'imagination de Ionesco ne peuvent manquer de révéler, du même coup, leur singularité.

La métamorphose de formes brèves en pièces de théâtre a exigé de Ionesco une extension textuelle allant à l'encontre de la tendance générale des écrivains adaptateurs partant du roman pour procéder à une condensation. L'enrichissement auquel a procédé le dramaturge ne saurait être envisagé, bien sûr, d'un seul point de vue quantitatif. Si les nouvelles peuvent apparaître, ainsi que l'a suggéré l'auteur lui-même, comme des canevas pour les pièces futures[179], ce n'est pas uniquement d'une amplification textuelle à partir d'une trame initiale qu'il s'agit. Par la métamorphose d'un récit en une œuvre vouée à se réaliser dans un espace tridimensionnel, Ionesco opère une conversion de l'unité à la multiplicité, de la simplicité à la complexité.

Pour mesurer l'écart entre les hypotextes narratifs et les hypertextes dramatiques de l'auteur, il faut cependant, dans un premier temps, mesurer les effets de continuité indéniables entre les deux catégories d'œuvres. Ces effets de continuité s'expliquent difficilement par les points de convergence traditionnellement remarqués entre les deux genres concernés. En effet, si de nombreux critiques ont relevé des similitudes entre les nouvelles et le théâtre, ils ont souvent analysé celles-ci par un impératif d'unité (d'action, d'espace, de temps) qu'imposeraient aux deux genres leurs contraintes intrinsèques[180]. C'est clairement, cependant, un théâtre d'héritage aristotélicien qu'ils envisageaient, ce faisant, pour justifier leur rapprochement. Ionesco, conformément à son souhait de faire voler en éclat les lois de la dramaturgie conventionnelle, libère le plus souvent son théâtre du principe d'unité. Le vecteur de continuité entre les nouvelles et le théâtre ne semble donc pas à rechercher dans le partage de propriétés identiques, spécifiquement génériques. C'est bien plutôt l'aptitude des deux types de textes à accueillir l'imaginaire insolite et onirique qui apparaît comme leur dénominateur

[179]Ionesco confiera à Claude Bonnefoy : « Le conte est alors le matériau brut, l'écriture directe. Je l'utilise comme un scénario ». (*Entre la vie et le rêve, op. cit.*, p. 62).

[180] C'est ce qu'analyse par exemple Michel Viègnes dans *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, New-York, Peter Lang, American University Studies II/ 104, 1989, p. 123 : « l'espace de la nouvelle, comme c'est logique, tend à être plus unifié que celui du roman. Si ce dernier est « polytopique, » c'est-à-dire présentant une pluralité de lieux, la nouvelle, en revanche, est plutôt « monotopique » : en effet, rares sont les nouvelles dont l'action transporte le lecteur dans plus de deux ou trois localités. Nombreuses, au contraire, sont celles dans lesquelles on retrouve la règle classique de l'unité de lieu. Ceci découle, comme le monothématisme, de la brièveté de la forme et de son exigence de simplicité. Un autre aspect, plus inattendu, de la nouvelle moderne est sa prédilection pour les lieux clos. » Daniel Gronojwski ne dit pas autre chose dans *Lire la nouvelle*, Armand Colin, Coll « Lire », 2005 (Dunod, 1993 pour la première édition), p. 77 : « Les théoriciens de la nouvelle, comme certains nouvellistes, assimilent volontiers le récit bref à un tableau […] A la métaphore picturale on peut préférer la référence théâtrale, telle du moins que la prône l'esthétique classique : unité de lieu, de temps et d'action, avec un nombre limité de protagonistes ».

commun. Cadavre qui ne cesse de grandir dans *Oriflamme*, mystérieux policier qui s'introduit dans les pensées du narrateur d'*Une victime du devoir*, transformation massive des habitants d'une ville en rhinocéros, tueur en série invincible dans *Tueur sans gages*, envol du personnage du *piéton de l'air*, toutes les nouvelles de Ionesco recourent à une forme de fantastique, terme qu'on utilisera, en référence aux affirmations de l'auteur lui-même. Ionesco utilise la notion à de nombreuses reprises, affirmant notamment dans *Notes et contre-notes* :

> J'ai écrit trois contes, comico-tragiques, assez fantastiques, comme mon théâtre, qui sont devenus trois pièces : *Amédée*, puis *Tueur sans gages* et *Rhinocéros*. C'est quand ils ont été écrits que je me suis rendu compte qu'ils étaient, en fait, écrits comme de courtes pièces.[181]

Or, l'histoire littéraire témoigne d'une cohabitation privilégiée entre le fantastique et la forme brève. L'interprétation de Michel Guissard, cherchant comme bon nombre de critiques à comprendre pourquoi l'écriture du fantastique a spécifiquement élu domicile dans la nouvelle, semble pertinente. Selon lui :

> C'est parce que la rupture avec l'expérience commune et ses lois ne peut être que fragmentaire, météorique, que la brièveté du récit est consubstantielle au fantastique. La déstabilisation des repères humains, la mise en question des certitudes n'a de chance de « fonctionner » qu'à condition de faire vite ; ou alors on tombe dans les récits de folie ou les récits de science-fiction, empreints d'une autre logique[182].

Ionesco, qui dans toute son œuvre a cherché à représenter le point de brisure où l'existence perd son apparence de normalité pour révéler son caractère profondément insolite, se serait ainsi, dans un premier temps, tout naturellement orienté vers la nouvelle, capable de capturer, par sa brièveté même, la fulgurance de l'appréhension de l'étrange. Le théâtre quant à lui, si l'on admet qu'il procure au destinataire une expérience de déréalisation[183], apparaît comme un successeur apte, par une autre voie, à donner corps à l'imaginaire fantaisiste, à la logique du rêve.

Si l'insolite trouve donc une forme d'expression privilégiée dans la nouvelle et le théâtre, les deux genres n'offrent pas les mêmes ressources, les mêmes promesses à l'écrivain. L'adaptation d'un texte aux possibles de la scène ne peut que bouleverser la représentation du temps, le traitement du discours, le statut des images, la nature du comique dans l'œuvre seconde, de sorte que si la recherche d'« une forme de fantastique » traduisant elle-même la surréalité du rêve, a sans doute bien été à l'origine de la parenté entre les nouvelles et le théâtre

---

[181] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard (Folio Essais), 1966, p. 177.
[182] Michel Guissard, *La Nouvelle française. Essai de définition d'un genre*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, coll. « Thèses de sciences humaines n°5 », 2002, p. 155.
[183] Simone Benmussa l'a très bien montré dans son article « La déréalisation par la mise en scène » in *L'insolite et l'onirisme dans le théâtre français contemporain*, Paul Vernois (dir.), Klincksieck, 1974, pp. 27 et sq.

de Ionesco, c'est cette même recherche qui, dans un second temps, a radicalement dissocié l'esthétique de l'œuvre dramatique de celle des textes premiers.

S'intéresser à la réécriture des nouvelles de Ionesco au théâtre engage ainsi à étudier comment la forme du récit bref a servi à l'auteur de jalon dans sa réflexion sur l'insolite. Une telle étude permet cependant également de mesurer l'écart entre la narration et l'écriture scénique, d'isoler la richesse et la singularité de celle-ci, de comprendre en quoi les contraintes et les possibilités de la dramaturgie ont permis l'émergence et la consolidation de son esthétique onirique.

1. Les nouvelles comme laboratoire dramaturgique

Mesurer en quoi les nouvelles de Ionesco ont pu fonctionner comme un laboratoire dramaturgique nécessite une réflexion en deux temps. Il s'agit d'abord d'envisager le récit bref comme le creuset d'une esthétique de l'insolite appelée à se développer plus amplement au théâtre. La singularité des nouvelles de Ionesco réside, pour une large part, dans le lien entretenu par celles-ci avec l'onirisme. L'auteur lui-même a confié qu'*Amédée* et *La photo du colonel* avaient été écrites à la suite de rêves. C'est également « à partir de rêves [184]» que l'auteur bâtit *Le piéton de l'air*. La nouvelle crée chez le lecteur une sensation d'irréalité propre à l'onirisme, aussi bien parce qu'elle consacre un long développement au songe étrange que raconte le personnage de Joséphine, l'épouse du narrateur, que parce qu'elle semble en mimer, dans sa structure et son contenu mêmes, la teneur et le mouvement déconcertants. La nouvelle *Une victime du devoir* reprend les étapes d'une pratique à laquelle s'adonnait Ionesco en psychanalyse, le rêve éveillé. Seule *Rhinocéros* apparaît comme étrangère au domaine onirique, constat qui n'est pas sans contribuer à expliquer le relatif classicisme de la composition de la pièce adaptée. Et pourtant, en retranscrivant l'image obsessionnelle d'une humanité cédant à la barbarie, image forgée dans l'esprit de l'auteur dans sa jeunesse lorsqu'il assista impuissant à la montée du fascisme en Roumanie, Ionesco livre à son lecteur ce qui s'apparente à un cauchemar éveillé. L'insolite tel qu'il se déploie dans les nouvelles pourrait ainsi être qualifié de transitionnel. Il serait l'étape nécessaire entre l'appréhension immédiate d'une série de sensations oniriques et leur mise en forme plus élaborée sous une forme dramatique. Les récits brefs, qui ont assurément permis à leur auteur de coucher plus rapidement sur le papier que ne l'aurait fait le théâtre, les émotions et les impressions du rêve, prépareraient la construction plus subtile des œuvres dramatiques. Jean Delay, dans sa réponse au discours de réception de

[184] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Belfond, 1977, p. 33.

Ionesco à l'Académie française en 1971, ne s'y trompe pas. Il affirme en effet, s'adressant au dramaturge :

> Ce caractère onirique donne son unité au recueil de nouvelles que vous avez intitulé *La photo du colonel*. Vous y avez noté dès le réveil, à l'instant où l'esprit se réinsère dans le réel, les fantasmes de vos songes nocturnes, matrice des futurs scénarios qui développeront en dialogues les épreuves nées dans la chambre obscure. Par opposition au théâtre réaliste, que vous exécrez, vous avez créé un théâtre surréaliste[185].

Les « contes, comico-tragiques, assez fantastiques » de Ionesco suscitent ainsi d'emblée l'intérêt en promettant de révéler la manière dont s'incarne avec une certaine immédiateté l'imaginaire insolite de l'auteur dans une création. D'autre part, ils constituent une étape indéniable dans l'infléchissement de la dramaturgie ionescienne vers une logique onirique. Or, c'est bien, en définitive, cela qu'il importe d'étudier. Qu'ont à nous dire les nouvelles de Ionesco au sujet de son du théâtre ? En quoi - après elles, à travers elles, grâce à elles - son esthétique s'est trouvée métamorphosée. Au-delà même de la relation triangulaire qu'elle établit entre l'insolite, la forme brève et le théâtre, la réécriture des récits à la scène promet d'offrir une série de clés de lecture de la fabrique dramaturgique de l'auteur.

En confiant avoir conçu ses nouvelles « comme de courtes pièces » [186] le dramaturge invite à rechercher dans son œuvre narrative des indices de théâtralité, c'est-à-dire, pour reprendre la définition qu'en donne Muriel Plana, « la présence dans les structures ou les formes d'un texte donné, *a priori* non théâtral, *d'une certaine idée formelle du théâtre* »[187]. L'une des ambiguïtés inhérentes au concept de théâtralité réside dans le fait que celui-ci recouvre précisément deux réalités distinctes, essentielle et formelle. La théâtralité peut, en effet, se comprendre comme l'ensemble des éléments susceptibles de renvoyer dans l'imaginaire du destinataire à l'essence du théâtre – souvent caractérisé par un excès – injectés de quelque manière que ce soit dans un texte le plus souvent lui-même non dramatique. Elle peut également caractériser l'estompement formel des frontières génériques entre le théâtre et le texte non théâtral. Ionesco, dont l'esthétique repose sur la démesure, impose fréquemment une théâtralité, envisagée dans le sens premier, à son œuvre dramatique même, c'est-à-dire là où ce concept est « *a priori* » le moins attendu. *Victimes du devoir*, en particulier, recourt de manière récurrente à un tel procédé. Les personnages y sont amenés à jouer eux-mêmes d'autres personnages comme, l'indique, par exemple, la didascalie stipulant que Madeleine et le Policier « *sont devenus deux personnages*

---

[185] Jean Delay, *Discours de réception de Eugène Ionesco à l'Académie française* et réponse de Jean Delay, Gallimard, 1971, p. 67.
[186] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit*., p. 177.
[187] Muriel Plana, *La relation roman-théâtre des lumières à nos jours*, sous la direction de J.P.Sarrazac, Université paris III-Sorbonne nouvelle, Institut d'études théâtrales, 1999, p. 526.

différents qui jouent la scène [188]». Cette théâtralité au sein du théâtre qui engendre fatalement une réflexivité, une prise de distance du genre par rapport à lui-même, n'est pas étonnante chez un dramaturge ayant fait de la « distance », du « détachement[189] » une posture appelée de ses vœux sur le plan existentiel. La question est de savoir si cette mise en exergue du fait théâtral, paradoxalement présente dans les pièces de Ionesco donc, est aussi opérante dans ses contes. Au moment où l'auteur écrit ses nouvelles, entre 1952 et 1962, il est en train de devenir un dramaturge aguerri. Qui plus est, la rédaction des récits ne se fait pas de manière continue mais bien dans un aller et retour constant avec l'écriture scénique. Ionesco nouvelliste n'est donc pas un auteur qui ignore encore tout du genre qui va consacrer sa renommée littéraire ; il apparaît bien plutôt comme habité par une réflexion en constant renouvellement sur la dramaturgie, ce dont attestent les essais qu'il lui consacre, parallèlement à l'écriture de ses nouvelles. La revendication par l'auteur d'une théâtralité de ses récits invite dès lors à envisager ceux-ci comme porteurs, eux-aussi, d'une interrogation sur le théâtre, comme le lieu où pourrait s'élaborer, dans la distance non pas d'un genre se regardant lui-même mais d'un genre par rapport à un autre, une mise en question et une remise en jeu du fait théâtral. La théâtralité, c'est aussi un brouillage formel des codes génériques. Dans cette acception, le constat de Ionesco amène à envisager l'hypothèse selon laquelle, comme dans une logique d'écriture à contrainte, l'auteur aurait éprouvé les ressources, les possibilités et les limites de l'écriture dramatique en s'adonnant à son apparent inverse : la narration.

1.1. La brièveté : creuset de l'expérience onirique et insolite

La nouvelle est un genre protéiforme, qui semble par là-même se dérober à toute caractérisation intangible[190]. La nature hétéroclite des récits brefs met en difficulté la critique littéraire et lui fait courir le risque, comme l'analyse avec justesse René Godenne, d'opérer une généralisation à partir d'exemples trop spécifiques. Au contraire, aux yeux du critique : « Rendre compte de la notion de « nouvelle » dans sa totalité c'est ne pas établir une définition à partir d'une de ses manifestations[191]». En dépit de ce constat, la brièveté apparaît – malgré l'existence de contre-exemples et le caractère subjectif de la longueur d'une œuvre donnée-

[188] Eugène Ionesco, *Victimes du devoir* in *Théâtre complet, op. cit.*, p. 220.
[189] Il n'y a qu'à penser au credo prêté par Le Policier à Choubert, double scénique de Ionesco dans Victimes du evoir : « M. Choubert est aussi, je crois, un partisan de la politique du « détachement-système » in *Théâtre complet, op. cit.*, p. 211.
[190] Ce constat est si unanimement partagé par la critique que Michel Viegnes écrit, en amorce d'un ouvrage consacré au genre : « C'est devenu un poncif : la plupart des théoriciens commencent par annoncer qu'il est impossible de définir la nouvelle » *in L'œuvre au bref. La nouvelle de langue française depuis 1900*, Genève, Editions de la Baconnière, 2014, p. 19.
[191] René Godenne, « La nouvelle française » *in Etudes françaises*, vol. 12, n°1-2, 1976, p. 110.

comme un critère opératoire, sans doute le seul, pour analyser la nouvelle, ce que met d'ailleurs en lumière le nom anglo-saxon du genre, « short story ». A cet égard, il est difficile de ne pas souscrire à la remarque du critique américain Norman Friedman qui affirme:

> Pour ma part, je ne pense pas qu'il existe de définition relative à *la* nouvelle plus spécifique qu' "un court récit fictif en prose". Dans les bornes de cette définition, nous ne pouvons logiquement ni empiriquement exclure aucune action, d'aucune sorte ni d'aucune taille, aucune technique ou aucun effet de clausule. Nous pouvons simplement faire le constat de la brièveté et explorer ses causes possibles[192] .

La brièveté semble en effet entretenir un rapport causal avec une série de traits souvent remarquables dans les nouvelles et relevés par la critique tels que l'intensité, le recours privilégié à une écriture imagée ou métaphorique, la tendance à l'ellipse. Tous ces traits de composition sont, à divers degrés, présents chez Ionesco, dont les nouvelles relèvent sans ambiguïté de la définition de Norman Friedman. Ils engagent à s'interroger sur la fonction préparatoire de la nouvelle au théâtre, non seulement en ce que la brièveté permet la constitution d'un canevas pour l'œuvre future mais aussi parce qu'elle semble entretenir un lien consubstantiel avec l'insolite et l'onirisme. Pourquoi l'imaginaire ionescien a-t-il opportunément trouvé à s'incarner dans une forme resserrée ? Dans quelle mesure la brièveté a-t-elle encouragé l'expression d'une esthétique onirique et, simultanément, amorcé son travail de migration sous une forme dramatique ?

1.1.1. Brièveté et vision synoptique

La brièveté des nouvelles procure à ceux qui les lisent le bénéfice d'une « vision synoptique[193] » pour reprendre l'heureuse formulation de Daniel Grojnowki. Qui plus est, sans nécessairement adhérer à l'opinion d'Edgar Allan Poe, pionnier dans la théorisation du genre, selon lequel la nouvelle est conçue pour être lue d'un trait[194], on ne peut manquer de remarquer

---

[192] Norman Friedman, « Recent Short Stories Theories: Problems in Definition" *in Short Story. Theory at a Crossroads* (Susan Loahffer et Jo Ellyn Clarey dir.), Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, p. 29 ("*For my own part, I do not really believe there is any such thing as the short story more specific than "a short fictional narrative in prose." Within that definition we cannot logically or empirically rule out actions of any kind or size, any techniques, or any end effects. We can only begin with the fact of brevity and explore its possible causes.*")

[193] Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 115.

[194] [« *at one sitting* »]. D'après Poe, « Comme [le roman] ne peut pas être lu d'une traite, il se prive bien sûr de la puissance immense qui découle de l'impression de *totalité*. Les préoccupations du quotidien qui interviennent pendant les arrêts de la lecture altèrent, annulent ou contrarient, dans une plus ou moins grande mesure, les impressions produites par le livre. Cependant l'interruption de la lecture suffirait en elle-même à détruire la véritable unité. Dans le récit bref, au contraire, l'auteur est en mesure de réaliser pleinement son ambition, quelle qu'elle soit. Pendant l'heure que dure la lecture, l'âme du lecteur se trouve sous la coupe de l'écrivain » (Edgar Allan Poe, « Hawthorne's Twice-Told Tales » [1842], *The Works of Edgar Allan Poe*, t. 2, Literary Criticism, vol. 7, Edmund Clarence Stedman et George Edward Woodberry, New York, Charles Scribner's sons, 1914, p. 31) [*As it cannot be read in one sitting, it deprives itself of course, of the immense force of derivable from* totality. *Wordly interests intervening during the perusal, modify, annul or counteract, in a greater or less degree, the impressions of the book. But simple cessation in reading would, of itself, be sufficient to destroy true unity. In the brief tale,*

que, par sa faible amplitude textuelle, elle crée les conditions favorables à la continuité de la concentration. Les récits brefs de Ionesco n'échappent pas à la règle du genre et offrent une vue de leur ensemble plus aisée que ne l'auraient *a priori* fait une œuvre d'un format plus long.

Le lecteur du recueil *La photo du colonel* découvre des intrigues apparemment réduites à une ligne signifiante. *Oriflamme* opère une plongée dans le quotidien d'un couple désuni dont l'harmonie a depuis longtemps été bouleversée par la présence d'un cadavre grandissant dans leur chambre à coucher. Acculé par le caractère exponentiel de la croissance du corps, le narrateur finit par l'extraire de l'appartement et s'envole avec lui.

Dans *La Photo du colonel*, le narrateur se rend dans un quartier paradisiaque de sa ville, dont il ignorait jusqu'à lors l'existence, et projette d'y acheter un emplacement. L'architecte qui l'accompagne dans sa démarche fait cependant voler en éclat ses espérances en lui révélant l'existence d'un tueur en série qui décime le quartier en précipitant ses victimes dans un bassin, après les avoir attirées en leur montrant une énigmatique « photo du colonel ». Le personnage, aidé d'un mystérieux ami en possession d'une serviette contenant des documents susceptibles de faire arrêter le tueur, part à sa poursuite. Cependant, lorsque, seul, il finit par se retrouver face à lui, il mesure son impuissance et se résigne à une mort certaine.

Dans *Le Piéton de l'air*, le narrateur se promène, en compagnie de son épouse et de sa fille, dans le cadre idyllique de la campagne anglaise. Au cours de cette promenade, emporté par une euphorie fugace, il s'envole et part explorer le monde. La nouvelle s'achève sur le retour du personnage, accompagné du constat dysphorique que l'espace préservé du cadre initial s'avère entouré d'un univers terrible où règne l'oppression de l'homme par l'homme, ne cédant place qu'à des « abîmes illimités [195]».

Une victime du devoir introduit le lecteur dans l'appartement d'un narrateur qui reçoit, ainsi que son épouse, la visite d'un étrange policier. Celui-ci, après s'être montré aimable, l'exhorte brutalement à retrouver dans ses souvenirs la trace du précédent locataire, Mallot avec un t. Au terme d'une quête intérieure infructueuse, le narrateur retourne à l'état d'enfance et se voit contraint par le policier de mastiquer des morceaux de pain qui se changent en fer. C'est alors qu'apparaît le personnage de Nicolas, inconnu jusque-là du lecteur, qui poignarde le policier en plein cœur. Celui-ci s'écroule alors, « victime du devoir [196]».

---

however, the author is enabled to carry out the fullness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control].

[195] Eugène Ionesco, *Le piéton de l'air* in *La photo du colonel*, Gallimard, 1962, p. 61.

[196] Eugène Ionesco, *Une victime du devoir* in *La photo du colonel*, *op. cit.*, p. 71.

Enfin, *Rhinocéros* relate une épidémie qui s'abat sur une ville et animalise ses habitants. La nouvelle qui débute sur la conversation du narrateur avec son ami Jean au café, interrompue par le surgissement d'un « fauve courant[197] », relate les débats qui animent la place du village puis le bureau où travaille le narrateur, débats visant à déterminer à quelle espèce appartient l'animal et ce qui a pu causer sa présence en liberté dans la ville. Bientôt, cependant, il s'avère que les rhinocéros sont le fruit de métamorphoses humaines, auxquelles succombent progressivement tous les personnages esquissés dans le récit. A la fin, le narrateur se trouve retranché dans son appartement en compagnie de sa collègue de bureau, devenue sa fiancée, Daisy. Cette dernière finit cependant par l'abandonner pour céder à son tour au charme irrésistible du chant des rhinocéros. Le narrateur aimerait la rejoindre mais prend douloureusement conscience de son incapacité ontologique à la transformation.

Le caractère ramassé des intrigues permet une appréhension des nouvelles dans leur totalité malgré leur dimension insolite. L'adaptation des récits au théâtre, qui procède en partie de l'ajout aux trames initiales d'excroissances fictionnelles ou actantielles, met en péril cette saisie d'ensemble de l'œuvre. C'est ce qui contribue à expliquer les réactions de rejet d'une frange de la critique devant les pièces, à l'instar de Jean-Jacques Gautier, s'emportant dans *Le Figaro* après la représentation de *Victimes du devoir* : « Je ne suis pas, en principe, contre les histoires de fous, à condition qu'elles soient courtes. M. Eugène Ionesco, qui n'hésite pas à nous accabler sous un immense ennui pendant trois quarts d'heure […] a, de temps en temps, le petit mot pour rire. Dans l'intervalle, il travaille très volontairement dans la déraison systématique […]. Il s'ingénie à la divagation […][198] ».

Une telle sortie n'a rien de surprenant sous la plume de Jean-Jacques Gautier, fidèle détracteur de Ionesco depuis les tout premiers pas dramatiques de celui-ci. Néanmoins, la longueur évoquée par le critique et la notion de « divagation » qu'il soulève ne sont pas sans intérêt pour l'étude de l'adaptation théâtrale, envisagée du point de vue de la réception[199]. En effet, les développements des pièces adaptées qui créent le plus, semble-t-il, un sentiment de rupture dans l'économie générale des œuvres, comme l'échange entre les sosies d'Amédée et de Madeleine, au cœur de l'Acte II d'*Amédée ou comment s'en débarrasser* ou le procès

[197] Eugène Ionesco, *Rhinocéros* in *La photo du colonel*, *op. cit*., p. 75.
[198] Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 1er mars 1953, cité par Emmanuel Jacquart dans la notice de *Victimes du devoir* in Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1561.
[199] Michaël Issacharoff, reproche, pour sa part, sa longueur à *Amédée* qu'il oppose à la concision d'*Oriflamme* : « on ne devrait pas s'étonner de constater la concision réussie d'*Oriflamme* par opposition à la pesante longueur d'*Amédée* » (*L'espace et la nouvelle*, José Corti, 1976, p. 86). Quant à Emmanuel Jacquart, il note dans la notice de *Tueur sans gages* : « contrairement à la nouvelle qui, par nature, tend vers la condensation et l'ellipse, la pièce, elle, tend vers l'hyperbole, voire la logomachie » (in Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1627) .

grotesque de Joséphine à la fin du *Piéton de l'air* sont précisément ceux ajoutés lors de la réécriture. Les pièces explorent d'autres pistes, en marge de la trame synthétique des nouvelles qui leur ont donné naissance, elles divaguent littéralement, ce dont la consultation des manuscrits[200] de Ionesco rend compte. Les brouillons de *Victimes du devoir* montrent ainsi, par exemple, la manière dont le personnage de Madeleine a progressivement été amené à s'étoffer aux confins du texte. Personnage apparemment secondaire dans le récit, dont l'auteur se déleste allègrement dès la troisième page en écrivant : « Madeleine quitta la pièce ; nous entendîmes, quelque temps, le bruit, de plus en plus faible, du moulin à café, puis ce fut tout. Madeleine avait disparu à jamais[201] », il devient dans la version définitive de la pièce un actant essentiel. C'est par exemple Madeleine qui, vêtue d' « *une robe décolletée* [202]», engage Choubert à une plongée dans les profondeurs de ses désirs enfouis, qui donne un nouveau relief à l'œuvre. Or, les brouillons témoignent du fait que, dans un premier jet d'écriture, Ionesco, sans la reléguer dans la coulisse, laissait Madeleine littéralement en marge du texte. De manière révélatrice c'est en effet sur les pages de gauche – que Ionesco conservait la plupart du temps vierges et consacrait aux notes et ajouts- que Madeleine vient s'immiscer entre les interventions des deux autres personnages pendant la quête de Choubert. Ses répliques sont anecdotiques, ne faisant que redoubler et commenter les propos du Policier, comme l'illustrent les trois échanges suivants :

> Madeleine : (*au policier qui n'y prête pas attention*) - ah, monsieur, mon mari me désespère..
> Madeleine : (*à Choubert*) - Remue les avec méthode, mon chéri…Ecoute ce qu'on te dit !..
> Madeleine : (*au policier*) - « Qu'il est douillet ! monsieur ! (A choubert) - Tu me fais honte[203] !

L'octroi à Madeleine, dans la version définitive, d'une épaisseur dramatique s'opère sur le mode de l'*excursus*. Incarnant tour à tour les désirs enfouis de Choubert ou la mère de celui-ci – qui fait référence de manière transparente à celle de l'auteur – le personnage se métamorphose de manière concomitante à la scène, devenue cet espace singulier où le hors-champ du temps et de la psyché finissent par occuper la place centrale. Paradoxalement, le personnage de Madeleine parvient dès lors à être déterminant tout en demeurant à la lisière de l'intrigue principale, à la fois essentiel et surnuméraire. La « divagation » de la pièce par rapport au modèle initial se traduit ainsi par une esthétique scénique du méandre et de la rupture. Or le

[200] Ces manuscrits ont été consultés à la Bibliothèque nationale de France au Département des Arts du spectacle, réunis sous la cote 4-COL-166.
[201] Eugène Ionesco, *Une victime du devoir*, *op. cit*., p. 67.
[202] Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, *op. cit*., p. 214.
[203] 4-COL-166 (94). L' « entrée » de Madeleine dans la partie de la pièce consascrée à la recherche de Choubert est reproduite dans l'annexe n°2, p. 519.

méandre est indissociable de la ligne dont il s'est affranchi, la rupture d'une continuité préalable. La nouvelle apparaît comme cette base d'exploration.

1.1.2. Brièveté et sensorialité

Si, dans un premier temps, Ionesco nouvelliste se limite donc à résumer ses souvenirs nocturnes, les images qui l'habitent, certaines impressions récurrentes, sous une forme condensée et offre de ce fait au lecteur le bénéfice – illusoire ?- d'une appréhension immédiate des récits dans leur totalité, celle-ci ne va pas pour autant de pair avec une parfaite intelligence de leurs ressorts et de leurs enjeux.

La brièveté de la nouvelle, tout en permettant au lecteur la saisie d'une globalité du texte, l'entraîne dans une expérience où la réception sensible prime sur la compréhension intellectuelle. Comme le relève Grojnowki, la concomitance entre caractère resserré de l'intrigue et rapidité de l'acte de lecture tend à abolir la distance entre le temps de l'histoire et celui de la réception. « La fiction de la nouvelle est destinée à se substituer à un segment de la durée réelle, à coïncider étroitement avec un moment vécu [204]» analyse le critique. Dans une telle optique, la nouvelle a structurellement partie liée avec l'expérience sensible. Commentant la lecture des œuvres de Poe, le critique remarque ainsi encore : « Combien de temps dure l'aventure dans « La chute de la maison Usher » ? Celui d'une expérience terrifiante et inoubliable, avant tout[205] ». Jean-Pierre Blin ne dit pas autre chose en constatant: « Art de l'instantané, la nouvelle doit faire en sorte que cet instantané retentisse en nous et laisse des traces[206] ». La dimension onirique des récits qui composent *La photo du colonel* accentue la pertinence de telles interprétations, appliquées à Ionesco. En favorisant les conditions d'une lecture rapide d'une part et en ancrant au cœur de cette lecture une composante onirique, celui-ci place artificiellement son lecteur dans une position de rêveur, sujet à des impressions saisissantes qui priment sur une analyse intellectuelle.

Dans les récits de l'auteur, se fait jour en effet une écriture sensitive qui converge opportunément avec la brièveté. Ionesco procède ainsi à une série de raccourcis qui visent à intensifier en les condensant les effets qu'il cherche à susciter chez son destinataire.

La synesthésie, procédé qui consiste à allier dans une même image plusieurs perceptions sensorielles, fait partie intégrante d'une telle esthétique. A la fin d'*Oriflamme*, par exemple,

---

[204] Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 85.
[205] *Ibid*, p. 88.
[206] Jean-pierre Blin, « Nouvelle et narration au XXème siècle » in Bernard Alluin et François Suard (dir.), *La nouvelle. Définitions, transformations*, Presses universitaires de Lille, coll. « UL3 », 1990, p. 116.

lorsque le narrateur se débarrasse enfin du cadavre en l'expulsant de l'appartement, un télescopage s'opère entre les perceptions visuelle, tactile et olfactive du personnage. Par là-même, Ionesco crée des ponts entre des sensations théoriquement distinctes. Cette germination sensorielle donne au lecteur la mesure de l'épanouissement et de la libération d'Amédée, coïncidant avec l'ouverture sur l'extérieur après la claustration dans l'appartement. Le personnage, quand il regarde par la fenêtre enfin ouverte sur le monde, décrit ainsi le ciel comme une « lumière palpable, neige de velours[207] ». La synesthésie agit également sur le mode de la suggestion. Après avoir relevé que les « acacias en fleur embaumaient », le narrateur file la métaphore florale pour caractériser un firmament recelant d'après lui des « fleurs blanches, des bouquets et des bouquets, des jardins […] [208]» Par contamination, le lecteur est amené à associer l'odeur des acacias précédemment mentionnée à sa représentation visuelle du ciel. Ionesco aime à souligner dans ses entretiens à quel point son art exprime douloureusement une oscillation entre une lourdeur caractérisée par un ancrage dans la terre et une légèreté exprimée par l'envol vers le ciel. Informé, au moins à un certain degré, des travaux de la psychanalyse, il confie à Claude Bonnefoy : « Un jungien dirait que ce que j'écris est névrotique parce que ma littérature exprime la séparation entre la terre et le ciel […] ce que j'écris serait donc l'expression d'un déséquilibre entre ciel et terre, un défaut de synthèse, d'intégration […][209]». En jouant du procédé de la synesthésie au moment crucial où le narrateur fait enfin l'expérience d'une harmonie avec lui-même et le monde, en reliant les sphères terrestre et céleste par l'image florale, Ionesco cherche à l'évidence à transmettre au lecteur ce sentiment de « synthèse », d' « intégration » si difficile à atteindre, selon lui, pour l'individu.

Le télescopage des perceptions sensorielles du personnage permet l'expression, en une densité verbale minimale, d'une charge émotionnelle paroxystique. Il parvient surtout à traduire indirectement un état de conscience. Or c'est là une des singularités les plus notables de l'esthétique des nouvelles de Ionesco. La perception y prend systématiquement le pas sur toute amorce d'abstraction.

Le traitement de la sensualité dans *Oriflamme* est révélateur à cet égard. La nouvelle est indéniablement porteuse d'une dimension érotique. L'auteur place significativement le cadavre dans la « chambre à coucher de jeunes mariés[210] » des personnages – plus tard, quand il décrira le rêve censé avoir donné naissance à son récit, Ionesco mentionnera simplement « un cadavre

[207] p. 19.
[208] *Ibid*.
[209] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve, op. cit.*, p. 37.
[210] Eugène Ionesco, *Oriflamme, op. cit.*, p. 12.

allongé dans un long couloir d'une maison [qu'il] habitai[t] [211]». Le caractère acariâtre du personnage de Madeleine qui décline l'invitation à l'amour du narrateur, suggère un défaut d'érotisme du couple, que le lecteur associe intuitivement à la présence du corps mort. Plutôt que de solliciter chez son lecteur une analyse intellectuelle des enjeux du désir entravé dans son texte, de l'inviter au décryptage des symboles disséminés dans le récit, l'auteur l'amène à ressentir un mélange diffus et inintelligible d'émotions. La libération d'Amédée est décrite de manière indirecte voire subliminale. Lorsqu'il relate l'ébranlement de l'appartement lors de la poussée « irrésistible » du cadavre, le narrateur utilise un vocabulaire sensuel qui concourt à anthropomorphiser l'espace. Il raconte que les murs « gémissaient », que l'appartement « vibrait, chavirait », détails conférant à l'exclamation scandalisée de Madeleine « Que vont penser les voisins ! » un double sens non dépourvu d'humour. Ionesco a conscience que l'envol du cadavre à la fin de la pièce peut conforter son lecteur dans cette perception d'une sensualité latente. Il affirme dans *Entre la vie et le rêve* que l'envol « est un rêve courant que les psychanalystes interprètent comme un rêve érotique et [que lui] croi[t] pouvoir interpréter comme un rêve de liberté et de gloire[212] ». Michaël Issacharoff analyse de manière intéressante la multiplicité des connotations sexuelles dans *Oriflamme*[213]. Cependant sa lecture, qui assimile le corps à un phallus et la maison à un sexe féminin frigide laissant finalement place au ciel, censé incarner une femme voluptueuse, a le défaut d'être trop systématique. Le texte, semble-t-il, demeure en effet à la fois suffisamment polysémique et fuyant pour que l'image résiste à l'allégorie et que la nouvelle ne puisse se réduire à une fable sur la sexualité contrariée. Tout semble fait, au contraire, pour que le lecteur, demeuré au stade de la perception sensorielle, ne parvienne pas à convertir ses impressions en un système de signes univoque.

Significative, à cet égard, est la manière dont s'expriment les sentiments du personnage lors de l'expulsion du cadavre. Dans une démarche analogique, Ionesco associe plusieurs concepts abstraits à des images sensitives. Le narrateur relate ainsi avoir eu l'impression d'extraire, en même temps que le corps :

> un tas de sentiments obscurs, de désirs insolubles, de pensées malodorantes, d'images moisies, croupissantes, une idéologie corrompue, une morale décomposée, des métaphores empoisonnées, des gaz délétères, fixés aux organes comme des plantes parasites[214] .

Le recours aux images, qui porte la promesse d'un éclaircissement de l'opacité du texte, s'avère déceptif. Certes, le lecteur déduit qu'un lien intrinsèque unit corps mort et état

[211] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, op. cit., p.72.
[212] *Ibid*, p. 34.
[213] M. Issacharoff, *op. cit.*, p. 85-95.
[214] *Ibid*, p. 20.

psychique du narrateur. Il s'en doutait un peu depuis le début. A quels « sentiments » cependant, quels « désirs », quelles « pensées », quelles « images », quelle « idéologie » le narrateur fait-il référence ? Cela, le lecteur n'en saura rien. Ionesco se contente de lui donner accès à une appréhension intuitive de ces notions, investies par leurs doublons imagés : l'obscurité, le poison, la moisissure, le pourrissement. Le signifiant ne se dévoile pas derrière le signifié. Le nouvelliste semble le maintenir volontairement dans un flou qui fait surgir, par contraste, l'image sensorielle comme véritable élément déterminant de la lecture[215].

Cette manière de faire n'est pas propre à *Oriflamme*. La description de la mastication imposée à Choubert, pour « boucher les trous de [sa] mémoire », dans *Une victime du devoir*, fait appel aux mêmes procédés : confusion des sensations gustative et tactile (le pain se changeant en fer, la nourriture, en instrument de torture), recours à la perception sensorielle pour figurer la notion abstraite de mémoire, impossibilité pour le lecteur d'assigner un sens définitif à l'analogie entre mastication et réminiscence, primat de l'appréhension sensible sur l'intellection dans la réception de l'image violente et insolite.

C'est encore une vision synesthésique qui précède l'envol du *piéton de l'air*. Le narrateur ressent, en effet, à ce stade de l'histoire, une abolition des frontières spatiales et sensorielles dans le monde qui l'entoure, le conduisant à affirmer : « j'aurais pu aussi bien croire que je glissais dans l'eau, sur le fond de l'océan, car l'air, ce matin, avait une densité aquatique, le ciel bleu, une profondeur marine[216] ». Qu'un tel sentiment coïncide avec l'*acmé* de l'envol dans le récit montre en quoi l'écriture du sensible, loin d'être ornementale, constitue un point nodal des nouvelles. Le manuscrit de *La photo du colonel* révèle la manière dont s'élabore le travail sur la synesthésie. Dans la version primitive, lorsque le narrateur rejoint son ami Edouard, ce dernier l'attend dans le « salon sombre[217] », formule amplifiée par la formule ajoutée dans un béquet : « salon de l'éternel automne[218] ». La description picturale cède la place à une formule invitant le lecteur à associer l'image visuelle et la perception d'une temporalité lancinante. De la même manière, lors de l'apparition du tueur, à la fin du récit, Ionesco ajoute la précision « dans le soleil couchant ». Loin d'être anecdotique, sa mention, au moment exact où le personnage est confronté à sa mort, permet au lecteur de mêler à sa représentation du tueur, la lumière rouge qui préfigure la violence finale et l'image du crépuscule, symbole

[215] Ionesco confiera dans *Entre la vie et le rêve*, *op. cit*., p. 14: « En fait l'affectivité est pensée et la cérébralité est également affective ».
[216] Eugène Ionesco, *Le piéton de l'air*, *op. cit*., p. 55.
[217] *La photo du colonel* [*Tueur sans gages*], 16 f. ms., 4-COL-166 (97), p. 8 de la pagination originelle de l'auteur. Les feuillets sont datés de ai 1955.
[218] *Ibid.*

d'anéantissement. La didascalie de *Tueur sans gages* à la fin de l'acte III, restituera l'effet de télescopage. Le dramaturge précisera ainsi que « *la lumière ne changera pas : c'est le crépuscule, avec un soleil roux* […] *c'est un temps, un crépuscule figés*[219]. » L'arrêt du temps mortifère et la lumière crépusculaire sont placés, par la juxtaposition des deux termes, dans un rapport d'équivalence. Le spectateur est censé ressentir le premier à l'aide du second.

Dans et grâce à la brièveté, Ionesco s'ingénie donc à recréer chez son lecteur les expériences inhérentes au rêve, comme l'hyperesthésie ou la perception de rapprochements insolites. Il cherche également à lui faire revivre cet état étrange propre à certains réveils, lorsque l'individu ressent intuitivement la présence d'un symbolisme latent dans les images qui l'ont habité pendant son sommeil mais peine à leur assigner une signification intangible.

Là réside une des ambiguïtés de l'esthétique onirique de Ionesco : la figure du lecteur-rêveur qu'il convoque est à la fois le rêveur immergé dans la surréalité du rêve, tendant à confondre temps de la lecture et temps du récit, laissant l'expérience sensible primer sur l'ordonnancement intellectuel des données narratives, et celui qui, déchiffrant la mise en fiction du matériau onirique de l'auteur, se confronte à des fragments de rêves qu'il perçoit comme reconstruits, cherche à analyser un scénario onirique donné comme déjà advenu. Or les nouvelles ionesciennes, si elles prennent comme point de départ les rêves de l'écrivain, ne semblent pas avoir été créées à la faveur d'un lâcher prise de la conscience, comme dans l'écriture sous hypnose prisée par les surréalistes. L'auteur écrit dans une certaine maîtrise des codes du rêve, ce qu'attestent ses commentaires sur la psychanalyse. Ainsi, bien davantage qu'il ne livre les fidèles décalques de ses songes nocturnes dans ses nouvelles, il semble s'évertuer à en créer l'illusion. Il part de sensations qui sont bien les siennes et d'images qui l'ont réellement habité pendant la nuit, puis les transpose, les modèle, les met en scène. Il entraîne ainsi son lecteur dans un jeu biaisé, le confrontant à un récit qui épouse les traits d'un matériau onirique livré à l'état brut et dont le caractère énigmatique le laisse supposer directement issu de la mécanique insondable du rêve, mais à la lecture duquel, cependant, il est bien difficile de faire le départ entre la spontanéité et la ressaisie, les images vues en rêve et les images travaillées, l'aléatoire et la reconstruction voire la construction pure et simple.

Ionesco, en exacerbant la composante onirique de ses récits, semble donc inviter son lecteur à une expérience sensible proche du rêve mais qui s'avère manipulée. A l'inverse, le lecteur critique qui tenterait de déconstruire le travail conscient de l'écrivain se heurte au constat que

[219] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit.*, p. 525.

la création a été initiée par le rêve[220]. Ionesco fait, sans nul doute, partie de ces auteurs qui, comme l'affirme Leon Edel, analysant l'influence du rêve sur la littérature :

> transforment continuellement le souvenir en fable symbolique, processus au cours duquel a lieu ce qu'Henry James nommait « l'association magique » : la manière infaillible des auteurs d'associer le ressemblant au ressemblant et leur besoin perpétuel de métamorphoser l'expérience pour la rendre plus palpable ou intelligible à eux-mêmes – et à leurs lecteurs[221] .

Or, comme le remarque aussitôt le critique :

> Plongé dans une conscience indéchiffrable, le poète ou le romancier fait des choix, sélectionne les images qui lui semblent appropriées, retrouve et décrit les formes étranges qui semblent exister dans les limbes de l'esprit[222] .

A l'issue de ce processus de sélection et de façonnement le lecteur-explorateur « ne peut pas retracer le cheminement de l'écrivain[223] ». S'intéressant spécifiquement au traitement du temps dans la nouvelle et à ses similitudes avec la temporalité du rêve, Aron Kibédi Varga souligne également la difficulté du défi posé au décrypteur du matériau onirique :

> L'enchaînement des activités humaines dépend d'une espèce de rationalité, d'une logique du quotidien. Lorsque cette logique se trouve remplacée par la logique obsessive du rêve, le lecteur se met à la recherche de clés. Mais comme il ne s'agit pas de ses propres rêves, cette recherche est particulièrement difficile. Il ne réussit pas à se mettre à la place du psychanalyste et l'auteur l'y invite pourtant[224].

D'autant plus difficile est la recherche de clés dans les récits ionesciens que s'ils ne décrivent pas, en effet, les rêves du lecteur, ils ne traitent de ceux de l'auteur que pour une part indécidable.

Genre « synesthésique [225]» par excellence, en raison de l'interaction qu'il suppose entre les différents sens du spectateur, le théâtre, apparaît comme le successeur naturel de la forme brève. Il amplifie le travail des sensations amorcé dans les nouvelles. Il parachève la mise en scène des perceptions aigües et des images du rêve en les érigeant littéralement en spectacle. L'unité perdue au cours de la « divagation » qui conduit des nouvelles au théâtre sera ainsi appelée à

---

[220] Ionesco semble lui-même conscient du défi auquel il soumet son destinataire, affirmant dans *Entre la vie et le rêve*, *op. cit*., p. 70 : « Je dis que lorsque j'écris j'essaye d'empêcher la pensée discursive ou la conscience diurne d'intervenir, que je laisse surgir les images autant que possible : cela n'est jamais tout à fait pur. Il y a toujours la pensée consciente qui se mêle au surgissement spontané des images, et il y a aussi, même dans le pensée discursive un tas de choses refoulées, inconscientes, etc. »

[221] Leon Edel, *Stuff of sleep and dreams*. *Experiments in literary psychology*, New-York, Harper &Row Publishers, 1982, p. 18: "*Writers are continually transforming memory into symbolic fable; and within this progress there is what Henry James called "associational magic", their infallible way of matching like with like and their continual need to metamorphose experience as a way of making it more palatable or understandable to themselves – and to their reader*."

[222] *Ibid*, p. 19: [*and within the unfathomable of consciousness the poet or novelist makes choices, selects appropriate images, finds and describes the strange shapes that seem to exist in a netherworld of the mind.*].

[223] *Ibid.*

[224] Aron Kibédi Varga, « Le temps de la nouvelle » in *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours*, Vincent Engel et Michel Guissard (dir.), Actes du colloque de Metz, juin 1996, Ottignies, Quorum, 1997, p. 16.

[225] Consulter notamment à ce sujet le rappel de Manfred Pfister dans *The theory and analysis of drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 7.

être reconquise dans les pièces par une intensité sensorielle cohésive, dont l'amorce apparaissait déjà dans l'écriture des récits brefs.

1.1.3. Brièveté et ellipses

L'insolite et l'onirique dans les récits naissent également de l'usage récurrent d'une autre forme structurante de raccourci : l'ellipse. Là encore, il s'agit d'un procédé d'écriture fréquemment identifié par la critique dans le genre de la nouvelle et consubstantiel à la brièveté[226]. Les *incipit* du recueil *La Photo du colonel* sont révélateurs d'un traitement du temps qui préfère la discontinuité à une construction organique des événements narrés. Les nouvelles ionesciennes privilégient, à cet égard, les débuts *in medias res*. *Oriflamme* plonge ainsi d'emblée le lecteur dans le conflit qui oppose le narrateur à son épouse, la nouvelle s'ouvrant sur le reproche de cette dernière au style direct : « Pourquoi […] n'as-tu pas déclaré son décès à temps [227]? » De manière plus insolite encore, c'est par la question d'un journaliste au narrateur que commence *Le piéton de l'air* : « En abandonnant le théâtre, ne pensâtes-vous pas ne plus devoir écrire pour le cinéma [228]? » De telles interpellations, hors de tout élément de contextualisation, créent immédiatement une atmosphère singulière, dont les récits ne se départiront pas par la suite. L'absence d'explicitation participe, en particulier, à une réduction insolite de l'écart qui sépare le narrateur à la première personne du lecteur *in fabula*, supposé partager les références du personnage.

Martin Eslin, analysant les rapprochements entre le théâtre de Ionesco et la tradition du conte de fée montre comment la logique elliptique du rêve permettra, dans les pièces, une identification entre le spectateur et le protagoniste central. Ses personnages, écrit-il :

> incarnent la conscience du rêveur et sont, par là-même, immédiatement identifiés par un public intégré dans le rêve, de la même manière qu'un enfant n'a pas besoin qu'on lui donne des indications sur la psychologie du plus jeune des trois fils du conte, celui qui part en quête du monde, parce qu'il sait immédiatement que le plus jeune et plus vulnérable enfant n'est autre que lui-même[229].

---

[226] Aron Kibédi Varga, notamment, remarque que « la nouvelle moderne renonce souvent à la pointe, elle lui préfère une écriture fragmentée et énigmatique, dominée par l'*ellipse*. » (« Le temps de la nouvelle », op. cit., p. 13). Voir aussi Carmen Camero Pérez, « Le temps de la nouvelle » in Pierre Testud (dir.), *Brièveté et écriture*, la licorne n°21, Poitiers, La Licorne, UFR de langues et littérature, 1990, p. 131.

[227] Eugène Ionesco, *Oriflamme*, *op. cit.* p. 11.

[228] Eugène Ionesco, *Le piéton de l'air*, *op. cit.*, p. 43.

[229] Martin Eslin, *Ionesco and the Fairytale Tradition in The dream and the play. Ionesco's Theatrical Quest*, Moshe Lazar (dir.), Malibu, Undena Publications, 1982, p. 31. (« *they are the consciousness of the dreamer and as such immediately identified with by the audience who is taken into the dream, in exactly the same way in which the child does not need to be told what kind of psychology the youngest son of three has, who is going out into the world to see his fortune, because he or she immediately knows that the youngest and most vulnerable child is him – or herself.*")

La caractérisation lacunaire des personnages-pivots du théâtre ionescien qui, comme l'analyse le critique, contribue à créer l'identification du spectateur, apparaît dans la continuité de l'écriture elliptique des nouvelles. Ces dernières procèdent cependant d'une manière un peu différente. Ce n'est pas tant leur construction autour de figures dont la transparence invite à l'identification qu'une absence totale d'explicitation des éléments de la narration, qui contraint le lecteur à basculer dans la logique du rêve et à accepter une connivence insensée avec leurs narrateurs.

Pour conforter cet étrange pacte de lecture, Ionesco substitue, à maintes reprises, l'article défini à l'indéfini attendu. « J'étais allé voir le beau quartier [230]» raconte ainsi le narrateur de *La photo du colonel* en guise d'amorce de son récit. Plus étrange encore, dans *Une victime du devoir*, il commence par se remémorer les coups frappés à la porte de son domicile, avant de livrer au lecteur l'explication insolite : « C'était le policier[231]». Le lecteur-fictif engendré par l'instance énonciative apparaît mystérieusement relié à la psyché du narrateur, censé savoir à quoi « le beau quartier » et « le policier » correspondent. Le jeu avec la détermination apparaît l'objet d'un travail de Ionesco, ce dont témoigne la retouche du brouillon de la nouvelle *La photo du colonel*. Au moment où le narrateur apprend l'existence du tueur, la phrase « Une nuit intérieure m'envahit[232]» est remplacée, de manière significative, par « La nuit intérieure m'envahit[233] ». La formule fonctionne comme une exophore mémorielle. La réalité à laquelle elle réfère est présentée comme parfaitement identifiable par le destinataire. La remarque du narrateur du *Piéton de l'air* au moment où il décrit la joie à l'origine de son envol, « Une de ces joies oubliées, et pourtant bien connues, dont on se souvient lorsqu'elles vous reviennent, que vous retrouvez comme une chose qui vous appartient de toute éternité, que l'on perd tous les jours et qui, cependant, ne se perd jamais[234] » postule la même connivence avec le lecteur. Ce dernier est donc appelé à une double complicité, complicité réelle avec Ionesco d'une part, présent en filigrane dans ses nouvelles où il exprime ses propres états d'âme allant de « la nuit intérieure » à « la joie oubliée », et qu'il suppose universalisables ; complicité fictive avec le narrateur du récit insolite d'autre part, qui lui prête les connaissances qu'il n'a pas et lui communique son absence d'étonnement devant le déroulé étrange des événements.

[230] Eugène Ionesco, *La photo du colonel*, *op. cit*., p. 26.
[231] Eugène Ionesco, *Une victime du devoir*, *op. cit*., p. 65.
[232] *La photo du colonel* [*Tueur sans gages*], 16 f. ms., 4-COL-166 (97).
[233] Eugène Ionesco, *La photo du colonel*, *op. cit*., p. 27.
[234] Eugène Ionesco, *Le piéton de l'air*, *op. cit*., p. 51.

Conformément à la logique elliptique du rêve, le récit passe en effet sans transition d'un décor à un autre, fait surgir des personnages inattendus et improbables, interrompt des actions à peine amorcées sans que la rationalité du lecteur soit appelée à se révolter. A la fin d'*Une victime du devoir*, le narrateur fait ainsi intervenir Nicolas dans un déni ostentatoire des conventions élémentaires du récit, se contentant de noter : « A ce moment, […] entra Nicolas, que j'avais complètement oublié[235] ». De la même manière, *La photo du colonel* introduit le personnage d'Edouard comme s'il était déjà connu du lecteur[236].

La nouvelle, dans son ensemble, est fondée sur la construction elliptique onirique. L'action se déroule de manière ininterrompue. Ce faisant, elle se débarrasse des contraintes spatio-temporelles sur le mode d'une opération magique. Alors qu'il avait indiqué avoir eu besoin de prendre le tramway pour se rendre dans le beau quartier, le narrateur raconte ainsi, après la révélation de l'architecte : « En quelques instants, nous fûmes à la sortie du quartier[237]». Plus loin, il se met en quête du tueur accompagné d'Edouard, supposé être en possession des documents nécessaires pour l'arrêter. La portée métaphysique du récit ne peut cependant naître que d'une confrontation entre l'assassin et le narrateur seul et démuni. Qu'à cela ne tienne : « Edouard disparut[238]». Juste avant le face à face final, le personnage assiste à une scène où la police brutalise un vieil homme et un jeune soldat. Là encore le décor de l'épisode est répudié aussi simplement qu'il avait été convoqué. A peine le policier a-t-il le temps de crier au narrateur : « Je vous déteste [239]! » que celui-ci : « [se] trouv[e] seul au milieu de la route, les camions déjà loin derrière [lui][240] ». Dans la pièce, le dramaturge jouera avec la lumière et la plasticité du décor pour mettre en avant la dimension magique de tels enchaînements. Ionesco précise ainsi à la fin de l'échange entre les Agents de police et Bérenger :

> *Comme par enchantement, les camions s'écartent ! Tout le fond de la scène s'est défait, le décor devant être mobile* […] *Le Premier Agent a disparu avec le mur du fond et les camions ; on aperçoit, maintenant, dans le fond du plateau, une très longue rue ou avenue, avec, tout au loin dans le soleil couchant, le bâtiment de la préfecture ; un tramway en miniature traverse la scène, dans le lointain*[241].

En réécrivant la nouvelle pour la scène, le dramaturge semble dès lors mettre à profit l'artifice de la machine théâtrale pour restituer l'incongruité de la mécanique du rêve, originellement imprimée au récit par les seules entorses faites à la narration conventionnelle.

---

[235] Eugène Ionesco, *Une victime du devoir*, *op. cit*., p. 68.
[236] Eugène Ionesco, *La photo du colonel*, *op. cit*., p. 28.
[237] *Ibid* p. 29.
[238] *Ibid*. p. 35.
[239] *Ibid*, p. 37.
[240] *Ibid*, p. 38.
[241] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit*., p. 524.

Si le lecteur est appelé à faire corps avec le narrateur, à partager sans distance son expérience surréelle, ce dernier, à l'inverse se pose comme un lecteur de sa propre histoire. Cherchant toujours à coller au plus près avec le fonctionnement du rêve, Ionesco crée en effet l'illusion d'une passivité du narrateur face au déroulement d'un récit dont il est censé pourtant être l'instigateur. La remarque du personnage de *La photo du colonel*, au détour de sa conversation avec l'architecte : « Vous n'allez pas rentrer tout de suite chez vous ? » me dit le commissaire (c'est ainsi que j'appris qu'il était aussi commissaire[242]) », apparaît comme une clé de lecture fondamentale de *La photo du colonel* si ce n'est de tout le recueil. La phrase en incise, en apparence anodine, crée en effet un renversement vertigineux de la logique du récit en faisant apparaître un narrateur à l'écoute de sa propre voix. Le procédé brouille la frontière entre le temps de l'histoire et le temps de la narration[243]. C'est en effet en commentant, dans le temps de la narration, une parole tenue par l'architecte dans le temps de l'histoire, que le narrateur, personnage de l'histoire, fait l'acquisition d'une information, retranscrite dans la narration. Or un tel brouillage engendre la fiction d'une égalité parfaite entre le narrateur et le lecteur. Si le narrateur ne contrôle plus un récit recelant la propriété magique d'être à la fois déjà advenu et en train de s'écrire, il perd sa position surplombante sur son destinataire.

Ionesco semble pousser à son paroxysme un phénomène analysé par la critique dans les nouvelles : le fait que la brièveté, et plus particulièrement l'écriture elliptique, confère au lecteur un statut de co-créateur. Comme le remarque avec justesse Carmen Camero Pérez :

> La nouvelle appelle certes à la participation active du lecteur, mais elle ouvre aussi en même temps tout un champ de possibilités créatives à celui-ci, puisque ce sont les lieux d'incertitudes ou les éléments illisibles (allusions implicites, ellipses, ruptures, points de flou … etc.) qu'elle développe[244].

Les vides que Ionesco ménage dans ses récits semblent ainsi appelés à être comblés par un lecteur puisant dans sa propre imagination, ses propres intuitions, ses propres fantasmes. « Vous exigez de votre public une participation de rêve à rêve » remarque Jean Delay à l'adresse de l'auteur, « et vous comptez sur son génie pour accomplir votre talent [245]». De fait, les blancs que l'auteur fait figurer dans son écriture renvoient parfois à des indéterminations voire des interrogations fondamentales, qui semblent en attente d'une réponse venant du lecteur. Le narrateur d'*Oriflamme* raconte, de manière significative, que le cadavre, élément central de la

---

[242] *Ibid*, p. 29.
[243] L'étude du manuscrit de *Tueur sans gages* montre que Ionesco a d'abord tenté de retranscrire le même effet au théâtre. Bérenger répond ainsi à la proposition de l'Architecte : « Oui, monsieur le commissaire. Tiens vous êtes aussi commissaire, je viens de l'apprendre. » C'est sans doute parce que la réplique n'a pas la même dimension spectaculaire sans l'écart, propre à la narration, entre temps de l'énonciation et temps de l'histoire, qu'il renonce à l'insérer dans la version définitive de la pièce.
[244] Carmen Camero Pérez, « Le temps de la nouvelle », *op. cit.*, p. 131.
[245] Jean Delay, *op. cit.*, p. 68.

nouvelle, était à l'origine un visiteur, devenu l'amant de sa femme en « mettant à profit [ses] cinq minutes d'absence[246] ». D'une certaine manière, tout le développement de l'intrigue repose donc sur cette « absence » originelle du personnage. Dans une optique métatextuelle, l'auteur pourrait suggérer par-là, jouant sur la polysémie du terme, que lui-même ne sait pas d'où vient le corps, que l'image n'est pas une production cérébrale mais plutôt le fruit d'une mise en veille de la conscience. Dans l'adaptation dramaturgique, le message est exprimé encore plus clairement au spectateur. Ionesco y représente ainsi Amédée en train de se débattre avec sa mémoire, demandant à Madeleine :

> Est-ce vraiment le galant que nous avons…que j'ai tué ? Il me semble, ah, quelle mémoire déplorable, il me semble que le galant était déjà parti […] J'ai peut-être confondu… J'embrouille tout, les rêves avec la réalité, les souvenirs avec l'imagination[247]…

Or Amédée est représenté comme un dramaturge qui peine à dépasser les premières répliques de son œuvre, ce qui achève, dans la pièce, de mettre en miroir le personnage et l'auteur. Si ce dernier se décharge ainsi de la paternité de sa propre création, s'il revendique l'oubli ou l'inconscience de ce qui en a constitué la genèse, la voie est libre pour le lecteur. A lui de s'approprier l'image, d'y projeter ce que lui dicte sa propre conscience. Il ne s'en privera pas d'ailleurs, comme en témoignent les multiples interprétations assignées par la critique au cadavre d'*Oriflamme* et d'*Amédée*[248].

La même liberté est à l'œuvre dans *Une victime du devoir*, où le lecteur semble mis à contribution pour déterminer ce qu'incarne, en définitive, « Mallot », cette mystérieuse entité dont la réminiscence par le narrateur constitue le cœur de l'intrigue. Non content de conférer à son lecteur la charge de donner un sens aux images centrales de ses nouvelles et, ce faisant, de décrypter son inconscient, il l'invite également à combler les blancs qui correspondent à ses questionnements métaphysiques demeurés sans réponse. Dans *Rhinocéros*, il s'agit, rien de moins, de déterminer l'origine et les raisons de la propagation du mal. La dimension la plus elliptique, dans la nouvelle, concerne en effet le processus de métamorphose animale des personnages. Ceux-ci sont presque systématiquement décrits à l'issue de leur transformation. « C'est le chef de bureau, qui le premier, devint rhinocéros, à la grande indignation de Botard

---

[246] Eugène Ionesco, *Oriflamme*, *op. cit*., p. 14.
[247] Eugène Ionesco, *Amédée ou comment s'en débarrasser*, *op. cit*., p. 295.
[248] Pour Emmanuel Jacquart dans la notice d'*Amédée in Eugène Ionesco, Théâtre complet*, op. cit., p. 1577, il est « la concrétisation d'un amour moribond ». D'après Gisèle Féal *in Ionesco : un théâtre onirique*, Imago, 2001, p. 27 : c'est « un symbole phallique ». Outre-Atlantique, Rosette Lamont note, dans *Ionesco's imperatives*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993, p. 101, qu'Amédée s'enroule dans le corps comme dans un « cordon ombilical », se demandant plus loin (p. 104) si « le corps n'est pas celui d'Œdipe nourrisson, reposant dans un berceau à côté de lit de ses parents ».

qui cependant, devint lui-même rhinocéros vingt-quatre heures plus tard[249] » raconte ainsi le narrateur à la fin du récit, procédant à un sommaire narratif. Jean est le seul personnage dont il décrit effectivement la métamorphose. Cependant celle-ci s'avère bien trop fulgurante pour qu'il ait le temps d'acquérir une quelconque compréhension des motifs de son camarade. « Il ne m'en laissa pas le loisir[250] » se désole-t-il. Les manuscrits de la nouvelle et de la pièce révèlent que le premier titre envisagé par Ionesco était *Evolutions.* Il est significatif que l'auteur ait finalement choisi un titre se concentrant sur l'image brute de l'animal, renonçant à une formule décrivant un processus. Le titre définitif reflète son impuissance à aller au-delà du constat pur de l'existence du « Rhinocéros », ce que l'écriture elliptique suggérait déjà. En dernière instance, c'est au lecteur, s'il le peut, de combler les trous du texte et de répondre à sa question centrale : « Comment peut-on être rhinocéros [251][?]

Quand ils ne se donnent à pas à appréhender à travers une écriture elliptique, les questionnements insolubles de l'auteur s'incarnent dans des figures de la béance, du néant, du vide, disséminées dans les textes à certains moments cruciaux. Il en va ainsi du silence du tueur devant l'interpellation du narrateur qui cherche à comprendre la raison de ses agissements, comme de l'image des « abîmes illimités[252] » sur laquelle s'achève *Le piéton de l'air* lorsque le personnage revient de sa quête d'un ailleurs. La version théâtrale de *La photo du colonel*, *Tueur sans gages*, poussera jusqu'au bout la logique de l'ellipse amorcée dans la nouvelle et jouera avec la représentation du néant de manière encore plus troublante. Ionesco précise, en effet, dans une didascalie, que la présence physique du tueur sur scène est facultative. Il suggère « *Une autre possibilité : pas de Tueur. On n'entend que son ricanement. Bérenger parle seul dans l'ombre*[253] ». Comme le remarque Marie-Claude Hubert, avec cette variante

> Le texte prend alors une dimension fantastique et crée pour le spectateur une angoisse plus grande, l'informe étant plus redoutable que le connu. Si le Tueur n'est pas représenté, existe-t-il vraiment, ou bien n'est-il qu'une hallucination de Bérenger qui s'est heurté, tout au long de la pièce, au non-sens d'un monde incompréhensible[254]?

Le Tueur mutique, voire absent, semble précisément figurer l'incompréhension du personnage, double de l'auteur, face aux problèmes métaphysiques qu'il a pourtant lui-même soulevés. Il matérialise ainsi, tout à la fois, un questionnement fondamental et le vide de l'esprit, la défaite de l'intelligence face à celui-ci. Actant, il pose une question ; incarnation du silence

---

[249] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit*., p. 88.
[250] Eugène Ionesco, *Ibid*, p. 87.
[251] Eugène Ionesco, *Ibid*, p. 89.
[252] Eugène Ionesco, *Le piéton de l'air*, *op. cit*., p. 61.
[253] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit*., p. 528.
[254] Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante, Ionesco-Beckett-Adamov*, José Corti, 1987, p. 28.

confinant à l'immatérialité, il suggère que la réponse n'existe pas. Là encore, c'est le destinataire qui est amené, si ce n'est à répondre, du moins à tenter de réfléchir aux interrogations laissées en suspens dans les béances du texte et les figurations du vide. Or l'acte d'écriture ionescien est marqué par une oscillation perpétuelle entre expression d'interrogations anxiogènes et renoncement immédiat à leur apporter une solution apaisante. Jetant un regard rétrospectif sur son œuvre, il remarquera lui-même dans un entretien accordé à *L'Express* en 1970 : « je crois que ce que j'ai voulu présenter ou proposer, ce ne furent jamais des solutions, ce ne furent jamais des réponses, ce furent des questions [255]», avant d'ajouter, dans une tentative de définition de l'écrivain :

> Son œuvre est une architecture d'interrogations. Les questions soulevées sont les siennes, mais comme chacun de nous est à la fois tous les autres, ses interrogations sont les interrogations de tout le monde[256].

L'écriture de la nouvelle, dont la brièveté appelle sans cesse la réitération, à l'inverse du roman donné à lire comme une construction unitaire et totalisante, mimerait dès lors le mouvement de cette pensée faisant surgir des questions pour aussitôt se heurter à l'impossibilité d'y répondre. A cet égard, la réflexion que développe André Carpentier sur le genre de la nouvelle et sa propension à s'incarner dans un recueil, rencontre de manière tout à fait convaincante la dynamique créatrice de l'auteur. Le critique affirme, en effet :

> Je ne prétends […] pas que le nouvellier écrit *contre* la continuité. Au contraire, l'interruption de la continuité et la reprise de la discontinuité, dans une surenchère névrotique, me semblent témoigner de concert d'un processus continûment en rupture, toujours en train de se refaire, mais ne construisant sur aucune certitude. Je reste convaincu que la nouvelle est le genre du doute et du scepticisme […] le genre de la remise en question permanente de sa posture devant le monde et dans l'écriture[257] .

Le caractère syncopé des nouvelles ionesciennes épouse indéniablement, comme le décrit le critique, la pensée effervescente et « névrotique » de l'auteur, perpétuellement en quête de sens devant le monde et perpétuellement désabusé devant la fin de non-recevoir que celui-ci lui oppose. Chaque nouvelle nouvelle de Ionesco apparaît, dans cette optique, comme la remise en jeu des interrogations fondamentales de l'auteur et chaque réécriture pour le théâtre comme un prétexte à leur approfondissement.

1.1.4 Brièveté et images

La brièveté de la nouvelle offre donc à Ionesco la possibilité de retranscrire la fulgurance de sensations, de pensées, d'interrogations qui l'ont habité dans le rêve ou à l'état conscient. Or s'il est bien un procédé qui subsume à la fois écriture du sensible et écriture elliptique, qui joue

---

[255] Eugène Ionesco *in* « *L'Express* va plus loin avec Ionesco », 5 octobre 1970, p. 156.
[256] *Ibid*.
[257] André Carpentier, *Ruptures : genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le quartanier, 2007, p. 20.

de la rapidité et a fondamentalement partie liée avec l'onirisme, c'est l'image. Il n'est ainsi pas étonnant de constater l'usage prépondérant qu'en fait Ionesco dans ses récits. Le rêve est « une pensée en images[258] » constate l'auteur, expliquant par là-même le lien causal entre genèse onirique d'une partie de son œuvre et singularité de son esthétique. Avant de s'incarner dans toute leur force insolite et leur puissance suggestive sur une scène de théâtre, les images inspirées des rêves ou de l'imaginaire ionesciens ont constitué le cœur de ses récits. Cadavre, rhinocéros, envol, photo du colonel, toutes retiennent l'attention du lecteur et recèlent le pouvoir de tisser une intrigue complète autour d'elles.

La brièveté de la nouvelle semble naturellement induire le recours à l'analogie et à la figuration symbolique. Comme le remarque en effet, Charles May :

> dans la mesure où la brièveté du genre interdit le portrait d'un personnage à travers une foule de détails métonymiques et puisque, dans l'histoire que raconte la nouvelle, le personnage a tendance à faire face à un événement crucial ou une crise plutôt qu'il ne se développe dans le temps, la forme comme la tradition de la nouvelle militent fortement contre les conventions du réalisme[259].

Or cette inadéquation entre nouvelle et réalisme appelle, d'après le critique, une utilisation structurelle de l'image. Il relève, notamment, comment « dans la nouvelle, les rudes contours du monde extérieur sont inévitablement transformés en objectivations de la détresse psychique[260] ». Une telle analyse décrit parfaitement la manière dont procède Ionesco dans ses récits, érigeant tantôt un appartement coupé du monde en figuration du mal être du personnage, tantôt un bassin dans lequel un tueur noie ses victimes en symbole de l'impossibilité du bonheur. Si l'image apparaît comme un mode d'expression privilégié de l'auteur, c'est qu'elle a le pouvoir, comme le rêve avec lequel elle entretient d'étroites relations, de susciter chez son destinataire une émotion de l'ordre de l'inintelligible tout en signalant par-delà son apparente étrangeté, et sans pour autant le dévoiler, un sens profond.

Ionesco, dont les témoignages dans ses journaux, entretiens et essais laissent entrevoir une série limitée de préoccupations récurrentes, reformulées encore et toujours faute de pouvoir être dépassées ni même correctement cernées par la pensée, comme la mort, l'inexorabilité du

---

[258] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 12.

[259] Charles E. May, "Metaphoric motivation in Short Fiction: "In the Beginning was the Story"" *in Short Story Theory at a Crossroads*, Susan Loahfer et Jo Ellyn Clarey (dir.), Baton Rouge et Londres, Louisiana State Press University, p. 66. ["*since the shortness of the form prohibits the realistic presentation of character by extensive metonymic detail, and since the history of the short tale is one in which a character confronts a crucial event or crisis rather than develops over time, the very form and tradition of short fiction militate strongly against the central conventions of realism*."]

[260] Charles E. May, « Why Short Stories Are Essential and Why They are Seldom Read" *in The Art of Brevity. Excursions in Short Fiction Theory and Analysis* (Per Winther, Jakob Lothe et Hans H. Skei (dir.), University of South Carolina, 2004, p. 18. ("*In the short story the hard material outlines of the external world are inevitably transformed into the objectifications of psychic distress.*")

passage du temps, l'impossibilité de pérenniser les épiphanies de l'existence ou encore l'incompréhensible cruauté de l'homme, trouve ainsi, dans l'image, l'opportunité d'une retranscription à l'infini de ses obsessions à la fois profondes, viscérales et irréductibles à l'analyse. Grimées sous le masque d'un cadavre en pleine croissance ou d'un rhinocéros, celles-ci se donnent à percevoir de manière sensible tout en conservant leur caractère insondable, les figures dans lesquelles elles s'incarnent se dérobant perpétuellement à l'interprétation et demeurant toujours, aussi, un espace de projection pour le lecteur.

Ce que, dès lors, Ionesco semble surtout rechercher dans l'image c'est une forme syncrétique et polysémique. Suffisamment ouvertes et énigmatiques pour que les ambiguïtés de l'auteur et l'imaginaire du lecteur y prennent corps, les images ionesciennes se doivent aussi d'opérer, grâce à leur densité et leur propension à l'immixtion réciproque, la superposition d'enjeux et de significations. Cette superposition est essentielle pour rendre compte de l'activité mentale et psychique de l'auteur au sein de laquelle, ce que révèle bien l'étude de ses nombreuses confidences, intervient souvent un mélange inextricable d'idées et de perceptions différentes.

Les obsessions ionesciennes sont, certes, peu nombreuses, leurs contenus et leurs contours n'en apparaissent pas moins comme mouvants, dans une recomposition perpétuelle. La manière dont l'auteur tente de faire l'exégèse de ses œuvres, qui peuvent en partie être lues comme la transposition de ses états psychiques, est révélatrice d'un tel chevauchement. Evoquant le cadavre d'Amédée, il explique, par exemple, à Claude Bonnefoy : « Le cadavre, c'est pour moi la faute, le péché originel. Le cadavre qui grandit, c'est le temps[261] ». Recourant à l'imagerie biblique, il définit ainsi le temps comme la conséquence de l'imperfection de l'homme et le signe de son malheur. Or, il donne ailleurs, au cours du même entretien, une définition très personnelle du « péché originel », qu'il considère comme étant « la perte de la faculté de s'émerveiller[262] ». Le cadavre représenterait donc le péché originel, c'est-à-dire la perte de la capacité d'émerveillement, à l'origine de la perception du temps, lui-même associé par l'auteur, dans ses dires, à une multitude de sentiments allant du regret à l'ennui, de la nostalgie à la peur de la mort. Le discours de Ionesco entremêle ainsi les notions, mettant sur le même plan la culpabilité et le passage du temps, une temporalité mythico-biblique, inchoative, du « péché originel » et une temporalité quotidienne, itérative, de l'inaptitude à l'émerveillement. Si l'image du cadavre dans *Oriflamme* peut apparaître, à la lecture, comme une représentation du

[261] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 83.
[262] *Ibid*, p. 31.

temps c'est précisément parce qu'elle incarne, elle aussi, un ensemble de perceptions entremêlées ; parce que ses diverses caractéristiques (dimension mortifère, attrait érotique, propension à la croissance) en font un objet assez souple pour retranscrire la polymorphie du concept de temps appréhendé par la pensée qui lui a donné naissance.

Si *Oriflamme* est un drame du temps, elle n'assigne pas à ce dernier une valeur définie. La dimension exponentielle de la croissance du cadavre figure ainsi probablement la sensation d'une durée qui s'accélère à mesure que la vie défile, perception subjective communément ressentie par l'individu[263]. Dans cette optique, l'envol final apparaîtrait comme une figuration de la mort, apposant un point final à la fuite effrénée du temps. De fait, avant de passer à l'acte, le narrateur d'*Oriflamme* a « le trac [264]», se remémore avec nostalgie le passé, notant qu'il s'était malgré tout « habitué[265] » au mort, tente de repousser son extraction, pressentie comme irrémédiable. Il préfigure en cela Bérenger dans *Le Roi se meurt*, qui lui aussi retarde autant qu'il le peut le saut dans l'inconnu. Dans l'adaptation de la nouvelle au théâtre, le sous-entendu est encore plus clair et l'injonction de Madeleine à Amédée : « Tu dois vaincre ta peur [266]», accompagnée de l'encouragement « Un moment pénible à passer… je serai là, je t'aiderai[267] » rapproche le personnage de la Reine Marguerite. Amédée ne parle-t-il pas lui-même d' « en finir[268] » ? L'euphorie du narrateur à la fin du récit s'entend, dans cette perspective, comme le soulagement paradoxal de l'individu qui perçoit, dans la mort, la promesse d'un terme enfin mis à l'angoisse de la fuite du temps[269].

Le temps figuré par le cadavre n'est cependant pas seulement ce monstre informe qui précipite, dans son accélération, l'être vers son anéantissement. Il est à la fois le grand contenant de l'existence et son contenu. Chez Ionesco, semble-t-il, pour parodier l'image proustienne, un cadavre n'est pas un cadavre, c'est une urne remplie des cendres du vécu. A mesure que croît

---

[263] Ionesco semble pleinement ressentir une telle illusion de l'accélération du temps. Il la relèvera dans son *Journal en miettes*, Mercure de France, 1967, p. 30, constatant : « Je suis à l'âge où l'on vieillit de dix années en un an, où une heure ne vaut que quelques minutes, où l'on ne peut même plus enregistrer les quart d'heure. »
[264] Eugène Ionesco, *Oriflamme*, op. cit., p. 17
[265] *Ibid.*, p. 18.
[266] Eugène Ionesco, *Amédée, op. cit.*, p. 299.
[267] Eugène Ionesco, *Amédée, op. cit.*, p. 300.
[268] Eugène Ionesco, *Amédée, op. cit.*, p. 301.
[269] Ionesco écrit dans son *Journal* : « Si j'arrivais à me considérer comme déjà mort, l'angoisse aussi serait morte » (*Journal en miettes, op. cit.*, p. 129) . Il a sans doute marqué par le discours freudien qui analyse la cohabitation entre la pulsion de vie et la pulsion de mort en l'individu : « Si nous admettons, comme un fait expérimental ne souffrant aucune exception, que tout ce qui vit retourne à l'état inorganique, meurt pour des raisons internes, nous pouvons dire : la fin vers laquelle tend toute vie est la mort […]Et nous nous trouvons devant cette situation paradoxale que l'organisme vivant se défend de toute son énergie contre des influences (dangers) qui pourraient l'aider à atteindre son but par les voies les plus courtes » (Sigmund Freud, « *Au-delà du principe de plaisir* » in *Essais de psychanalyse* [1920], Petite bibliothèque Payot, 1971, p. 35.

le corps, le lecteur perçoit en effet l'accumulation des motifs d'insatisfaction du narrateur dans l'existence. Marie-Claude Hubert analyse avec justesse, dans cette optique, que le mort est l' « image de l'incompréhension grandissante qui […] sépare [les personnages] [270]». Si une telle interprétation peut opportunément cohabiter avec l'hypothèse de lecture faisant du cadavre la figuration des désirs refoulés ou de l'inconscient du personnage c'est que la métaphore temporelle permet d'englober l'ensemble des données subjectives sujettes à un accroissement, coextensif à celui de l'existence. Trop insolite pour se voir attribuer une signification univoque, l'image du cadavre rendrait ainsi compte des multiples perceptions qui lui ont donné naissance et qu'on peut subsumer, en se fiant à l'auteur, sous le concept extrêmement large de temps. Au moment où il écrit *Oriflamme*, Ionesco ignore sans doute lui-même ce que lui évoque précisément le corps vu dans son rêve, tout comme il peine à définir de manière nette et définitive son rapport au « temps ». Le caractère insolite du signifiant est dès lors à l'image de l'indétermination du signifié auquel il renvoie.

La « photo du colonel », image centrale de la nouvelle du même nom, semble procéder de la même indétermination. Cette mystérieuse photographie, qui, comme la Méduse, provoque la perte de tous ceux qui la contemplent, est susceptible de se prêter à plusieurs interprétations, correspondant à autant d'enjeux ayant possiblement motivé l'écriture du récit. Dans la mesure où elle est l'auxiliaire d'un tueur aveugle, la photo de ce « colonel en grand uniforme, moustachu », « colonel quelconque » affublé d' « une bonne tête plutôt attendrissante[271] » n'est pas sans évoquer le portrait de Staline, objet posthume d'une détestation toute particulière de Ionesco. Faisant à Claude Bonnefoy le commentaire du film soviétique Pinocchio, l'auteur racontera, de manière troublante :

> Pinocchio arrive dans un paradis fleuri que préside un bonhomme souriant, avec des moustaches, qui est cette brute de Staline mais qui, pour les besoins de la cause, est transfiguré en Dieu le Père lui-même… en somme, n'y a-t-il pas dans le marxisme le mythe de la Nouvelle Jérusalem, de la Cité idéale [272]?

De la même manière que le film de propagande soviétique, où Staline apparaît sous les traits d'une divinité bienveillante présidant à une « Cité idéale » s'avère déceptif, l'homme se trouvant en réalité être une « brute », l'air bonhomme du colonel de la photographie est un piège faisant voler en éclat le mythe que s'était construit le narrateur au sujet de la Cité radieuse.

Le symbole de la photographie épouse cependant, simultanément, une dimension plus universelle, anhistorique et métaphysique. Gisèle Féal y voit un « support aux fantasmes des

---

[270] Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, *op. cit*., p. 37.
[271] Eugène Ionesco, *La photo du colonel*, *op. cit*., p. 32.
[272] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit*., p. 44.

futures victimes [273]». Cette interprétation qui fait de la photographie non plus l'incarnation d'un mal extérieur mais bien la projection de l'inconscient de ceux qui la contemplent est également convaincante. Le « beau quartier [274]» dépeint dans la nouvelle a en effet les traits d'un paradis originel dont l'homme finit inévitablement par être chassé. C'est, ainsi que la décrit Ionesco dans une analyse rétrospective de son œuvre, « une cité très heureuse dans laquelle un esprit destructeur était entré[275] ». Si l'image subliminale de Staline est à même d'incarner une représentation concrète et contemporaine de cet « esprit destructeur », sévissant en l'occurrence dans la société idéalisée du marxisme, l'agent d'anéantissement évoqué peut être l'Homme lui-même, dans une vision plus large et atemporelle, causant lui-même sa chute lorsqu'il se contemple lucidement.

La Photo du colonel apparaît en effet avant tout comme un drame de la lucidité. La prise de connaissance de la photographie précipite les victimes dans la mort. La prise de conscience de l'existence du rituel macabre expulse brutalement le narrateur de la cité lumineuse. Les victimes passent d'un état d'indistinction heureux avec l'univers qui les entoure à une individualisation et une clairvoyance mortifères. « Tant pis, mieux vaut tout connaître, mieux vaut tout connaître…[276] » se résigne le narrateur. Le brouillon de la nouvelle révèle que le passage décrivant la sensation d'osmose initiale du narrateur avec le paysage a été retravaillé dans le sens d'une accentuation. Après avoir évoqué un « paysage resplendissant, dans lequel [le narrateur] [s]'étai[t] enraciné, qui avait tout de suite fait partie de [lui]-même », Ionesco ajoute ainsi la formule « ou dont j'avais fait partie ». Il a biffé, avant cela, la proposition « dans lequel j'étais de plein [sic] pied » jugée sans doute moins évocatrice que l'image de l'enracinement. Il accentue ensuite l'effet de rupture, après la découverte des agissements du tueur, remplaçant la phrase « Je me sentais si bien, tout à l'heure » par « J'étais si heureux, il y a quelques instants[277] ». L'auteur semble décrire là un sentiment qu'il a maintes fois éprouvé : le passage fulgurant d'une euphorie liée à une inconscience, dans un temps suspendu, à la douleur du retour à l'état premier, lorsque la lucidité, le détachement, opèrent de nouveau. C'est cette même lucidité qui condamne le narrateur à la fin du récit lorsqu'il finit par regarder, littéralement, la mort en face. Pas d'extase sans chute, explique en substance Ionesco à Claude Bonnefoy[278]. Les habitants du beau quartier sont irrémédiablement amenés à prendre

[273] Gisèle Féal, *Ionesco, un théâtre onirique*, Paris, Imago, 2001, p. 59.
[274] Eugène Ionesco, *Oriflamme*, *op*. c*it*., p. 25.
[275] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op*. *cit*., p.32.
[276] Eugène Ionesco, *La photo du colonel*, *op. cit*., p. 29
[277] *Ibid*, p. 27.
[278] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op*. *cit*., p.31.

brutalement conscience de leur finitude de la même manière que le narrateur, après avoir vécu l'euphorie d'une promenade dans la cité lumineuse, entreprend volontairement une quête des motivations du criminel et signe, par là-même, sa perte. De fait, aux yeux de Ionesco, ce n'est pas tant la condition misérable de l'homme qui est pathétique que sa lucidité, couplée à son impuissance. « Ce qui est extraordinaire, c'est qu'on le sache et qu'on se laisse surprendre quand même [279]», se révolte le narrateur.

Comme l'homme qui cherche à se saisir de l'existence, les victimes du tueur veulent toutes voir « la photo du colonel », oubliant qu'elle n'a que le mal et la mort à apporter pour connaissance. Il est dès lors fondamental que cette image centrale demeure énigmatique puisqu'elle renvoie, en dernière analyse, au mystère de la vie elle-même. C'est bien l'existence humaine dans sa dimension insondable que synthétise la « photo du colonel » dont le caractère insolite transcrit l'étrangeté fondamentale. Il est significatif que l'auteur ait fait d'une telle image le titre non seulement de la nouvelle mais du recueil. En déployant de récit en récit, à travers une prose onirique, des énigmes porteuses d'enjeux existentiels, Ionesco oblige son lecteur à regarder, lui aussi, « la photo du colonel ».

Au-delà de cette métaphore cruciale, la nouvelle dans son ensemble, par son fonctionnement analogique, permet une synthèse des vues de l'auteur sur l'existence. Comme lors de l'écriture d'*Oriflamme*, Ionesco juxtapose notamment ses perceptions complémentaires du temps. Dans la nouvelle, cohabitent en effet une temporalité eschatologique, qui montre le basculement de l'homme de l'Eden originel à la chute, rejoué chaque fois que l'individu passe d'un état contemplatif à une conscience de lui-même et du monde, et une temporalité quotidienne, informe, lancinante. Cette dernière est figurée par le « salon de l'éternel automne[280] » où Edouard attend le narrateur, à la périphérie du beau quartier. Dans cet espace, l'individu vivote dans un entre-deux sinistre. Il ne fait pas l'expérience d'une fusion épiphanique avec l'univers et, en contrepartie, n'est pas non plus confronté brutalement à la mort ni à la conscience de celle-ci, qui dans la logique du récit semblent s'équivaloir. Il a froid, souffre de l'absence de lumière, dans les deux sens du terme. A l'inverse des personnages qui meurent après une extase, en acquérant une connaissance, il s'offre un « éternel automne » au prix de sa lucidité. Edouard a, en effet, dans sa sacoche toutes les informations relatives au tueur mais a « complètement perdu tout cela de vue[281] ». Il explique au narrateur que toute la ville connaît l'existence du meurtrier mais que c'est « une chose sue depuis longtemps,

[279] Eugène Ionesco, *La photo du colonel*, *op. cit*., p. 31.
[280] *Ibid*.
[281] *Ibid*, p. 34.

assimilée[282] ». Par la rétention de preuves qu'il opère malgré lui, Edouard est certes complice de l'entreprise destructrice de l'assassin, que sa collaboration ait une portée politique ou métaphysique, il n'est pas pour autant un personnage moralement condamnable. Il incarne simplement la frange de l'humanité qui accepte de vivre dans le déni, ce que conseille d'ailleurs l'architecte au narrateur, remarquant que « Si on pensait à tous les malheurs de l'humanité, on ne vivrait pas[283] ». C'est peut-être la raison pour laquelle Ionesco qui avait appelé Edouard « Jean » dans sa première version manuscrite, a, dans un second temps, renoncé à une onomastique aux connotations, alors pour lui, péjoratives[284], la réservant à l'ami du narrateur de *Rhinocéros*, personnage beaucoup plus noir. Contrairement à Edouard, cependant, le narrateur choisit de se confronter à « tous les malheurs de l'humanité » résumés dans la figure du tueur. En effet, il n'y survivra pas.

C'est en établissant un réseau de métaphores spatiales que Ionesco construit une telle superposition de données temporelles. Le beau quartier correspond à un état de grâce où le temps est suspendu. Il incarne une épiphanie, l'illusion au cours de laquelle l'individu croit se soustraire à sa finitude. Pour cette raison, le narrateur l'apparente d'emblée à « ces cités qu'on appelle aussi mirages[285] ». De manière révélatrice, le personnage souhaite y acquérir un de ses « emplacements », c'est-à-dire la possibilité d'une construction à venir et donc, en filant la métaphore, celle de pérenniser l'extase initiale. Il est cependant vite rejeté dans le « faubourg sale » aux « sombres rues d'hiver [286]» dont il vient, qui incarne le temps ordinaire, dysphorique. Il ne le quitte que pour rejoindre « la plaine assombrie[287] » où l'attend le tueur, cet espace désert et sans relief qui représente le temps figé de la mort. La brièveté de la nouvelle peut expliquer le recours à de telles métaphores. Comme le souligne en effet Michel Viegnes :

> La spatialisation de la durée est un phénomène que l'on retrouve assez souvent dans la nouvelle, comme si le récit bref, pour compenser la contraction ou les distorsions qu'il fait subir au temps, le matérialisait pour ainsi dire dans une configuration spatiale[288].

---

[282] *Ibid*, p. 32.
[283] *Ibid*, p. 29.
[284] L'une des hypothèses qui expliquerait pourquoi le prénom « Jean » est connoté si négativement dans le premier théâtre de Ionesco est qu'il peut référer au père de celui-ci, objet de nombreux jugements moraux de la part du fils. En Roumain, en effet, Ionesco signifie « fils de Jean ». Dans un revirement, Ionesco fera porter le nom du père à deux de ses personnages pivots, celui de *La Soif et la Faim* et surtout, celui de *Voygaes chez les morts*. Cette modification des connotations du nom épouse un mouvement de réconciliation progressif de Ionesco avec son père.
[285] Eugène Ionesco, *La photo du colonel*, *op. cit*., p. 26.
[286] *Ibid*, p. 27.
[287] *Ibid*., p. 38.
[288] Michel Viegnes, *L'œuvre au bref*, Genève, éditions la Baconnière, 2014, p. 205.

Le procédé de la métaphore contribue, en lui-même, à restituer le passage d'une perception temporelle à une autre sous la forme d'un parcours physique. En effet, comme le rappelle Ricardou :

> Nous le tenons de son étymologie : la métaphore obtempère à un principe de déplacement. Dans sa dimension expressive, déjà, elle est une pratique de l'*exotisme* : toujours, dans le lieu où elle s'accomplit, l'*ici* du texte, elle fait intervenir un *ailleurs* en s'appuyant sur tel de leurs points communs[289].

Lorsque le narrateur de *La photo du colonel*, insistant sur le fait que le beau quartier s'est offert à lui instantanément, remarque : « Le voyage, qui n'en est pas un, a lieu sur les lieux mêmes[290] » il semble offrir incidemment une définition du fonctionnement analogique. Dès lors, le voyage qu'opère le narrateur dans l'espace mimétique de nouvelle, passant sans transition d'un quartier de la ville à un autre, semble refléter le mouvement analogique qui a lieu concomitamment entre les lieux traversés et les états psychiques qu'ils figurent.

Le caractère imagé des nouvelles ionesciennes, qui résulte à la fois des contraintes de la brièveté, de leur genèse onirique et d'une aspiration au synthétisme de l'auteur, n'est pas sans conséquence sur l'écriture des pièces à venir. Ces dernières se démarquent en effet nettement de celles qui les ont précédées[291]. La spatialisation du temps qu'opère le fonctionnement analogique des nouvelles trouve une résonance dans l'esthétique dramaturgique ionescienne. Le troisième acte d'*Amédée* a lieu en plein air. La difficulté de sa mise en scène obligera l'auteur à proposer une solution alternative « *tenant compte des exigences du plateau*[292] ». *Tueur sans gages* joue d'un décor mobile qui restitue la porosité des perceptions temporelles qu'il suggère. La même malléabilité de l'espace est à l'œuvre dans *Victimes du devoir* et *Le Piéton de l'air*. La scène se métamorphose ainsi, sous l'impulsion des nouvelles, en un espace affranchi des contraintes physiques, épousant librement les mouvements de l'imagination et de la psyché. *Rhinocéros*, pièce issue de la nouvelle la plus étrangère à la logique onirique et construite sur

---

[289] Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, 1978, p. 91.

[290] Eugène Ionesco, *La photo du colonel*, *op. cit*., p. 26.

[291] *Jacques ou la Soumission* avait certes déjà amorcé un basculement vers l'esthétique onirique par la représentation ponctuelle de visions empruntées aux rêves de l'auteur (. Il confie ainsi à Claude Bonnefoy : « Dans *Jacques ou la Soumission*, il y a plusieurs rêves, le rêve d'un étalon galopant et prenant feu, rêve qui a été transposé avec la plus grande fidélité possible dans la pièce, le rêve d'un petit cochon d'Inde, de petits animaux qui étaient dans une baignoire pleine d'eau et qui restaient là au fond et sans se noyer » (*Entre la vie et le rêve*, *op. cit*., p. 73). L'image centrale de la pièce, celle des « pommes de terre au lard » que Jacques refuse d'abord de manger, est issue d'une réflexion consciente et se fait l'auxilaire d'un message transparent. Ionesco fustige par son entremise un « credo bourgeois » pour reprendre l'expression d'Emmanuel Jacquart (« Notice » de *Jacques ou la Soumission* in *Eugène Ionesco. Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1513). Les œufs que Jacques est sommé de produire dans *L'Avenir est dans les œufs*, second volet de pièce, renvoient quant à eux de manière relativement limpide à l'injonction à la reproduction, c'est-à-dire, dans l'esprit de l'auteur, à la perte de l'individualité et de la liberté au profit d'une conformité aux lois de la société. Si une composante onirique nourrit ainsi indéniablement les deux pièces, c'est en marge de leurs intrigues principales. Contrairement aux pièces adaptées des nouvelles, la dynamique onirique n'y est pas structurelle.

[292] Eugène Ionesco, *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, *op. cit*., p. 332.

l'image la plus univoque, s'appuie, mimétiquement, sur un décor changeant à chaque acte, de manière plus conventionnelle.

La brièveté des nouvelles apparaît donc bien comme un laboratoire d'écriture où se forge une esthétique de l'onirique et de l'insolite. Les différents procédés qu'encourage la forme courte, ou qui du moins convergent avec elle, offrent à Ionesco la possibilité d'une restitution des propriétés du rêve. En recourant à une écriture à la fois sensorielle, elliptique et imagée, l'auteur cherche à retrouver la richesse et la densité de l'épisode onirique. L'étape créative que constitue la rédaction des nouvelles, entre le rêve vécu ou imaginé et l'élaboration des pièces, apparaît fondamentale. Loin de s'apparenter à de simples scénarios conçus dans l'optique des œuvres futures, les récits brefs permettent une appropriation, dans l'écriture, de la dynamique onirique. Ionesco y capte l'essence de l'insolite. Dans un second temps, il prolongera sa pensée, son travail sur les perceptions, la logique de son imaginaire au théâtre. Car c'est bien plus, en effet, d'un prolongement que d'une conversion générique radicale qu'il s'agit. Les récits ne semblent pas complètement étrangers à l'esprit ni à la forme du théâtre. Au contenu onirique et aux singularités propres à la brièveté semblent s'y adjoindre, déjà, les jalons d'une future dramaturgie.

1.2. La narration : terrain de jeu théâtral

Ecrire des nouvelles bien qu'étant d'abord un homme de théâtre, créer un matériau susceptible de se conformer à une réécriture scénique : tel est le défi qu'a relevé Ionesco en multipliant les récits qui finiront par former le recueil *La Photo du colonel.* Le regard que le dramaturge porte sur ses nouvelles est ambigu. Lorsqu'il évoque rétrospectivement l'adaptation du *piéton de l'air*, il explique avoir dû créer « du théâtral avec du non théâtral » en partant du principe que « le contraire du théâtre peut aussi devenir du théâtre [293] ». Par une telle assertion, il suggère que, sur l'échiquier générique, sa nouvelle se trouverait aux antipodes du théâtre, même s'il semble, dans la citation, faire allusion à l'argument du récit, « un bonhomme qui s'envole[294] », davantage qu'à la construction même de celui-ci. Il faut sacrifier à la logique paradoxale du théoricien de l'anti-théâtre pour comprendre que le constat du caractère « non théâtral » du texte, « contraire » au théâtre, le désigne précisément comme un objet doué d'un potentiel théâtral. Il affirme, ailleurs, s'être rendu compte, après-coup, qu'il avait conçu ses

[293] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve, op. cit., p.* 64.
[294] *Ibid*.

nouvelles comme « de petites pièces[295] . On peut douter que l'auteur ait été systématiquement surpris, comme il le prétend, de la théâtralité de chaque nouvelle achevée. Ayant toutes donné lieu à une réécriture dans la foulée, les plus tardives ont nécessairement été rédigées après que le procédé de l'adaptation eut mis à contribution les premières. Il est dès lors difficile de savoir dans quelle mesure l'auteur avait conscience d'écrire ses nouvelles avec l'horizon de la scène à l'esprit, dans quelle mesure c'est son talent instinctif pour la création dramaturgique qui a imprimé, malgré lui, une théâtralité aux hypotextes des pièces. Il semble en tout cas indéniable que les nouvelles de *La Photo du colonel* sont travaillées par les virtualités du genre dramatique. Leur théâtralité est perceptible, en effet, dans le traitement dramatique que l'auteur y réserve à la parole. Elle tient encore à la particularité de la temporalité qui s'y fait jour ou, enfin, aux similitudes entre une écriture du rêve et l'écriture théâtrale.

1.2.1. Une narration investie par la parole

Les nouvelles de Ionesco présentent la particularité de laisser peu de place au récit à proprement parler pour privilégier une multitude de voix qui envahissent le texte. L'auteur sature en particulier ses nouvelles de passages dialogués. Véronique Sternberg, analysant les modalités de la théâtralité dans un texte non théâtral, évoque précisément le cas du dialogue pour illustrer le phénomène, prenant garde toutefois de noter que tout échange au style direct n'est pas nécessairement théâtral. Pour qu'il le devienne, il faut, selon elle, qu'un triple critère y soit remarquable. Lorsqu'il « donne l'impression d'une relative indépendance par rapport au texte narratif, par sa longueur tout d'abord, par l'absence d'incises du type « dit-il » ensuite, enfin, et surtout, par une technique d'écriture qui rappelle celle des meilleurs textes dramatiques, alors, le dialogue de roman – ou de tout autre genre non dramatique – peut être qualifié de théâtral [296]». La longue discussion au cours de laquelle l'architecte présente le mode opératoire du criminel au narrateur de *La Photo du colonel* correspond résolument à de tels critères :

> Tenez, me dit-il, c'est là, à l'arrêt du tramway, qu'il fait son coup. Lorsque des passagers en descendent pour rentrer chez eux, il va à leur rencontre, déguisé en mendiant. Il pleurniche, demande l'aumône, tâche de les apitoyer. C'est le truc habituel : il sort de l'hôpital, n'a pas de travail, en cherche, n'a pas où passer la nuit. Ce n'est pas cela qui réussit, ce n'est qu'une entrée en matière. Il flaire, il choisit la bonne âme […] Tout en marchandant, il arrive avec elle près du bassin que vous connaissez. Alors, tout de suite, c'est le grand moyen : il offre de lui montrer la photo du colonel. C'est irrésistible. Comme il ne fait plus très clair, la bonne âme se penche pour mieux voir. A ce moment, elle est perdue. Profitant de ce qu'elle est confondue dans la contemplation de l'image, il la pousse, elle tombe dans le bassin, elle se noie. Le coup est fait. Il n'a plus qu'à s'enquérir d'une nouvelle victime.

[295] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit*., p. 177.
[296] Véronique Sternberg, « Théâtre et théâtralité : une fausse tautologie » *in Théâtralité et genres littéraires* (A. Larue dir.), Poitiers, La Licorne, 1995, p. 53.

- Ce qui est extraordinaire, c'est qu'on le sache et qu'on se laisse surprendre quand même.
- C'est un piège, que voulez-vous. C'est astucieux. Il n'a jamais été pris sur le fait[297].

L'échange, qui sera repris presque sans modification dans *Tueur sans gages*[298] est révélateur de la manière dont Ionesco utilise la voix des personnages pour conférer une qualité insolite à ses récits, qualité qui sera réinvestie et accentuée dans les futures pièces. Si l'auteur choisit, en effet, de confier à l'architecte le récit des agissements du tueur, que le narrateur aurait très bien pu prendre en charge lui-même, ce n'est pas uniquement pour rendre la nouvelle plus vivante. La manière de parler du personnage caractérise ce dernier comme un individu revenu de tout, rationnel, à l'opposé du narrateur enclin à partager avec le lecteur son bouleversement devant les actes du criminel. Son discours est saccadé, recourt systématiquement à la parataxe comme lorsqu'il explique : « il sort de l'hôpital, n'a pas de travail, en cherche ». L'usage massif qu'il fait du présentatif, dont le seul extrait offre six occurrences (« c'est là », « c'est le truc habituel », « c'est le grand moyen », « c'est irrésistible », « c'est un piège », « c'est astucieux ») permet l'expression de constats, dressés sans la moindre émotion. De la même manière que le criminel expédie ses victimes avec maîtrise, l'architecte se débarrasse de la description des meurtres en recourant à des formules lapidaires, efficacement juxtaposées sur un rythme ternaire : « il la pousse, elle tombe dans le bassin, elle se noie ». Le lecteur en vient à penser qu'il cherche à reproduire verbalement le professionnalisme du tueur en concluant : « Le coup est fait. » La nature triviale de ses formulations contraste, qui plus, est avec la gravité du sujet évoqué. Le caractère insolite du passage semble ainsi davantage résider dans la manière dont est mené le récit que dans l'objet qu'il évoque en lui-même. L'humour de Ionesco n'a souvent d'égal que l'horreur qu'il tend à exorciser[299] et c'est le plus souvent par la création d'un décalage entre la gravité d'un enjeu et son traitement anecdotique qu'il y parvient. Ici, la parole distancée de l'architecte est indispensable pour donner à mesurer, au-delà de l'atrocité de la condition humaine, symbolisée dans le récit des forfaits du tueur, sa dimension dérisoire. Comme dans le théâtre ionescien, où l'altérité des personnages est chargée de faire cohabiter plusieurs états de conscience, plusieurs visions, le dialogue rend compte simultanément de deux manières d'envisager l'existence, entre désarroi et distance. La mise en concurrence des prises

[297] Eugène Ionesco, *La photo du colonel*, *op. cit*., p. 30.
[298] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit*., p. 494.
[299] Selon Freud l'essence de l'humour réside précisément « en ce fait qu'on s'épargne les affects auxquels la situation devrait donner lieu et qu'on se met au-dessus de telles manifestations affectives grâce à une plaisanterie » (Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr M. Nathan), Gallimard, coll. « Idées », 1930, p. 401).

de parole permet la création d'une complémentarité des regards, donnée à percevoir en l'absence de tout commentaire, celle-là même qui est au cœur de la dramaturgie[300].

Qui plus est, pour exacerber les oppositions entre les personnages de ses nouvelles, l'auteur travaille leurs prises de parole en recourant à des procédés spécifiquement théâtraux. Ainsi, dans *Oriflamme*, l'affrontement du couple s'opère par un échange de répliques :

> - Je ne peux pas penser à tout !
> - Tu ne penses à rien[301] !

qui donne l'illusion au lecteur d'assister à une scène de conflit farcesque. Le même jeu d'opposition structure l'échange entre la fille et la femme du narrateur du *piéton de l'air*, lorsque le personnage se lance dans une série d'explications loufoques relatives aux lois physiques du monde :

> - Tu vas la rendre encore plus sotte qu'elle n'est. Elle te prend au sérieux.
> - Oh ! Maman je sais bien qu'il plaisante.
> - Quand ne plaisante-t-il pas [302]?

La contradiction, au cœur de la pensée et de l'esthétique ionesciennes, a besoin du couperet de la parole pour s'exprimer. Dans le *piéton de l'air*, jouant du registre fantastique, l'auteur fait intervenir le personnage de l'épouse, pourvue du don de télépathie, pour interrompre le récit des réflexions intérieures du narrateur, lorsque celles-ci ont tendance à lester la nouvelle d'un lyrisme excessif ou à l'entraîner du côté de l'essai. Le long récit de la joie ressentie par le personnage au cours de sa promenade familiale, culminant dans le constat : « Divine griserie. Elle vous enivre de certitude[303] » est ainsi coupé net par l'intervention de l'épouse au style direct : « De quelle certitude[304] ? » Plus loin, alors que la réflexion intérieure du narrateur sur le beau et l'utile, qui correspond au mot près à celle que développe Ionesco dans *Notes et contre-notes*[305], aboutit à la conclusion que « la conscience de l'utilité est destructrice », l'épouse prend de nouveau la parole, demandant « avec ironie » : « Destructrice de quoi[306] ? » Par ce jeu

---

[300] Florence Goyet analyse le même phénomène en se penchant sur le cas des nouvelles de Pirandello. Elle relève ainsi (*La nouvelle*, 1870-1925, Presses universitaires de France, coll. « Ecriture », 1993, p. 237) : « On voit parfois également, chez un Pirandello par exemple, la nouvelle s'approcher du théâtre. Non pas forcément dans les nouvelles qu'il a retravaillées pour en faire des pièces. Mais dans des textes où l'anecdote s'efface soudain pour permettre cette potentialité si forte du théâtre : la confrontation de plusieurs « voix » à égalité, la coexistence de « vérités » qui s'affrontent sans pour autant que l'une disqualifie les autres. Le rapprochement avec le théâtre, inattendu, est en somme logique, puisque le théâtre est polyphonique » (*La nouvelle*, 1870-1925, Presses universitaires de France, coll. « Ecriture », 1993, p. 237).
[301] Eugène Ionesco, *Oriflamme*, *op. cit.*, p. 13.
[302] Eugène Ionesco, *Le piéton de l'air*, *op. cit.*, p. 53.
[303] *Ibid.*, p. 52.
[304] *Ibid.*
[305] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 211.
[306] Eugène Ionesco, *Le piéton de l'air*, *op. cit.*, p. 53.

d'affirmations et de réfutations, de propositions et de mises en question, Ionesco rend compte de l'hésitation de sa pensée, encline à vaciller en un instant de la certitude la plus absolue au scepticisme le plus accablant. Il n'y a pas d'état médian, raison pour laquelle, déjà dans ses récits, Ionesco travaille à faire coexister des voix antagonistes, l'une balayant en un éclair ce que vient d'exprimer l'autre.

Même si le recueil de *La Photo du colonel* est constitué de récits à la première personne, l'auteur joue d'une multitude de procédés narratologiques pour y créer un assemblage de voix discordantes, véritable kaléidoscope sonore. Si, formellement, il présente moins de ressemblances avec le dialogue dramatique que le style direct, le style indirect libre, qui en constitue une alternative lorsque celui-ci est trop majoritairement employé dans un passage, a ainsi pour fonction de noyer la voix du narrateur au milieu de celle des personnages. Dans *Rhinocéros* par exemple, au moment où les employés de bureau, qui viennent d'assister à l'apparition de leur collègue Bœuf métamorphosé, échangent des propos au bistrot, la voix du narrateur se brise pour faire entendre celle de Botard :

> Mais il savait, affirmait-il, à quoi s'en tenir. Il nous l'expliquerait un jour. Il connaissait le « pourquoi » des choses, les « dessous » de l'histoire, les « noms » des responsables, le but et la signification de cette provocation[307].

L'utilisation de guillemets, tout en délimitant des îlots textuels qui renvoient aux termes exacts employés par le personnage, crée un effet de soulignement ironique des termes-clés de son discours, donnant à entendre son exaltation paranoïaque. Ces termes seront repris fidèlement dans la pièce :

> BOTARD : [...] Je connais le pourquoi des choses, les dessous de l'histoire[308]...

La didascalie précédant la réplique, qui désigne un personnage « *menaçant* » au moment où il parle, précise la manière dont l'énonciation de Botard doit être soulignée au théâtre, ce que les guillemets laissaient à la libre appréciation du lecteur dans la nouvelle.

L'emploi que fait Ionesco du style indirect libre permet, en outre, de restituer, dans une même phrase, les paroles de différents protagonistes. L'insertion de phrases en incise, qui font surgir une voix différente de celle de l'énonciateur premier, restitue la vivacité d'un dialogue de théâtre. Après l'épisode de la réunion du couple Bœuf, le narrateur affirme par exemple :

---

[307] Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (nouvelle), *op. cit.*, p. 85.
[308] Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (pièce), *op. cit.*, p. 588.

> C'était une raison pour elle de divorcer (aux torts de qui ?), mais elle préférait ne pas abandonner son mari dans cet état[309].

Le lecteur entend dans cette unique phrase les voix de trois personnages différents : un premier suggérant le divorce, un second s'interrogeant sur ses modalités, enfin, le personnage de Madame Bœuf refusant l'idée. Cette polyphonie donne naissance au dialogue correspondant dans la pièce :

> MONSIEUR PAPILLON : Si vous voulez divorcer…vous avez maintenant une bonne raison.
> DUDARD : Ce sera certainement à ses torts.
> MADAME BŒUF : Non ! le pauvre ! ce n'est pas le moment, je ne peux pas abandonner mon mari dans cet état[310].

Une des caractéristiques majeures du personnage théâtral est qu'il agit par sa parole[311], constat qui semble également s'appliquer aux protagonistes des nouvelles de Ionesco. Le narrateur retranscrit plus volontiers ses réactions devant les événements narrés sous forme de paroles que de pensées. La réflexion semble liée à la formulation orale. Ainsi, dans *Rhinocéros,* lorsqu'il assiste à la métamorphose de Jean, il constate objectivement les étapes de la transformation sous la forme d'une description, notant: «La bosse de son front s'était allongée; son regard était fixe […][312] » mais c'est avec des paroles qu'il aboutit à une saisie lucide de la situation : « - Vous êtes rhinocéros! criai-je [313] ». Un procédé similaire est employé dans *Oriflamme*, lorsque le narrateur se remémore le moment où il a décidé de se débarrasser du cadavre:

> Il s'allongeait à vue d'œil. Je traçai un signe, à la craie, à quelques centimètres de sa tête. Ce signe fut atteint, puis dépassé en quelques minutes.
> «Il faut agir, déclarai-je […][314] ».

La réplique exhibe le lien entre la parole et l'action, définitoire du genre dramatique. Dans la nouvelle *La photo du colonel*, à l'inverse, le mutisme tend à symboliser l'absence de passage à l'acte. C'est en effet lorsqu'aucune action n'apparaît plus possible que la parole se tarit. Ainsi, au moment où le narrateur affronte le tueur, le récit reprend le pas sur le discours rapporté, phénomène explicité par le constat amer du narrateur : «Aucune parole, amicale ou autoritaire, aucun raisonnement n'auraient pu le convaincre[315] ».

---

[309] Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (nouvelle), *op. cit.*, p. 85.
[310] Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (pièce), *op. cit.*, p. 586.
[311] Pierre Larthomas le rappelle, « Dans une œuvre dramatique les personnages nous sont présentés agissant ou tentant d'agir sur les autres par leurs propos » (*Le Langage dramatique* [Armand Colin, 1972], Presse universitaires de France, coll. « Quadrige », 1980, p. 255.
[312] Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (nouvelle), *op. cit.*, p. 87.
[313] *Ibid.*
[314] Eugène Ionesco, *Oriflammes*, *op. cit.*, p. 16.
[315] Eugène Ionesco, *La photo du colonel*, *op. cit.*, p. 30.

A la lecture des nouvelles, le lecteur perçoit non seulement les prémisses d'un dialogue dramatique, mais il reconnaît également l'un des signes de fabrique du dialogue ionescien, que Paul Vernois définit en ces termes:

> Ou bien les propos s'effacent pour laisser place à un bruitage cacophonique, ou bien ils entrent comme partition dans un chœur alterné…[316]

De tels phénomènes sont *a priori* incompatibles avec la forme des nouvelles. En effet, si la scène permet de faire se superposer des voix ou d'alterner des couples d'interlocuteurs de manière intelligible, la linéarité du système narratif semble interdire la possibilité d'une telle écriture. Ionesco se livre cependant à diverses tentatives pour battre en brèche l'insertion harmonieuse des propos des personnages dans le récit. S'élaborent ainsi alternativement dans ses nouvelles les amorces d'un «bruitage cacophonique» et d'un «chœur alterné» qui visent, en disloquant la cohésion des discours, à dévoiler le défaut d'unité des individus représentés et le manque de lisibilité des événements auxquels ils sont confrontés. La querelle de bureau de *Rhinocéros* fournit un exemple significatif de cette tentative :

> - C'est un rhinocéros africain…, dis-je, ou plutôt asiatique.
> La confusion dans mon esprit était telle que je ne savais plus si la bicornuité caractérisait le rhinocéros d'Asie ou celui d'Afrique, si l'unicornuité caractérisait le rhinocéros d'Afrique ou d'Asie, ou si, au contraire, la bicornuité…Bref, je cafouillais mentalement, tandis que Botard foudroyait Dudard du regard.
> -C'est une machination infâme[317] !

Ionesco s'efforce de restituer la confusion d'un discours inintelligible, en réitérant à outrance le propos du narrateur. Il crée un effet de redoublement entre le discours au style direct et le psycho-récit. L'hésitation première, signifiée par l'épanorthose « ou plutôt » trouve un écho dans les alternatives du récit ponctuées par les « ou si ». Une telle répétition de ce qui a déjà été formulé annonce le système mis en place par l'auteur dans la pièce, où Bérenger ressasse son hésitation dans des termes identiques lors de trois répliques différentes.

> BERENGER : Il a deux cornes. C'est un rhinocéros africain, ou plutôt asiatique. Ah ! Je ne sais plus si le rhinocéros africain a deux cornes ou une corne.
> […]
> BERENGER, *à Dudard et à M. Papillon* : Voyons, voyons, la bicornuité caractérise-t-elle celui d'Afrique ou d'Asie…
> […]
> BERENGER, *poursuivant ; à Botard :* Vous qui savez un tas de choses, ne pensez-vous pas au contraire que c'est la bicornuité qui[318]…

Si les propos du personnage présentent en eux-mêmes un caractère confus, l'effet de cacophonie est renforcé par leur interruption et la mise en place d'un discours parallèle.

---

[316] Paul Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksieck, 1991, p. 224.
[317] Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (nouvelle), *op. cit.*, p. 84.
[318] Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (pièce), *op. cit.*, p. 583

L'adverbe « bref » permet d'interrompre le narrateur au milieu d'une phrase, interruption reprise dans la pièce, où Bérenger se voit coupé par Papillon dans les mêmes termes : « Vous cafouillez, mon cher Bérenger[319] ». La conjonction « tandis que » introduit, quant à elle, l'idée d'une simultanéité dans les conversations, annonçant les dialogues croisés de la pièce.

En insérant dans son texte, entre parenthèses, des bribes de discours au style direct, Ionesco parvient également à laisser entendre des propos en surimpression, comme à la fin d'*Une victime du devoir* où la voix du narrateur, relatant le meurtre du policier, est brutalement interrompue par une autre voix, concomitante au moment de l'action :

> Le regard féroce, la bouche tordue, la nuque congestionnée (« Attention à l'apoplexie, Nicolas !... Nicolas, voyons, tu aurais pu être son père !... »), Nicolas, par trois fois, implanta son couteau dans le cœur de ce pauvre policier […][320].

Le même procédé est utilisé à la fin d'*Oriflamme*, où le récit de l'excursion funéraire du narrateur est entrecoupé par les cris de Madeleine :

> Tirant toujours, marchant à reculons (« Il n'y a personne, me disait Madeleine, toutes les fenêtres sont éteintes »), j'arrivai au coin de la rue, tournai, traversai, tournai, traversai[321].

Ces fragments de discours insérés au sein du récit concourent non seulement à un entremêlement des voix mais aussi à une interpénétration des temporalités. Or c'est là que réside un autre aspect fondamental de la théâtralité des nouvelles ionesciennes. L'auteur manipule l'agencement des données temporelles du récit pour l'apparenter à une représentation, au sens théâtral.

1.2.2. Une temporalité dramatique

L'usage récurrent que fait l'auteur de la parole dans ses nouvelles participe de la création d'une temporalité singulière, non sans lien avec celle qui régit la représentation théâtrale. Comme devant un spectacle, le lecteur a, en effet, souvent l'illusion que les faits, convoyés par le discours, se déroulent en temps réel. Analysant le cas du dialogue, Gérard Genette remarque que l'une des caractéristiques d' « un tel segment narratif (ou dramatique) est qu'il rapporte tout ce qui a été dit, réellement ou fictivement, sans rien y ajouter »[322]. Or la lecture d'une telle retranscription va de pair avec la perception d'une isochronie, c'est-à-dire d'une équivalence entre le temps de ce qui est dit et le temps du dire. Genette remarque encore, en effet, qu'il y a

---

[319] *Ibid.* p. 584.
[320] Eugène Ionesco, *Une victime du devoir*, *op. cit.*, p. 71.
[321] Eugène Ionesco, *Oriflamme*, *op. cit.*, p. 20.
[322] Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 123.

« dans la scène dialoguée […] une sorte d'égalité *conventionnelle* entre temps du récit et temps de l'histoire »[323].

A la fin d'*Une victime du devoir*, la confrontation de Nicolas et du policier, qui aboutit au meurtre de ce dernier, est presqu'exclusivement composée d'un dialogue que le narrateur retranscrit après avoir précisé, entre parenthèses : « je l'entends encore[324] ». La remarque incidente a pour fonction de signaler au lecteur le basculement d'une restitution de paroles et d'événements passés par le filtre de son souvenir à une pure mise en présence des propos, tels qu'ils sont supposés avoir été exactement prononcés par les personnages. Comme au théâtre, le lecteur assiste alors à l'échange sans que sa perception soit guidée par le narrateur. Celui-ci n'impose plus, en apparence, son tempo au récit, ne ressaisit plus l'histoire à travers la médiation de son propre discours. Le lecteur découvre un matériau présenté comme brut, phénomène qui aboutit à une ouverture du sens. Comme le remarque, en effet, Paul Ricœur dans *Temps et récit* : « avec le dialogue, intervient un facteur d'inachèvement et d'incomplétude, qui affecte non seulement les personnages et leur vision du monde, mais la composition elle-même, condamnée, semble-t-il, à rester tenue en suspens, sinon inachevée[325] ».

En dehors même des passages dialogués, l'auteur simule, à certains endroits-clés, l'effacement de son narrateur, créant en cela les conditions de l'émergence d'une temporalité dramatique. La première page de *Rhinocéros* donne ainsi au lecteur le sentiment d'assister à des faits qui n'ont pas été passés, au préalable, par le crible d'une conscience. Les réactions causées par l'irruption du rhinocéros y sont relatées sans aucune hiérarchie :

> A son passage, les promeneurs s'écartèrent vivement pour lui laisser le chemin libre. Une ménagère poussa un cri d'effroi, son panier lui échappa des mains, le vin d'une bouteille brisée se répandit sur le pavé [326][…]

Le personnage affirme plus loin : « J'enregistrai distraitement l'image du fauve courant[327] ». L'emploi du verbe est révélateur. Il confère d'emblée au narrateur une fonction de pur récepteur des événements, quand son rôle traditionnel consiste à les organiser et les analyser, à l'aune de sa subjectivité. Käte Hamburger le souligne, la fonction narrative consiste à « engendrer, et non rendre compte »[328] tandis que le « caractère fragmentaire de la forme de

---

[323] *Ibid*, p. 123
[324] Eugène Ionesco, *Une victime du devoir*, *op. cit*., p. 69.
[325] Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. II, Seuil, 1984, p. 146.
[326] Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (nouvelle), *op. cit*., p. 75.
[327] *Ibid.*
[328] Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*. Seuil, 1986, p. 178.

l'expérience de la réalité est […] celui de la figure dramatique, de l'œuvre dramatique »[329]. Il est ainsi intéressant de constater qu'à l'origine Ionesco avait écrit dans son manuscrit : « nous aperçûmes le premier rhinocéros », formule qu'il remplace par « nous aperçûmes un rhinocéros », dans la nouvelle publiée. Il ne s'agit pas là d'un simple détail. La première version présente un narrateur dépositaire du contenu exhaustif de l'histoire qu'il s'apprête à raconter. La mention d'un « premier » rhinocéros contient, en soi, la promesse du déferlement de moult rhinocéros ultérieurs, c'est-à-dire du développement de toute l'intrigue à venir. Elle suppose, de la part du narrateur, une organisation rétrospective des événements. En choisissant finalement de recourir à la détermination indéfinie « un rhinocéros », Ionesco crée l'illusion d'une égalité entre le narrateur et le lecteur, le premier semblant découvrir les péripéties du récit en même temps que le second.

L'entrée du personnage de Nicolas, à la fin d'*Une victime du devoir*, est également représentative d'un mode de narration qui laisse croire à la spontanéité du surgissement des événements. Le narrateur ne présente pas le personnage, se contentant de remarquer :

> A ce moment, par la porte vitrée, venant de la pièce du fond, hirsute, les cheveux en désordre, les vêtements tout chiffonnés, les yeux encore gonflés de sommeil, entra Nicolas, que j'avais complètement oublié[330].

La description, composée d'une série d'appositions, semble émaner d'une instance dévolue à un rôle de rapporteur. Quant à la proposition relative « que j'avais complètement oublié », elle participe d'un jeu métatextuel évident, où le narrateur signifie à son lecteur son renoncement au rôle d'organisateur du récit.

Ce phénomène conduit même, en certains endroits des textes, à une abolition pure et simple de la distance entre le temps de la narration et le temps de l'histoire, distance propre à tout récit dont l'action est antérieure à son énonciation. Une telle anomalie apparaît en particulier à la fin des nouvelles, comme dans *La photo du colonel*, où le narrateur conclut sa narration en expliquant :

> Lentement, je sortis de mes poches mes deux pistolets, les braquai, en silence, deux secondes, sur lui, qui ne bougeait pas, puis les baissai, laissai tomber mes bras le long du corps. Je me sentis désarmé, désespéré : car que peuvent les balles, aussi bien que ma faible force, contre la haine froide, et l'obstination, contre l'énergie infinie de cette cruauté absolue, sans raison, sans merci[331] ?

---

[329] *Ibid*, p. 174.
[330] Eugène Ionesco, *Une victime du devoir*, *op. cit.*, p. 68.
[331] Eugène Ionesco, *La Photo du colonel*, *op. cit.*, p. 39.

Le lecteur reste perplexe quant à l'issue des événements relatés. Le meurtre du narrateur est, en effet, fortement induit par la situation. En outre, il fait sens. Or le fait même qu'il y ait un narrateur pour raconter l'histoire interdit cette hypothèse. *La photo du colonel* s'achève donc sur une sorte de baisser de rideau, effet redoublé par le brusque passage au présent. L'auteur semble ainsi faire fi de la contrainte temporelle propre au récit pour adopter les avantages d'une temporalité dramatique. Le même désintérêt pour le laps de temps qui sépare les événements racontés et le moment de la narration est manifeste dans *Oriflamme* qui se clôt sur l'envol du narrateur et dans *Rhinocéros* dont les dernières lignes montrent Bérenger, seul, assailli par la foule animale. L'auteur choisit de clore ses textes sur des images signifiantes et des situations extraordinaires. Il feint de ne pas savoir que l'existence du récit suppose nécessairement un « après » à ces situations, qu'il a bien fallu que le narrateur d'*Oriflamme* redescende un jour pour raconter. Il renforce par là-même l'identification du récit au rêve et manifeste un engouement pour les possibilités offertes par le temps dramatique.

En lisant les nouvelles de *La photo du colonel*, le lecteur critique est ainsi amené à se demander pourquoi Ionesco n'a pas fait le choix d'une écriture au présent. Cette possibilité narrative aurait en effet *a priori* réglé la question de la cohérence des chutes, épousé la perception du rêveur, imité l'énonciation théâtrale. Si l'auteur n'y a pas recours, c'est sans doute parce que, tout comme il souhaite instaurer dans ses récits la coexistence de plusieurs voix, il a besoin que s'y côtoient plusieurs temporalités. Pour créer la dynamique onirique qui lui est propre, il doit en effet superposer le temps du rêve en train d'advenir et le temps du rêve tel qu'il est ressaisi par la parole. C'est en partie de ce chevauchement continu entre la voix du narrateur dans l'action et celle du narrateur en aval des événements que surgit la dimension insolite du texte, de la même manière que le rêve ne nous semble étrange qu'au réveil. Or les temps verbaux du passé ont précisément pour fonction, dans la narration, de marquer une distinction entre les deux types de voix. Paul Ricœur, qui s'est interrogé sur l'usage du prétérit dans le récit, se demandant dans quelle mesure il est une pure convention, un signal d'entrée dans la fiction et dans quelle mesure il renvoie effectivement à une antériorité, conclut par l'hypothèse : « ne peut-on pas dire que le prétérit garde sa forme grammaticale et son privilège parce que le présent de narration est compris par le lecteur comme *postérieur* à l'histoire racontée, donc que l'histoire racontée est le *passé* de la voix narrative ? Toute histoire racontée n'est-elle pas passée pour la voix qui la raconte[332] ? » Dans la mesure où raconter revient en effet à mettre derrière soi, la tension qui s'instaure dans les nouvelles ionesciennes entre le récit

[332] Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. II, *op. cit.*, p. 147.

au passé et l'irruption permanente d'une voix s'y exprimant au présent, rend compte de l'entre-deux créé entre une expérience vécue et sa mise à distance.

Le maniement du présent auquel l'auteur a recours au début d'*Oriflamme* est révélateur d'un tel entre-deux, d'une telle indétermination. Le narrateur affirme, dans l'*incipit*: « Ah ! je suis paresseux, indolent, désordonné, brisé de fatigue à ne pas agir[333] ! » Il met ensuite en place un système des temps au passé, avant de rompre brutalement avec lui, quelques lignes plus loin, pour retourner au présent:

> Elle me suspectait, m'épiait, ne me laissait aucune liberté dans mes mouvements, m'appelait, me suivait, était toujours là.
>
> Je suis sujet à des insomnies. Elle, non. Malgré la malchance qui pèse sur nous, Madeleine dort très bien[334].

Le lecteur associe spontanément les commentaires au présent à des incursions dans le temps de la narration. Il pense qu'il s'agit là d'une analyse de traits définitoires de la personnalité du narrateur, intemporels, échappant par là-même à la logique du récit au passé. Les deux phrases ne peuvent cependant concerner que le narrateur-personnage de l'histoire. Puisqu'il a fini par « agir », par se débarrasser du cadavre à la fin du récit, il n'y a en effet aucune raison qu'il soit encore sujet à des insomnies ni accablé par son manque d'initiative au moment où il devient un narrateur-scripteur. L'usage du présent réduit cependant considérablement la distance entre les deux instances et fait surgir un personnage tiers qui n'est ni tout à fait celui qui raconte, ni celui qui vit les événements racontés. De manière concomitante, Ionesco crée un espace-temps qui n'est ni celui du rêve fictif vécu, ni celui du rêve ressaisi. Il traduit là l'ambiguïté profonde de sa perception insolite de l'existence qui repose à la fois sur une expérience sensible, éprouvée au présent, et sur une contemplation distancée de l'objet provoquant cette même expérience.

Or l'entre-deux ainsi instauré dans les nouvelles partage des traits communs avec celui qu'engendre la représentation théâtrale. La singularité de l'expérience du spectateur, et plus particulièrement du spectateur ionescien semble, en effet, résider en partie dans un dédoublement de la perception, entre une adhésion et une distance. L'artifice de l'acte de la mise en scène, de même que l'exagération constitutive de la dramaturgie, rappellent en permanence au public qu'il assiste à une représentation. Cette conscience de l'illusion ne l'empêche cependant pas de faire une expérience sensorielle ni d'être embarqué par le présent du spectacle. Simone Benmussa, réfléchissant à la notion d'insolite au théâtre, analyse avec

[333] Eugène Ionesco, *Oriflamme*, *op. cit.*, p. 11.
[334] *Ibid.*, p. 12.

beaucoup de justesse ce phénomène, s'attardant sur ce qu'il implique dans la perception temporelle du spectateur. Elle relève ainsi que

> Ce qui retient notre intérêt au théâtre c'est justement cet acte spécifique qui détruit l'illusion mais déréalise le réel au profit d'une autre réalité énigmatique, composée du « là » et de « l'ailleurs », d'un présent réel qui se superpose à un passé-présent, présent-futur fictifs, conjugaison du fictif et du réel, conjugaison des temps qui vont bien au-delà de l'illusion[335] .

Ce que l'acte théâtral opère naturellement, Ionesco chercherait ainsi à le reproduire dans ses récits, recourant, en particulier, à la création d'une temporalité ambigüe.

1.2.3. Rêve, artifice et théâtralité

Le caractère onirique des nouvelles confère, en lui-même, à celles-ci une dimension théâtrale. Comme le souligne Simone Benmussa :

> On peut dire que le rêve est la réalisation déguisée d'un désir interdit. Dans ce déguisement il y a acte de mise en scène, compromis entre le désir et la censure. Nous sommes à la fois sujets et spectateurs de nos rêves. On pourrait dire que la représentation préexiste au théâtre dès que fonctionne l'imaginaire. On pourrait dire que les désirs sont produits, « mis en scène ». En tout s'exerce une théâtralité latente. Cela est à la fois « évident » et « ahurissant[336] ».

Si les nouvelles de *La photo du colonel* apparaissent comme théâtrales c'est non seulement parce qu'elles s'apparentent à des récits de rêves, où s'opèrent la mise en espace et la mise en voix, c'est-à-dire la mise en scène, d'états de conscience et de désirs enfouis, mais aussi parce que l'auteur semble tout faire pour y exhiber l'artifice de telles opérations.

Le rêve qui pour paraître « évident » se doit d'être « ahurissant » rejoint la théâtralité qui exhibe l'artifice afin de mieux sceller un pacte d'adhésion. Le brusque surgissement de personnages, d'objets, de décors - ou leur tout aussi soudaine disparition – contribue, notamment, à un tel art de l'artifice. Dans *La photo du colonel*, la découverte de la sacoche d'Edouard, qui recèle des « quantités inimaginables[337] » d'objets ayant appartenu au tueur et que Gisèle Féal identifie de manière pertinente à des « émotions réprimées[338] », jouant de l'analogie entre ouverture de la serviette et geste de « vider son sac », revêt la fonction d'un *deus ex machina* qui permet la confrontation finale du narrateur et du tueur. La soudaineté de l'apparition des effets personnels du criminel semble orchestrée par l'auteur pour mettre en exergue le caractère artificiel de la péripétie. La remarque du narrateur, constatant l'inadéquation entre la taille de la serviette et le volume de son contenu (pouvant figurer la densité de la psyché humaine) : « comment tout cela pouvait-il tenir là-dedans[339] ? » opère, sur

[335] Simone Benmussa, *op. cit.*, p. 33.
[336] *Ibid.*, p. 29.
[337] Eugène Ionesco, *La photo du colonel*, *op. cit.*, p. 33.
[338] Gisèle Féal, *Ionesco. Un théâtre onirique*, *op. cit.*, p. 60.
[339] Eugène Ionesco, *La Photo du colonel*, *op. cit.*, p. 33.

un plan métatextuel, le soulignement de l'invraisemblance de la situation. L'accent est ainsi mis sur l'acte de la représentation. Moins, en effet, l'objet fictionnel s'insère harmonieusement dans le déroulement de l'intrigue plus apparaît évidente la nécessité de sa survenue - comme c'est le cas, précisément, avec le *deus ex machina* du théâtre classique - et surtout plus est exhibé le geste qui répond à cette nécessité par une création effective. La nouvelle imite en cela la logique du rêve dans lequel les éléments signifiants semblent prendre corps et s'organiser à l'instant même où ils en reçoivent l'injonction par la conscience souterraine qui les engendre, sans se soucier d'une quelconque vraisemblance.

Dans *Le piéton de l'air*, l'envol du narrateur est accompagné d'un dialogue où le personnage livre à sa fille le mode d'emploi de la lévitation : « c'est tout à fait facile, il faut vouloir, un vouloir qui est aussi un pouvoir[340] ». L'épisode de l'envol n'apparaît dès lors pas uniquement comme la figuration d'un désir archétypal, il est aussi, de manière réflexive, une démonstration de la manière dont le désir, dans la dynamique onirique, entraîne spontanément sa représentation. Il y a théâtralité parce qu'un désir y est mis en scène et théâtralité parce que cette mise en scène est elle-même mise en scène.

C'est encore l'acte de la représentation qui se voit mis en lumière dans l'envol du narrateur d'*Oriflamme*, non pas, cette fois, parce que cet envol est accompagné d'une réflexion sur pouvoir de l'imagination mais parce qu'il s'opère sous le regard de spectateurs. Tandis qu'il s'élève enroulé dans le corps du mort, le narrateur relève en effet que « Toutes les fenêtres applaudissaient[341] ». Ionesco accentuera la théâtralité de la situation dans la pièce, achevant celle-ci par la réplique d' « Une femme », une fois Amédée disparu du plateau : « Fermons les volets, Eugène, le spectacle est terminé[342] ! » Le geste symbolique accompli par le narrateur ne semble prendre tout son sens que reflété dans le regard d'un public fictif, de la même manière que l'imaginaire onirique de Ionesco ne trouve son plein accomplissement que dans une mise en écriture destinée à être lue.

Le traitement de certains dialogues, dans les nouvelles, qui joue d'une artificialité volontaire, constitue également une réflexion sur le phénomène de la représentation. Dans *Oriflamme*, *La Photo du colonel*, *Une victime du devoir* et *Le piéton de l'air*, les narrateurs ont la faculté de converser avec leurs interlocuteurs sans prononcer de paroles. Le cas se présente

[340] Eugène Ionesco, *Le piéton de l'air, op. cit.*, p. 56.
[341] Eugène Ionesco, *Oriflamme, op. cit.*, p. 21.
[342] Eugène Ionesco, *Amédée, op. cit.*, p. 332.

notamment lorsque le policier d'*Une victime du devoir* enjoint le personnage à parcourir mentalement les lieux où il aurait été susceptible de rencontrer Mallot :

> Je parcourus, par la pensée, en un instant, toutes les plages de la terre. Aucune trace de Montbéliard.
>
> - C'est vrai, remarqua le policier, sans prononcer de paroles, il avait aussi le surnom de Montbéliard. Cherche ailleurs !...
>
> Fermant de nouveau les yeux, je parcourus toutes les villes d'eaux, les montagnes. Sur un pic escarpé, absolument désert, soudain, à mes côtés, le policier.
>
> - Tiens, vous voilà dans mes souvenirs, maintenant !
>
> - Quoi d'étonnant ? me dit-il. Alors, et l'homme [343]?

Le dialogue souligne son propre artifice, exhibant le fait qu'il n'est qu'une mise en voix d'un questionnement intérieur. La recherche énigmatique de Mallot, figurant le travail de l'inconscient, est présentée comme créatrice d'un dialogue, d'un conflit, d'un décor. Ionesco dévoile par-là même une genèse de sa dramaturgie, confirmant l'intuition de Simone Benmussa selon laquelle « la représentation préexiste au théâtre dès que fonctionne l'imaginaire[344] ». La remarque du policier « Quoi d'étonnant ? » a pour but d'attirer l'attention du lecteur sur la singularité du fonctionnement onirique, qui est aussi celui du théâtre, à la fois « évident » et « ahurissant ».

Si l'insolite des nouvelles ionesciennes partage des traits communs avec le merveilleux, qui, par convention, relève du domaine de l' « évident », et avec le fantastique, qui a trait à l' « ahurissant », il semble ainsi échapper à une totale affiliation à l'une ou l'autre de ces catégories pour se ranger sous la bannière de l'onirisme, qui en superpose les caractéristiques. Or l'onirisme a partie liée avec la théâtralité, ressemblance qui contribue à expliquer la cohérence de l'acte de l'adaptation dramaturgique des nouvelles.

Paradoxalement, la nouvelle *Rhinocéros*, qui n'est que peu voire pas onirique, est aussi celle où s'exprime la théâtralité la plus exacerbée. La dichotomie entre le réel et l'irréel qui s'y fait jour n'est cette fois pas liée au rêve mais à l'expérience aberrante qui lui a donné naissance, la contemplation impuissante par Ionesco de la montée du fascisme en Roumanie. Ne pouvant s'appuyer sur l'étrangeté du rêve, comme il le fait dans ses autres récits, l'auteur multiplie les passerelles entre le récit et le théâtre pour donner à mesurer le caractère profondément stupéfiant de son expérience, restituer l'irréalité de ce qui d'après lui fut vécu, à l'époque, comme un cauchemar.

---

[343] Eugène Ionesco, *Une victime du devoir*, *op. cit.*, p. 67.
[344] Simone Benmussa, *op. cit.*, p. 33.

Les personnages de la nouvelle agissent comme s'ils étaient en représentation. L'épicier montre la ménagère « d'un geste théâtral[345] », détail repris dans une didascalie de la pièce où le même personnage « *montre, d'un geste théâtral, le cortège qui est en train de sortir*[346] ». Botard est caractérisé comme un histrion lorsqu'il développe sa théorie du complot au sujet des rhinocéros :

> - C'est une machination infâme ! (et, d'un geste d'orateur de tribune, pointant son doigt vers le juriste :) C'est votre faute[347] !

passage repris à l'identique dans la pièce :

> BOTARD : C'est une machination infâme ! (*d'un geste d'orateur de tribune, pointant son doigt vers Dudard et le foudroyant du regard* :) C'est votre faute[348].

La caractérisation des personnages, minimale, semble relever davantage de l'indication scénique que de la description narrative. C'est le cas, en particulier, lors de l'épisode de la délibération portant sur l'existence et la nature des rhinocéros au bureau du narrateur :

> - Ah, vous voyez je ne suis pas folle! s'écria Daisy, dactylo, très émue. (Qu'elle était jolie avec ses joues roses, ses blonds cheveux !) […] Un rhinocéros unicorne!
>
> - Avec deux cornes! rectifia mon collègue, Emile Dudard, licencié en droit, éminent juriste, promis à un brillant avenir dans la maison et, peut-être, dans le cœur de Daisy.
>
> - Moi je ne l'ai pas vu! Et je n'y crois pas! déclara Botard, ancien instituteur qui faisait fonction d'archiviste[349].

En présentant systématiquement les personnages après leurs prises de parole et en résumant leurs caractéristiques à un ou deux traits exprimés de manière laconique, l'auteur crée une atmosphère théâtrale. Les protagonistes de la nouvelle, jusqu'aux plus secondaires, apparaissent réduits à des types. La femme dont le rhinocéros a écrasé le chat est « l'incarnation même de la désolation[350] », le logicien, quant à lui, est doté de la « tête caractéristique du logicien[351] » (« canotier, petite moustache, lorgnon[352] »). Leur théâtralité les déréalise. Vidés de leur substance par un traitement caricatural qui en fait des pantins comiques, ils participent de la dimension loufoque de la nouvelle. La théâtralité contamine jusqu'à la conduite du récit, que Ionesco sature de proto-didascalies, comme lorsque le narrateur interpelle son ami Jean en pleine métamorphose : « - Qu'est-ce qu'elle a, votre peau ? On dirait du cuir… (Puis, le

---

[345] Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (nouvelle), *op. cit.*, p. 80.
[346] Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (pièce), *op. cit.*, p. 571.
[347] Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (nouvelle), *op. cit.*, p. 84.
[348] Eugène Ionesco, Rhinocéros (pièce), op. cit., p. 584.
[349] E. Ionesco, *Rhinocéros* (nouvelle), *op. cit.*, p.82.
[350] *Ibid.*, p. 78.
[351] *Ibid.*, p. 79.
[352] *Ibid.*

regardant fixement :) Savez-vous ce qui arrivé à Bœuf [353]? » A l'inverse des personnages de la nouvelle, qui, incapables de s'étonner du déferlement rhinocérique, « vaqu[ent] à leurs affaires, comme si de rien n'était[354] », le lecteur est ainsi amené, grâce à un grossissement du trait et des artifices proprement théâtraux, à réfléchir à l'étrangeté de la situation.

La théâtralité de *Rhinocéros* diffère également de celle des autres nouvelles par le comique qu'elle engendre. Les personnages caricaturaux du récit, profondément grotesques, suscitent l'amusement du lecteur. Or les nouvelles oniriques, à l'exception d'*Oriflamme*, ne sont pas particulièrement marquées par l'humour. L'angoisse et l'incertitude y prédominent. La réflexion sur l'acte de représentation qui s'y fait jour semble accompagner le geste expérimental par lequel Ionesco tente de maîtriser ses angoisses et ses interrogations, ou du moins de les mettre à distance dans une œuvre d'art. Dans *Rhinocéros*, à l'inverse, la théâtralité apparaît comme l'expression d'une maîtrise. Le lecteur perçoit la satisfaction avec laquelle l'auteur manipule les personnages comme s'ils étaient des marionnettes de théâtre. C'est cette même jubilation qui est à l'œuvre dans la multiplication de jeux de mots filant la métaphore de l'animalisation, à l'image de la description des boutiques fermées « pour cause de transformation[355] ». Le maniement virtuose de la polysémie des mots, à l'origine du rire, rejoint la maîtrise qui se dégage de la mise en scène huilée des fantoches comiques du récit.

Or à la différence des nouvelles inspirées par le rêve, qui traduisent des inquiétudes et des interrogations toujours présentes, *Rhinocéros* correspond à une expérience passée et une épreuve surmontée. Ionesco n'a aucune idée de la manière dont il parviendra à affronter la mort, il ne sait pas davantage comment exorciser le temps qui passe, mais s'il a bien une certitude, c'est qu'il a su résister à la montée du fascisme en Roumanie. L'image du rhinocéros, contrairement à celle du cadavre ou de l'envol, n'est pas une énigme transmise par son inconscient dans un processus onirique, elle ne dissimule pas un désir ou une angoisse anxiogènes et latents, elle est une création qu'il a forgée lui-même, au terme d'une réflexion consciente. La théâtralité de la nouvelle et les ressorts comiques qu'elle engendre semblent dès lors traduire la satisfaction de l'auteur, enfin capable de traiter une expérience, aussi douloureuse fût-elle, avec recul. Certes, comme ne cesse de le répéter Ionesco, la signification de *Rhinocéros* ne doit pas se figer dans une métaphore du nazisme, certes les enjeux que

[353] *Ibid*., p. 86.
[354] *Ibid*., p. 89.
[355] Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (nouvelle), *op. cit.*, p. 90.

recouvrent la nouvelle et la pièce ne cesseront jamais de se réactualiser[356], mais la capacité dont il a fait preuve, au moins une fois, à rester lucide et juste au milieu de la déraison ambiante lui garantit un confort et une satisfaction révélés, dans l'œuvre, par la dextérité avec laquelle il théâtralise la narration. La supériorité du metteur en scène du théâtre de guignol sur les marionnettes qu'il manipule est à l'image de la supériorité intellectuelle et morale de l'homme qui a été plus clairvoyant que ses contemporains. Le caractère relativement classique de la pièce qui succède à la nouvelle, contrastant avec la dimension expérimentale de sa dramaturgie influencée par l'onirisme, reflète la même maîtrise.

Les nouvelles qui composent le recueil de *La photo du colonel* apparaissent ainsi résolument comme des jalons sur la voie de l'écriture des pièces futures. Si elles opèrent, par leur brièveté, une saisie de l'insolite, constituant le point de départ de la création d'une dramaturgie renouvelée, elles peuvent également se lire comme un laboratoire d'écriture théâtrale. Les contraintes de la narration et leur détournement appellent une réflexion sur le genre théâtral, voué à lui succéder. En ce qu'elles sont un premier pas dans le processus d'une représentation de l'imaginaire de leur auteur, les nouvelles donnent en effet à entr'apercevoir ce que Ionesco cherche à produire au théâtre : un lieu où s'exprime la contradiction, un espace situé entre la vie vécue et la réalité du rêve, un univers où les angoisses et les désirs les plus énigmatiques tendent à s'objectiver.

2. Un imaginaire à la démesure de la scène

Après avoir ainsi condensé son imaginaire insolite dans la forme brève des nouvelles, Ionesco affronte le défi de l'adaptation théâtrale. La tridimensionnalité du genre, le déploiement infini de la parole qu'il autorise, la possibilité offerte, grâce à lui, d'une adresse directe aux sens

[356] Dès 1961, dans une note sur *Rhinocéros* pour la revue *Arts*, Ionesco souligne la vocation de sa pièce à déborder le contexte historique qui l'a inspirée. Ainsi si, selon les dires de l'auteur « Originairement, la "rhinocérite" était bien un nazisme », il se demande s'il n'a pas « mis le doigt sur une plaie brûlante du monde actuel, sur une maladie étrange qui sévit sous différentes formes, mais qui est la même, dans son principe » (« Notes sur "Rhinocéros" », *Arts*, janvier 1961 in *Notes et contre-notes*, p. 282-283). Quelques vingt ans plus tard, il se désole encore, dans un entretien pour le *Nouvel Observateur*, de voir sa pièce mise au service d'une interprétation unique: « Comment expliquer à tous ces publics "de plus en plus chaleureux" que leurs arrière-pensées ne sont pas les miennes ? Que ce "Rhinocéros" est bien trop monstrueux, trop énorme pour n'appartenir qu'à une seule idéologie ? Que rien ne me navre tant que d'être mutilé au profit d'une seule cause ? (« Ionesco entre deux chaises », *Le Nouvel Observateur*, 25 décembre 1982, p. 18).

du spectateur constituent tout à la fois, pour l'auteur, un nouveau champ des possibles et un risque à surmonter. La tentation ionescienne de succomber à l'excès après une étape créatrice marquée par une certaine ascèse verbale est perceptible dans l'œuvre théâtrale adaptée. La loufoquerie digressive, le lyrisme débridé, l'introspection exacerbée, la distorsion à l'envi de l'espace scénique ou le mélange incessant des tons et des thèmes apparaissent comme autant d'empreintes laissées aux pièces par un processus créateur tout à sa joie d'opérer dans une liberté retrouvée. « On peut tout oser au théâtre[357] » se réjouit Ionesco. Les nombreux brouillons qui précèdent les œuvres définitives révèlent qu'un travail de rééquilibrage et de recentrement sur les enjeux essentiels des œuvres a pourtant été opéré entre les premiers jets et les versions définitives au cours des campagnes d'écriture. C'est bien que la transmodalisation a exigé de Ionesco un acte d'équilibriste. Si le défi de l'écriture des nouvelles résidait dans le dépassement d'une limitation des moyens d'expression, née de la combinaison des contraintes du genre narratif et de celles de la forme brève, le danger de la dramaturgie, au contraire, est lié au caractère exponentiel des possibilités que celle-ci recèle. Pour donner à ses hypertextes théâtraux une ampleur que n'avaient pas les récits, pour que la réécriture ne soit pas une répétition stérile mais l'approfondissement d'une pensée, d'une vision et d'une esthétique, il incombe à Ionesco d'exploiter les virtualités fertiles de l'écriture dramatique, gageure dont il semble bien avoir eu conscience, expliquant qu': « Il fallait trouver un moyen pour amplifier l'expression théâtrale. Quand on lit un roman, on a l'impression qu'il y a tout ce qu'il faut dans le roman, et porté à la scène, il est insuffisant parce que l'on pouvait imaginer mieux » [358]. S'il veut, cependant, éviter que la transposition ne se fasse au prix d'une déperdition en intensité des créations originelles, il doit se résoudre à borner son inventivité et à concentrer ses effets. Il doit accepter que la réécriture, qui peut certes apparaître comme un biais pour dire plus et autrement, n'a pas, pour autant, la mission de dire tout et à tout prix.

Les pièces ionesciennes adaptées des nouvelles témoignent d'un creusement et d'un élargissement des enjeux soulevés dans les nouvelles dont elles sont issues. Elles laissent cependant également transparaître un geste d'abandon, dans les deux sens du terme : renoncement du fantasme de l'exhaustivité d'une part, abandon concomitant de l'auteur au pouvoir du théâtre et à l'intelligence du spectateur, chargés de combler les inachèvements de l'œuvre écrite. C'est au terme de ce double travail de ressaisie et de lâcher prise que semble

[357] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 83.
[358] Eugène Ionesco, entretien avec Pierre Dumayet dans « Lectures pour tous », émission du 21 novembre 1962.

s'être constituée une esthétique théâtrale qui a donné à l'insolite et l'onirique ionesciens leur pleine mesure : celle de la scène.

2.1. Des nouvelles au théâtre : creusement et élargissement

Se remémorant le travail fourni pour adapter ses nouvelles au théâtre, Ionesco évoque une trajectoire, du rêve à la scène, marquée par une maîtrise grandissante. « Le conte c'est déjà un effort, une transcription et la pièce de théâtre est une transcription de cette transcription. De là résulte une certaine objectivation[359] » confie-t-il. En mettant en avant la notion d'effort, l'auteur suggère le paradoxe de son mouvement créateur. Pour retranscrire le surgissement spontané et désordonné des images du rêve, pour demeurer fidèle à son univers mental onirique, il aurait donc fallu en passer par un travail méthodique. Pour restituer fidèlement une vision éminemment subjective, procéder à une objectivation. Un tel travail, qui cohabite indéniablement avec une création moins contrôlée, est perceptible dans les pièces. A l'aide de procédés spécifiquement dramaturgiques, Ionesco développe les ébauches initiales, accentue les effets qui y étaient mis en œuvre. La représentation d'un moi, s'invitant sur le plateau jusqu'à l'envahir totalement, semble, notamment, rendre compte d'une recherche introspective accentuée. La maîtrise grandissante de l'auteur sur sa création ne se lit cependant pas seulement dans une retranscription toujours plus aigüe de son imaginaire et de ses perceptions psychiques, mais aussi dans une complexification des données initiales des récits, qui s'accompagne d'une exploration de nouveaux enjeux. Des interrogations, demeurées en suspens dans le cadre resserré des nouvelles, trouvent une amorce de réponse ; des visions et des états de conscience, laissés de côté, semblent soudainement découvrir un canal pour s'exprimer. C'est également par un élargissement du champ que Ionesco étoffe sa vision première. Le cadre restreint des nouvelles s'ouvre pour accueillir une figuration élargie du monde. Une horde de nouveaux personnages apparaissent, tandis que ceux déjà présents dans les récits se voient conférer une nouvelle épaisseur et de nouvelles fonctions. Paradoxalement, alors que la narration n'opposait *a priori* aucune limite à une représentation fantaisiste de l'espace, c'est au théâtre que celui-ci prend toute sa mesure insolite. Virtuellement projeté sur une scène de théâtre, l'univers

[359] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, op. cit., p. 62.

mental de l'auteur déborde ainsi le relatif carcan de la forme brève qui lui avait donné sa forme première.

2.1.1 Ouvertures du champ

La réécriture dramaturgique de Ionesco opère presque systématiquement une ouverture du champ qui crée une mise en perspective de l'univers fictionnel initial. Jouant de la superposition du proche et du lointain, le décor des pièces tend à élargir l'espace décrit dans les nouvelles. La transposition de l'*incipit* de *Rhinocéros* procède ainsi, de manière quasi cinématographique, à un recul de la prise de vue. Alors que la nouvelle se contentait de représenter le narrateur attablé à « la terrasse du café[360] », la didascalie inaugurale de la pièce ne mentionne cette dernière qu'après avoir dépeint le cadre plus large d' « *Une place dans une petite ville de province*[361] ». Or la ville se laisse elle-même deviner, en arrière-plan, Ionesco précisant qu' « *On aperçoit, au-dessus de la maison de l'épicerie, le clocher d'une église, dans le lointain. Entre l'épicerie et le côté droit, la perspective d'une petite rue*[362] ». Les premiers brouillons de la pièce révèlent que l'élargissement du décor a été progressif. Dans un premier temps, le dramaturge s'en tient à l'espace dépeint par la nouvelle : « *Terrasse d'un café. Ciel bleu, lumière d'une matinée printanière. On voit l'entrée du café-bar restaurant, à droite, en plan oblique*[363] ». L'amplification des indications spatiales n'est pas gratuite. La terrasse du café, près de laquelle doit surgir le premier rhinocéros, ne représente en effet qu'une infime parcelle de l'espace virtuel où la fable s'apprête à s'accomplir. Au cours des actes suivants, la ville entière succombera à la rhinocérite. En choisissant comme éléments de décor un café-épicerie et un clocher d'église, qui dessinent la topographie d'une petite ville éminemment prototypique, Ionesco signale, en outre, que l'action pourrait se dérouler n'importe où et confère à l'espace, par là-même, une fonction métonymique. L'élargissement initial du cadre épouse la nature profonde d'un drame qui n'a pas vocation à se jouer en huis-clos.

La didascalie liminaire du deuxième acte de *Tueur sans gages*, qui décrit la chambre de Bérenger, procède à la même ouverture du champ, laquelle est porteuse cette fois, semble-t-il, d'une symbolique temporelle. Transposition du « salon de l'éternel automne[364] » de la nouvelle, lieu sinistre « bas de plafond, sombre[365] », la chambre est décrite avec une minutie qui pousse

---

[360] Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (nouvelle), *op. cit.*, p. 75.
[361] Eugène Ionesco, Rhinocéros (pièce), *op. cit.*, p. 539.
[362] *Ibid.*
[363] La retranscription de la didascalie est reproduite dans l'annexe n°3, p. 520.
[364] Eugène Ionesco, *La photo du colonel*, *op. cit.*, p. 32.
[365] *Ibid.*

jusqu'à mentionner « *une tapisserie usée* » ou « *un vieux gramophone* [366]». Mais c'est surtout la mention d'une « *fenêtre* » par laquelle « *on voit la rue* [367]» qui donne une ampleur nouvelle à cet espace de la désolation. Le dramaturge prend soin en effet de préciser qu' « *Au lever du rideau, la fenêtre éclaire d'une lumière blafarde, jaunâtre, le centre du plateau avec la table du milieu. Les murs de la maison d'en face sont d'une couleur gris sale. Dehors, le temps est sombre, il neige et il pleut finement*[368] ». La métaphore qui, dans le récit, assimilait le salon du narrateur à un « éternel automne », c'est-à-dire un espace mortifère et une temporalité lancinante, cède la place, dans la dramaturgie, à un jeu sur le décor qui, dans une mise en abyme visuelle, duplique l'espace dysphorique. C'est ainsi la succession spatiale du même au même qui figure, sur la scène, la monotonie du quotidien.

L'élargissement de l'espace au théâtre ne procède pas uniquement, cependant, d'une dilatation du cadre engendré, dans les nouvelles, par la seule voix du narrateur, dans le but d'amplifier sa puissance évocatoire. Ionesco orchestre également une mise en concurrence inédite des éléments du décor. La didascalie liminaire de *Tueur sans gages* mentionne ainsi « *Dans le lointain* » le « *bruit d'un tramway* [369]». Or le tramway, moyen de transport par lequel Bérenger est arrivé dans le beau quartier, symbolise la frontière entre l'espace utopique de la Cité radieuse et le reste de la ville. La séparation entre les deux espaces est d'autant plus dramatisée par l'indication scénique que, selon sa prescription, les bruits de tramway doivent cesser soudainement au moment où « *une lumière très forte, très blanche*[370] » envahit la scène. La superposition de l'immédiat et du lointain puis la disparition du second au profit du premier mettent ainsi d'emblée en concurrence les deux lieux, métaphore de deux temporalités. La nouvelle qui, faute de pouvoir recourir au télescopage de l'image et du son, procédait par succession dans l'évocation des espaces, n'était pas porteuse de la même intensité.

De la même manière, *Le Piéton de l'air* opère la juxtaposition entre le rêve angoissant de Joséphine et la destruction de la cabane de Bérenger, éléments traités successivement dans la nouvelle. Le narrateur de celle-ci commençait en effet par raconter comment « un avion allemand de bombardement, sans doute le dernier rescapé de la guerre » avait détruit sa maison. C'est seulement après être sorti « indemne d'entre les ruines fumantes[371] », qu'il écoutait le

[366] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit.*, p. 497.
[367] *Ibid.*, p. 498.
[368] *Ibid.*
[369] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit.*, p. 471.
[370] *Ibid.*
[371] Eugène Ionesco, *Le piéton de l'air* (nouvelle), *op. cit.*, p. 45.

récit de sa femme « très troublée par le rêve [qu'elle avait] fait[372] », rêve où elle apprenait, par son oncle, que son père vivait encore. Dans la pièce adaptée, Joséphine ne raconte pas le rêve mais le vit sous les yeux du spectateur, à travers la mise en scène d'un dialogue avec l'Oncle-docteur. Ce dialogue devient cependant inaudible à cause du bruit de l'avion de guerre, qui va jusqu'à couvrir complètement leur échange en lâchant une bombe sur la cabane de Bérenger :

> *Le vrombissement de l'avion est devenu énorme. Il est si grand qu'il couvre sans doute les répliques probables qui suivent, et que l'on n'entend pas, de Joséphine et de l'Oncle-docteur. Ces deux personnages jouent encore quelques instants muettement dans le bruit.*
>
> *La scène s'obscurcit en même temps que le bruit augmente et ce sont les ténèbres. Le bruit d'une bombe, qui explose sur la cabane de Bérenger, cabane que l'on aperçoit, pendant deux secondes, illuminée par l'éclat du projectile. Et même en flammes, si possible*[373].

La nouvelle distinguait les niveaux de représentation onirique. Au sein d'une histoire, perçue par le lecteur comme échappant au domaine du réel, le rêve de l'épouse, présenté comme tel, épousait logiquement les traits d'un rêve dans le rêve. Le théâtre crée une imbrication plus ambigüe entre les deux strates d'onirisme. Loin d'opérer, comme dans le récit, une démarcation entre l'événement vécu par Bérenger et le songe de Joséphine, il instaure entre les deux une continuité troublante. La destruction de la cabane de Bérenger y apparaît comme une matérialisation physique de l'angoisse de son épouse. C'est en effet au moment où la tension dramatique du dialogue entre le personnage et l'Oncle-docteur atteint son point paroxystique, lorsqu'elle exhorte vainement son père à se manifester, en s'écriant : « Montre-toi. Mais montre-toi donc[374] ! » que le bruit de l'avion couvre le dialogue. L'aire de jeu est alors doublement envahie, par le son assourdissant d'une part, et le noir qui envahit progressivement la scène. De là résulte un élargissement spectaculaire du récit de rêve de la nouvelle. D'abord incarné dans un dialogue, il en vient à mobiliser toutes les ressources visuelles et sonores du théâtre pour se muer en un tableau apocalyptique. Le contenu onirique cède, en outre, le pas à une figuration de la détresse du rêveur de sorte qu'à la confusion orchestrée entre le rêve et la réalité se superpose encore une mise en image du rêve comme réalité vécue. L'ouverture du champ accomplie procède ainsi littéralement à une invasion de l'espace scénique par la psyché. La mise en conflit de l'aire de jeu avec le bruit et la lumière qui l'entourent restitue la violence du cauchemar, vécu par le rêveur comme un spectacle total. Elle accentue, en outre, la réflexion, amorcée dans le récit, sur la frontière trouble entre le rêve et l'état vigile.

---

[372] Ibid., p. 46.
[373] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air* (pièce), *op. cit.*, p. 728.
[374] *Ibid*.

La composition, visuelle ou sonore, de l'espace scénique n'est pas seule à œuvrer à la mise en perspective du cadre principal. L'utilisation d'une foule de personnages secondaires, voire de simples figurants, ou de voix anonymes, constitue également un expédient pour élargir l'univers fictionnel. Comme le remarque Paul Vernois : « Il y a chez Ionesco un chœur informel, toujours présent, où se côtoient sergents de ville, vieillards, petites filles, déménageurs, soldats et clochards »[375]. Le caractère hétéroclite d'une telle réserve de figurants, prêts à jaillir à tout moment et de tout côté, semble figurer le désordre du monde. En brouillant la vision scénique d'ensemble, la déambulation des figures secondaires traduit partiellement l'illisibilité de celui-ci.

Parallèlement au ballet des voix et des silhouettes, traversant la scène de manière récurrente, le dramaturge met en œuvre une multiplicité d'échanges parasites, venus du hors-scène. Ces échanges confortent le spectateur dans l'intuition que les personnages centraux, que Paul Vernois qualifie de « personnages-pivots[376]», notant à leur propos son « impression qu'ils ne réincarnent que l'auteur au cœur de ses rêves et se substituent théâtralement au fameux *Je* romanesque des récits de Confessions »[377], jouent le rôle de narrateurs à la première personne. La création d'un brouhaha dans la coulisse, qui fait contrepoint à l'action – ou l'absence d'action – du personnage sur scène, rend en effet sensible une limitation du champ visuel, voire auditif, du spectateur, limitation qui semble coïncider avec celle du foyer focal du protagoniste. Plus les voix et les images lointaines sont données à percevoir comme périphériques à la scène, plus l'illusion d'un centre, gravitant autour de Choubert ou Bérenger, est accentuée. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles les nouvelles ne recouraient pas à ce genre d'échanges marginaux, la présence d'un narrateur homodiégétique n'y étant pas à démontrer. Le procédé du contrepoint permet ainsi tout à la fois de pérenniser au théâtre le statut du narrateur des nouvelles et d'élargir la perception du monde qu'il convoyait dans celles-ci. La matérialité de la scène, avec ses coulisses et son lointain, rend en effet sensibles au spectateur les lisières de l'espace où évolue le personnage-pivot. Elle opère, par là-même, une mise en perspective du cadre central.

La séparation entre l'aire de jeu du personnage et l'espace qui semble guetter ce dernier, aux marges de la scène, recouvre bien plus qu'un gouffre physique. De manière révélatrice, dans l'une des premières versions manuscrites de *Tueurs sans gages*, Ionesco associe les bruits

[375] Paul Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, *op.cit.*, p. 138.
[376] *Ibid*., p. 133.
[377] *Ibid*., p. 135.

et les personnages secondaires à une représentation du quotidien. Dans une tirade à l'Architecte, biffée dans un second temps, Bérenger expliquait ainsi comment, dans sa jeunesse, une expérience d'euphorie et de lumière avait cédé la place à une perception désenchantée de l'existence, caractérisée par un reflux à sa conscience du monde extérieur :

> La preuve que l'autre monde avait été vrai et qu'il s'était enfui, en un instant, c'est que les bruits se firent de nouveau entendre ; plus rien ne les empêchait d'arriver à moi, ils revenaient à toute vitesse. Les commères sortirent des cours, apparurent aux fenêtres, se mirent à bavarder, sans se gêner, percèrent mes tympans de leurs voix criardes, des chiens aboyèrent à mon passage, des enfants glapirent… cela recommençait, le « tous les jours » recommençait[378].

A la lumière de cette confidence fictive, les interférences que constituent les dialogues parallèles, bruitages et actions de second plan par rapport aux semblants d'intrigues principales peuvent se lire comme les manifestations physiques d'une perception dysphorique de l'existence par les personnages. Ionesco matérialiserait, grâce à elles, l'univers venant se heurter à la sphère confinée d'une conscience, le temps informe de la vie ordinaire reprenant ses droits sur le domaine de l'événement. L'élargissement spatial, créé par l'excentrement des silhouettes et des voix, ne se limite ainsi pas à mettre en œuvre une dilatation temporelle, la figuration d'une sphère répétitive du « tous les jours ». Il se fait, également, le marqueur d'un antagonisme entre le personnage et le monde. Le début du second acte de *Tueur sans gages* qui intervient après l'intense désillusion de Bérenger dans la Cité radieuse, s'ouvre, de manière significative, sur les palabres ineptes de la concierge venus du « *palier de l'immeuble*[379] ».

Le brouillon d'*Amédée* témoigne de la manière dont Ionesco a progressivement étoffé les échanges périphériques. Ainsi, dans un premier jet, le dramaturge se contentait, au premier acte, de rendre compte d'un bruitage diffus, indiquant que : « *De la porte de droite, donnant sur les escaliers viennent des bruits assourdis de l'ascenseur, des voix de voisins, le jappement d'un chien, puis : oh ! le vilain chien-chien, allons donne la pa'patte au monsieur, bien ! – mais ces bruits ne semblent nullement gêner Amédée Buccini* »[380]. Il biffe cependant la didascalie pour procéder à un échange plus précis et élaboré, inscrit dans la partie dialoguée :

> « Votre courrier Monsieur Marcel » « Merci Madame Dupont ! », « Il fait beau aujourd'hui », « moi je trouve qu'il fait plutôt mauvais », « oh ! bien sûr ! pour quelqu'un qui vient du midi ! »

---

[378] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, un cahier ms., « Acte I », 4-COL-166 (104), p. 34 dans le pagination originelle de l'auteur.

[379] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit.*, p. 498.

[380] La précision de Ionesco selon laquelle Amédée n'est pas dérangé par les bruits parasites peut être interprétée comme le signe que le personnage, engoncé dans le quotidien, n'a même pas conscience de l'atmosphère étouffante et triviale qui l'entoure, et qui pourtant l'oppresse inconsciemment.

La version publiée, enfin, rend compte d'un échange encore plus développé où la dimension insolite est clairement accusée :

> VOIX DE LA CONCIERGE : Vous revenez de vacances, monsieur Victor !
>
> VOIX DU VOISIN : Oui, madame Coucou. J'arrive du pôle nord.
>
> VOIX DE LA CONCIERGE : Vous n'avez pas eu chaud !
>
> VOIX DU VOISIN : Oh le temps n'était pas mauvais. C'est vrai que pour vous qui êtes du Midi…
>
> VOIX DE LA CONCIERGE : Je ne suis pas du Midi, monsieur Victor. L'accoucheur de ma grand-mère était de Toulon, mais ma grand-mère a toujours habité Lille[381]…

L'incongruité du dialogue définitif semble chercher à restituer le sentiment d'insolite procuré à Ionesco par le spectacle du quotidien. Comme s'en est maintes fois ouvert l'auteur, en effet, les bruits et les paroles les plus ordinaires sont, pour lui, auréolés d'étrangeté. C'est sans doute parce qu'il soupçonne le spectateur de ne pas leur attribuer cette même qualité déconcertante que le dramaturge instille aux échanges une loufoquerie caractérisée, réduisant ainsi le décalage présumé entre ses propres perceptions et celles du public.

Qu'il concoure à une représentation plus vaste ou plus contrastée du monde, qu'il vise à intégrer le personnage-pivot dans un univers qui l'excède ou à l'opposer à un environnement lui demeurant fondamentalement étranger, l'élargissement du champ auquel procède Ionesco dans l'adaptation théâtrale confère à l'œuvre une profondeur que ne possédaient pas les nouvelles.

La manière dont le dramaturge conclut ses pièces est éminemment révélatrice d'une telle concomitance entre l'élargissement et l'instauration d'une nuance. Alors que les récits s'achevaient tous, à l'exception d'*Oriflamme*, sur des constats définitifs et désespérants, Ionesco crée, au théâtre, des fins plus ouvertes qui laissent au spectateur la possibilité d'imaginer un renversement de la situation. La modification la plus spectaculaire est celle de *Rhinocéros*. Là où le narrateur de la nouvelle concluait son récit sur la prise de conscience amère de son impossible animalisation : « Et pourtant, je ne pouvais pas, non je ne pouvais pas[382] », Bérenger, dans la pièce, fait preuve d'un sursaut ultime, s'écriant en direction des têtes de rhinocéros : « Contre tout le monde, je me défendrai, contre tout le monde, je me défendrai ! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas[383] ! » Ionesco ajoute, à la main, les deux dernières exclamations au dactylogramme de la pièce, censée s'achever, à l'origine, sur la seule exclamation « je me défendrai ! ». L'ajout ultime des répliques, qui vise

[381] Eugène Ionesco, *Amédée*, *op. cit.*, p. 264.
[382] Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (nouvelle), *op. cit.*, p. 93.
[383] Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (pièce), *op. cit.*, p. 638.

à mettre en relief la combativité du personnage, apparaît comme le signe d'une ressaisie de l'auteur lui-même, désireux de ne pas céder à un pessimisme radical dans son œuvre.

Le dramaturge modifie également la conclusion du *piéton de l'air* lors de l'adaptation. Le narrateur de la nouvelle, après avoir retranscrit au lecteur le compte-rendu de son voyage tel qu'il l'a livré à son épouse, s'achevant sur la peinture d' « abîmes illimités », conclut la nouvelle sur une note éminemment pessimiste :

> Tête basse, avec la peur et la désolation dans nos cœurs, nous nous dirigeâmes vers la ville. Le soir commençait à tomber. Des coups de pétards se faisaient entendre, suivis de brèves lueurs rouges. Ce n'était encore que la fête, une sorte de 14 Juillet anglais[384].

L'image du 14 juillet est lourde de connotations menaçantes. Aux yeux de l'auteur, en effet, la Révolution française dont le 14 juillet est la célébration, incarne, loin d'une libération euphorique, les prémisses d'une chaîne de réactions barbares. Ionesco n'a jamais eu de cesse de clamer sa méfiance envers les révolutions quelles qu'elles soient, vouées à laisser place, selon lui, à une tyrannie plus grande encore[385]. La transposition du 14 juillet dans l'espace onirique de la nouvelle joue ainsi comme une évocation inquiétante. A la liesse des personnages anglais, allumant des pétards, succèdera la terreur, celle-là, précisément, sans doute, qu'a entraperçue le narrateur lors de son équipée céleste. Or la pièce choisit de recourir à une fin plus optimiste. La réplique finale de Bérenger rend certes explicite la dimension menaçante de la fête, représentée par des « *lumières rouges »,* des « *coups de pétards* » et une *« musique foraine, tristement "gaie"* [386]», constatant : « Ce n'est rien encore, mes chéries. Ce n'est rien encore que la fête ». Le mot de la fin revient cependant au personnage de Marthe, porteuse d'un message d'espoir :

> Il n'y aura peut-être rien d'autre que ces pétards… cela s'arrangera peut-être… peut-être les flammes pourront s'éteindre… peut-être la glace va fondre… peut-être les abîmes se rempliront…peut-être que… les jardins… les jardins[387]…

---

[384] Eugène Ionesco, *Le piéton de l'air, op. cit.*, p. 61.

[385] Ionesco affirme dans un entretien accordé à *L'Express* en 1970 : « A la suite de chaque révolution se reconstitue une société tyrannique, pire que la précédente. C'est du mythe de la révolution que nous devrions nous débarrasser. » (« *L'Express* va plus loin avec Ionesco », *op. cit.*, p. 185). Gilles Plazy rappelle qu'après le renversement de Ceaucescu en Roumanie, Ionesco « proclame en un singulier raccourci, dans *Le Journal du dimanche* : "Nous assistons aux derniers remous des horreurs révolutionnaires commencées par les Français en 1789" » (Gilles Plazy, *Eugène Ionesco, le rire et l'espérance*, Julliard, 1994, p. 281). Déjà, en 1984, l'auteur avait retracé un itinéraire voulu cohérent entre la Révolution française et le totalitarisme au XXe siècle, affirmant : « La Révolution française a libéré le peuple du pouvoir des aristocrates. Mais la bourgeoisie qui leur a succédé incarnait l'exploitation de l'homme par l'homme, et devait être détruite – ce qui a eu lieu avec la Révolution russe qui a alors dégénéré en totalitarisme, stalinisme, génocide » (« The Art of Theatre VI: Eugène Ionesco», *Paris Review n°93, op. cit*., p.66) [*The French Revolution liberated people from the power of the aristocrats. But the bourgeoisie that took over represented the exploitation of man by man, and had to be destroyed —as in the Russian Revolution, which then degenerated into totalitarianism, Stalinism, and genocide*].

[386] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air, op. cit*., p. 736.

[387] *Ibid*.

La réplique figure chez le personnage de théâtre, dans la représentation de sa capacité à espérer, à combattre, en dépit de la certitude de toute absence d'issue, une plus grande humanité que celle dont témoignait le protagoniste du récit. Tandis que la nouvelle s'achevait sur un figement mortifère de l'histoire et du sens, la pièce opte ainsi pour une ouverture de l'horizon scénique qui épouse la nature, par définition insondable, de l'avenir. Le spectateur est dès lors amené à reconnaître et partager l'espérance ténue de Marthe au moment même où le baisser de rideau s'apprête à le propulser du temps de la représentation à la sphère du réel. Significativement, la dernière réplique de la pièce semble avoir été ajoutée au cours du travail de création pour le théâtre de l'Odéon en 1963, dans la mise en scène de Jean-Louis Barrault. Le cahier de régie qui donne un état du texte et de ses modifications pour la scène rend compte, en effet, d'une version initiale, dactylographiée, qui s'achevait sur la réplique : « ce n'est rien encore pour le moment », suivie du mot « Fin ». Le message de Marthe y est ajouté au crayon de papier avant de réapparaître, dactylographié cette fois, dans un second cahier de régie[388]. Une telle modification révèle le cheminement opéré du texte de la nouvelle à sa confrontation à la réalité théâtrale, prospective ou concrète. Elle souligne la survenue d'une ouverture de l'œuvre au cours du processus.

Même dans une pièce à la conclusion aussi désespérante que *Tueur sans gages*, Ionesco semble avoir à cœur d'instaurer la possibilité d'une échappée. Jacques Mauclair rapporte ainsi, une discussion qu'il a eue avec le dramaturge lors de la mise en scène de la pièce, au sujet du finale :

> Au moment où il y avait un effet musical, il y avait le noir et, en même temps, le type baissait la main […] ; Ionesco me disait « Non il ne faut pas qu'il baisse le couteau, il faut que le couteau reste comme ça. » je lui ai dit : « De toute façon, il va le tuer. » Il m'a dit : « Il y a encore un petit espoir, voyez-vous, il y a toujours un petit espoir […] [389]

La beauté de la dernière image demeure précisément dans cette indécision. Ce qui suit la rencontre de Bérenger et du tueur n'appartient plus au champ de l'œuvre théâtrale, il est livré à l'imagination du spectateur.

Entre la fin d'*Oriflamme* et celle d'*Amédée*, Ionesco ne procède pas à un changement notable. La pièce reprend fidèlement la conclusion de la nouvelle qui s'achevait sur une mise en scène de l'envol du narrateur. La transposition d'une fin à l'autre ne s'est pourtant pas opérée de manière directe. Les manuscrits de l'auteur révèlent l'existence d'une fin alternative où

---

[388] Cahier de Régie du *Piéton de l'air*, conservé à la BNF, Département des Arts du spectacle, 4°- COL-178 (593), (4°-COL-178 (592) pour le second cahier).

[389] Jacques Mauclair, propos rapportés par Ahmad Kamyabi Mask in *Qu'attendent Eugène Ionesco et Samuel Beckett ? Entretiens*, Ahmad Kamyabi Mask, 1991, p. 86.

Amédée, loin de s'enfuir dans les airs, retournait se calfeutrer dans son appartement[390]. Dans une image inversée de la chute du récit, plus conforme à l'esthétique de la prolifération et de l'accélération chère à l'auteur, le personnage débitait le cadavre pour le vendre aux badauds sur un rythme *allegro* avant d'être inondé par une pluie de membres se déversant sur l'appartement. Cette étape intermédiaire de la réécriture opérait une recomposition symétrique du finale. A l'espace extérieur se substituait le confinement, au mouvement ascensionnel du personnage, la chute des fragments de corps mort, à l'échappée, la réitération accélérée. Il est ainsi révélateur que Ionesco ait renoncé à cette version pour s'en tenir à la fin de la nouvelle marquée par une image de l'ouverture.

Victimes du devoir est la seule adaptation théâtrale dont l'élargissement dernier n'aille pas de pair avec la création d'un espoir. Alors que la nouvelle s'achève sur la mise à mort du policier, qui peut apparaître comme le prélude à un nouvel ordre, la pièce réassigne ultimement à l'ensemble des personnages présents sur scène un rôle de victime et de bourreau. La didascalie finale, « *Cependant que tous les personnages se commandent réciproquement d'avaler et de mastiquer, le rideau tombe*[391] », prescrit ainsi une ouverture du champ qui s'apparente paradoxalement à une clôture. La dynamique de la fable, loin de laisser place à la virtualité d'un dépassement, s'enferme en effet dans une réitération névrotique, reflétée par le pluriel même du titre de la pièce.

Une telle modification met plutôt l'accent sur la complexification du schéma actantiel opérée au cours de l'adaptation. La redistribution aléatoire des rôles désigne la scène comme un espace de l'affrontement de forces antagonistes qui excèdent la caractérisation individuelle. Or il s'agit là d'un trait essentiel de la réécriture dramatique de Ionesco qui multiplie les protagonistes et exploite leurs diverses interactions pour exprimer, sur scène, une vision plus aboutie de lui-même et du monde.

2.1.2. Complexification du schéma actantiel

L'horizon d'une incarnation des personnages sur un plateau de théâtre, lors de la réécriture, ouvre à Ionesco de nouvelles perspectives. Le dramaturge ne se contente pas de multiplier les protagonistes ; il étoffe leurs combinatoires. Surtout, il les intègre dans une « architecture mouvante[392] » qui vise à mettre en œuvre, dans l'instantanéité de la représentation, des effets de parallélisme ou de symétrie, des jeux de diffractions, des mouvements chorégraphiques

[390] Le premier finale est reproduit dans l'annexe n° 4, p. 521.
[391] Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, *op. cit*., p. 250.
[392] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit*., p. 63.

signifiants. De tels procédés, inconciliables avec le genre narratif, construisent un message extra-langagier qui vient redoubler, accentuer ou concurrencer le langage dramatique. Bien plus que dans les nouvelles, les protagonistes du théâtre ionescien s'inscrivent donc dans une structure organique. C'est bien souvent leur cohabitation ou leurs interférences avec leur environnement scénique qui concourt à en faire les vecteurs de la pensée de l'auteur, participant à l'articulation d'un discours politique, ontologique, métaphysique plus développé que dans les nouvelles.

Dans *Rhinocéros*, notamment, où la dénonciation du conformisme idéologique occupe une place centrale, le dramaturge œuvre à une caractérisation collective. La multiplication des parallélismes dans les rôles et les jeux, conjointement à la figuration d'une masse, appuie son message politique. En entrecroisant, au premier acte, le dialogue de Jean et de Bérenger et celui du Vieux monsieur et du Logicien, puis en exacerbant les analogies entre les deux couples, Ionesco procède à une double caractérisation des personnages, absente de la nouvelle. Comme le souligne en effet Marie-Claude Hubert :

> Ce parallélisme qui s'établit entre Jean et le Logicien vient modifier le portrait de Béranger, en même temps que celui de Jean. Béranger était apparu d'abord, à travers son allure négligée, comme un velléitaire, un être faible. Et voilà que Jean, reflet de l'ordre et du bon sens, ressemble maintenant à un bouffon, à la fois inquiétant et ridicule […] C'est par ce procédé original de symétrie - symétrie au niveau du rôle, de la situation, du dialogue - entre quatre personnages qui se correspondent deux à deux, qu'un portrait se dessine. [393]

Avant d'être intégrée dans un dialogue, lui-même intercalé entre les répliques de Jean et de Bérenger, la démonstration du Logicien a d'abord été élaborée isolément, comme le révèlent les brouillons de la pièce. Plusieurs pages de cahiers, dont l'une intitulée explicitement « Syllogismes » témoignent, en effet, du travail de Ionesco pour peaufiner les raisonnements insolites du personnage[394]. Le dramaturge innove donc doublement lorsqu'il réécrit son récit. D'une part, il accentue la dimension loufoque du Logicien, qui, ne se contentant plus de statuer sur l'existence d'un ou de deux rhinocéros, devient, dans la pièce, lorsqu'il met au point ses syllogismes ou entreprend le compte des pattes du chat Socrate et de ses congénères Isidore et Fricot, l'incarnation du raisonneur égaré. D'autre part, là où, dans la nouvelle, la démonstration était linéaire, la pièce fragmente les interventions du personnage et les insère dans une parodie de leçon maïeutique faisant elle-même écho à la leçon de vie professée par Jean à Bérenger. Non seulement, donc, le dramaturge ridiculise davantage que le nouvelliste la rigueur

[393] M. C. Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov*, José Corti, 1987, p. 26.
[394] Eugène Ionesco, Cahier manuscrit contenant les « réflexions sur les thèmes abordés dans *Rhinocéros* », 4-COL-166 (91). La page est reproduite dans l'annexe n°5, p. 526.

fallacieuse du Logicien mais il introduit de manière plus accentuée un jeu de miroir entre celle-ci et le dogmatisme inquiétant de Jean.

Or l'idéologie totalitaire, incriminée en filigrane de *Rhinocéros*, se fonde précisément, telle que la perçoit Ionesco, sur une logique à la fois biaisée et autoritaire. Comme le souligne Hannah Arendt dont le dramaturge semble partager les vues[395] « il est dans la nature même des politiques idéologiques […] que le contenu réel de l'idéologie […] soit dévoré par la logique avec laquelle « l'idée » est mise à exécution. […] vous ne pouvez poser A sans poser B et C et ainsi de suite jusqu'à la fin de l'alphabet du meurtre [396] ». Cette dernière formule, qui n'est pas sans rappeler l'avertissement de la Bonne dans *La Leçon* : « la philologie mène au pire »[397], illustre le danger d'un raisonnement systématisant fourvoyé. Reproduisant cette corrélation, une chaîne implicite relie, dans la pièce, les démonstrations aberrantes du Logicien et la mécanique implacable de l'épidémie.

Le lien de parenté instauré concomitamment entre le pédagogue imposteur et le donneur de leçon prompt à régir la vie des autres complète la figuration d'un système de pensée destructeur, analysé dans ses soubassements. Selon Giovanni Lista, en effet, « les attaques de Ionesco contre la logique en tant que fausse conscience nécessaire à toute idéologie » sont

---

[395] La vision qu'a Ionesco du système totalitaire est dans son ensemble proche de celle d'Hannah Arendt. Il perçoit la société totalitaire, non seulement comme l'expression d'un « divorce avec le réel » (Eugène Ionesco, « Qui sont les grands Satan ? », *Le Nouvel Observateur*, 28 juin 1985, p. 70) mais également comme une machine à éradiquer l'individualité, rabaissant chacun de ses membres au statut de simple rouage : « Dieu est personnel et nous rend personnels, frères les uns des autres et en même temps différents, tandis que Satan nous indifférencie. A l'époque de Hitler, cette indifférenciation c'étaient l'uniforme militaire, les marches militaires » (Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit*., p. 118). De la même manière, la philosophe constate : « La domination totale, qui s'efforce d'organiser la pluralité et la différenciation infinies des êtres humains comme si l'humanité entière ne formait qu'un seul individu, n'est possible que si tout le monde sans exception peut être réduit à une identité immuable de réactions » (*Le totalitarisme* in *Les origines du totalitarisme* [1948] Gallimard, coll. « Quarto », 2002, p. 783]. Ionesco, en outre, semble rejoindre Hannah Arendt lorsque celle-ci analyse que dans le système totalitaire « jamais personne n'a l'expérience d'une situation où il doit être responsable de ses propres actes ou peut en expliquer les raisons » (*Ibid*. p. 700). C'est cette vue qu'elle a appliquée dans l'analyse du procès d'Adolf Eichmann en 1961 et qui a suscité de vives polémiques. Dans *Rhinocéros*, d'une manière voisine, les personnages semblent d'une certaine manière déresponsabilisés par la fascination irrationnelle qu'exercent sur eux les fauves. Ionesco semble considérer que l'attrait au nazisme est l'expression d'un désir de destruction et de domination d'ordre inconscient. Dès lors, il disqualifie la possibilité d'une adhésion réfléchie aux idéologies dévoyées. L'historiographie s'est enrchie de nouveaux travaux portant sur la société totalitaire, dans les années 1990. Les chercheurs ont nuancé cette vision du totalitarisme comme puissance d'anéantissement de l'individualité, montrant les phénomènes de résitance dont avait été capable certaines poches de la société et remettant en cause la déresponsabilisation des individus dans l'adhésion au nazisme. Selon Philippe Burrin, résumant les conclusions de la nouvelle historiographie sur le totalitarisme : « En même temps que l'idée d'un régime monolithique, se trouvait rejetée celle d'une emprise totale du pouvoir » (Philippe Burrin, « Régime nazi et société allemande : les prismes de l'acceptation » in Henry Rousso (dir.), *Stalinisme et nazisme*, Editions Complexe, 1999, p. 185).

[396] Hannah Arendt, *Le totalitarisme*, *op. cit*., p. 830.

[397] E. Ionesco, *La leçon*, *Théâtre complet*, Gallimard, 1991, p. 59.

fondées sur l'intuition de l'auteur que « le rationnel mène à la terreur et [que] la pensée logique ne fait que fournir des justifications théoriques pouvant masquer la *libido dominandi* »[398].

La pièce, si on la compare avec la nouvelle, semble ainsi se livrer à une critique plus aboutie des différents aspects du système totalitaire tel que perçu par l'auteur et ce, en partie, par un dispositif de jeux de symétrie entre les différents protagonistes[399].

La singularité de Bérenger apparaît, elle-même, d'autant plus flagrante dans la pièce que le personnage se détache sur une foule uniforme, ce dont rend compte, par exemple, la première apparition du rhinocéros accueillie par un chœur d'exclamations:

> JEAN : […] Oh ! un rhinocéros !
> LA SERVEUSE : Oh ! un rhinocéros !
> L'EPICIERE, *qui montre sa tête par la porte de son épicerie* : Oh !un rhinocéros ! (*à son mari, resté dans la boutique*) Viens vite voir, un rhinocéros !
> […]
> L'EPICIER, *montrant sa tête* : Oh, un rhinocéros !
> LE LOGICIEN, *venant vite en scène par la gauche* : Un rhinocéros, à toute allure, sur le trottoir d'en face !
> *Toutes ces répliques, à partir de : « Oh, un rhinocéros » dit par Jean, sont presque simultanées*[400].

La version définitive de la pièce accentue le contraste entre Bérenger et la myriade de protagonistes qui l'entoure. Dans la nouvelle déjà, le narrateur expliquait s'être borné à enregistrer « distraitement », « sans y prêter une importance exagérée[401] » l'image du rhinocéros sur son passage, contrairement aux passants qui « commentèrent l'événement[402] ». Lorsqu'il adapte le récit au théâtre, le dramaturge transpose, au brouillon, une telle indifférence : « *Bérenger constate neutre* : "un rhinocéros" ». La version définitive, cependant, qui opte pour le silence pur et simple du personnage, prescrit par la didascalie : « TOUS, *sauf Bérenger* : " Ca alors[403] !" », est plus radicale encore. Quant à la description minutieuse de l'attitude détachée du personnage, livrée avec l'indication : « *Bérenger, lui, écarte simplement un peu la tête à cause de la poussière, un peu endormi sans rien dire*[404] », elle semble être le

---

[398] Giovanni Lista, *Ionesco*, Henri Veyrier, 1989, p. 143.
[399] *Rhinocéros* n'est pas la seule pièce à avoir été réécrite dans une accentuation de la dénonciation de l'idéologie totalitaire. L'ajout du personnage de la « Mère Pipe » dans *Tueur sans gage* confère à la pièce une résonance plus politique que dans la nouvelle. Comme l'analyse avec précision Jeanyves Guérin, la Mère Pipe est le vecteur du double langage communiste. Elle « mène un « troupeau d'oies ». Les oies sont des animaux que, en France, on gave. Elle gave son auditoire de slogans qui moulinent sur un mode démagogique les lieux communs de la doxa progressiste : aliéner/désaliéner, mystifier/démystifier, avant-garde de l'histoire, etc. Elle dit une chose et son contraire. Son usage des mots rappelle les slogans de *1984* » (« Maîtres, docteurs, orateurs : figures d'intellectuels dans le théâtre d'Eugène Ionesco » in *Lire, jouer Ionesco*, Norbert Dodille et Marie-France Ionesco (dir.), p. 319).
[400] Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (pièce), *op. cit.*, p. 543.
[401] Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (nouvelle), op. cit., p. 75.
[402] *Ibid.*
[403] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit.*, *p*. 545.
[404] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit.*, *p*. 545.

fruit d'un travail du texte visant à mettre en relief une caractéristique essentielle du personnage. Dans un état intermédiaire de la composition manuscrite de la pièce, Ionesco ajoute en effet à la main d'une encre différente le béquet « à cause de la poussière[405] » qui prendra place dans la version finale. Or l'emploi du complément circonstanciel de cause vise à exacerber la singularité de l'attitude du personnage, dont la réaction aux événements apparaît, grâce à celui-ci, moins rationnelle que physiologique. Elle souligne, de manière théâtrale, le paradoxe qui fait de Bérenger à la fois le seul protagoniste à ne pas manifester d'émotion lors de l'apparition de l'animal et le seul à ne pas finalement succomber à la rhinocérite[406]. A travers cette mise en scène, Ionesco exhibe sa suspicion face aux esprits versatiles qui, premiers à s'insurger devant la menace barbare, seront aussi les premiers à renier leurs principes.

Le plateau de théâtre, dans sa matérialité, permet ainsi la représentation physique de l'individualité face à la multitude tout comme elle rend sensible et signifiant le silence qui vient se heurter au concert des voix unanimes. Comme le relève Jeanyves Guérin, en effet, dans l'œuvre de Ionesco, l'opposant au totalitarisme n'a pas vocation à s'incarner dans une figure charismatique, douée d'une influence sur les autres : « On n'y trouve aucun personnage équivalent aux Diego, Rieux et Tarrou camusiens[407] ». La force de Bérenger est de défendre « sa singularité que les Etats totalitaires veulent éradiquer. Il reste lui-même, mais c'est un homme seul et impuissant[408] ». Par le biais de nouvelles configurations et d'oppositions excessivement tranchées entre les protagonistes, le dramaturge parachève ainsi le message ébauché dans sa nouvelle.

C'est également par l'instauration d'un rapport plus ambivalent entre les personnages et la figure de l'auteur que la réécriture ajoute de la subtilité au schéma actantiel des nouvelles. Si, comme l'affirme Alfred Kern, « La poésie, le roman, l'essai ne pouvaient satisfaire Ionesco. Le

---

[405] Eugène Ionesco, feuillets manuscrits de *Rhinocéros*, 4-COL-166 (80), p. 17 dans la pagination initiale de l'auteur, p. 16 dans la pagination de la BNF.

[406] L'un des brouillons de *Rhinocéros* rend compte de la décision tardive du dramaturge d'introduire le personnage de Daisy dès le premier acte. La mouture initiale de la pièce ne mentionnait pas le personnage, conformément à l'ordre des événements de la nouvelle où elle apparaissait seulement dans l'épisode du bureau. L'une des versions manuscrites du début de la pièce porte ainsi le rajout : « A introduire : apparaît Daisy – Après l'arrivée du 1er rhinocéros, Bérenger qui n'est pas rasé, qui est mal fichu, ne veut pas être vu par Daisy. Rhinocéros apparaît Daisy fait « ah » elle aussi. Bérenger se cache. » La précision du dramaturge, prenant le temps de souligner dans son canevas de la scène que « Daisy fait « ah » elle aussi », est révélatrice dans la mesure où le personnage apparaîtra plus loin comme le dernier rempart de Bérenger face à la solitude absolue, sa dernière alliée dans la résistance. La formule « elle aussi », qui résonne comme le « *tu quoque* » de César assassiné, semble, dès lors, annoncer le dénouement de la pièce (Rhinocéros, cahier manuscrit, 4-COL-166 (84)).

[407] Jeanyves Guérin, « Totalitarismes » in *Dictionnaire Eugène Ionesco*, Jeanyves Guérin (dir.), Honoré Champion, 2012, p. 607.

[408] *Ibid*.

théâtre, chez lui, est ce besoin presque maniaque de s'incarner »[409], le geste singulier qui consiste pour l'adaptateur à donner corps, sur une scène prospective, à des images de lui-même est plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord. Certes la charge de l'incarnation du dramaturge semble incomber de manière ostensible aux personnages-pivots que sont Bérenger ou Choubert, donnés clairement comme les héritiers des narrateurs à la première personne des nouvelles et comme les représentations de certaines facettes du moi ionescien. Nombreux sont cependant les personnages secondaires qui entretiennent une relation de complémentarité avec ces figures de premier plan, concourant à l'élaboration d'un portrait diffracté de l'auteur. Le théâtre retravaille la caractérisation des protagonistes seconds des récits pour charger ceux-ci d'ambiguïtés nouvelles et établir des points de convergence inattendus avec Ionesco.

La réécriture du personnage de Madeleine dans *Amédée* est révélatrice à cet égard. *Oriflamme* relate le combat du narrateur pour sa libération, dans un parcours qui le mène de la claustration à l'envol, où la figure de l'épouse apparaît comme un pur obstacle, un contrepoids littéral. Ionesco organise la nouvelle de sorte que Madeleine incarne une figure antagoniste au narrateur. Personnage malheureux, ce dernier, en effet, n'en aspire pas moins au bonheur, à l'amour et à la liberté. Malgré le constat de l'échec de sa relation conjugale, il persiste à appeler de ses vœux un renouveau, adjurant son épouse : « Aimons-nous, Madeleine, je t'en supplie, tu sais, l'amour arrange tout, il change la vie[410] ». Similairement, il éprouve pour le cadavre qui a gâché son existence une fascination et une tendresse paradoxale, conscient que celui-ci est devenu malgré tout le « témoin muet d'un passé entier[411] ». Madeleine, en revanche, porte la désolation jusque dans son apparence physique, « œil sec », « bouche dure[412] ». Persuadée que l'amour est illusoire, elle opère de manière systématique une perversion du principe de plaisir ; s'il lui arrive d'écrire des poésies c'est « pour augmenter [les] maigres ressources[413] » du couple, si elle chante, « pour que les voisins ne se doutent pas qu'il y a quelque chose qui ne va pas[414] ». Contrairement au narrateur, capable de percevoir chez le mort ce que Ionesco, en vertu de son goût pour les jeux polysémiques, nomme « la beauté [de son] regard de feu[415] », Madeleine, elle, est décrite comme « parfaitement insensible à ce charme malgré tout assez inaccoutumé[416]».

---

[409] Alfred Kern, « Ionesco et la pantomime » in *Cahiers Renaud-Barrault* n°29, Février 1960, p. 25.
[410] Eugène Ionesco, *Oriflamme*, *op. cit.*, p. 17.
[411] *Ibid.*, p. 18.
[412] Ibid., p. 13.
[413] *Ibid.*
[414] *Ibid.*
[415] *Ibid.*
[416] *Ibid.*

Un tel clivage est loin d'être anecdotique dans la mesure où l'esthétique malsaine du corps mort engage une réflexion sur la nature de l'œuvre d'art. L'auteur, convaincu, comme il l'écrit dans ses essais, que « la littérature est névrose » et que « la santé n'est ni poétique ni littéraire[417] » se représente certainement lui-même, en effet, dans le narrateur animé d'une fascination morbide[418]. Le théâtre, où Amédée incarne une figure d'écrivain, accentue encore cette posture réflexive. Il n'est ainsi guère surprenant que Madeleine procède à un amalgame entre l'attrait du personnage pour les yeux du mort et son penchant littéraire, confondant dans une saillie réprobatrice les deux inclinations : « Tu les trouves beaux, toi. C'est de la littérature. Tu fais de la littérature, dans la vie. Drôle de beauté[419] ». Dans l'un des brouillons de la pièce, Ionesco poussait encore plus loin la confusion, donnant à dire à Madeleine : « C'est lui qui t'inspire ». Il biffe cependant la réplique, sans doute pour ne pas exhiber une clé de lecture trop évidente. Madeleine, quant à elle, de poétesse occasionnelle, fût-ce à des fins matérielles, rétrograde, dans la pièce, au statut de standardiste, c'est-à-dire vecteur d'un langage purement utilitaire, dont le caractère aliénant a été particulièrement bien restitué dans la mise en scène de Jean-Marie Serreau à l'Odéon en 1961 qui multipliait les téléphones, suspendus aux murs de l'appartement dans une disposition anarchique, obligeant le personnage à s'affairer en une course ininterrompue.

Or, s'il pousse à son paroxysme l'opposition entre Amédée et Madeleine, un tel ajout tisse également un lien entre le personnage féminin et la figure de l'auteur. Le travail alimentaire rébarbatif correspond, en effet, pour Ionesco à une réalité biographique, qui apparaîtra d'ailleurs, transposée, dans *Rhinocéros* et plus tard encore dans *Le Solitaire* : après la guerre, il s'était retrouvé sans argent avec une famille à charge, obligé de gagner sa vie en acceptant des tâches aux antipodes de ses aspirations créatrices. Dans un court récit inédit à la première

---

[417] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 42.

[418] Il est révélateur que Ionesco ait fait l'éloge de deux écrivains qui commirent le geste du suicide : Urmuz et Ilarie Voronca. Les avant-propos rédigés par le dramaturge aux *Onze récits* de Voronca manifestent une fascination pour ce qu'il décrit, chez l'auteur, comme une relation passionnée et cyclothymique à l'existence, dont le lecteur pressent qu'elle constitue pour Ionesco le propre de la sensibilité littéraire : « il s'est suicidé par amour, par trop de nostalgie » (Ilarie Voronca, *Onze récits*, Limoges, Rougerie, 1978, p. 6), « Il m'affirmait qu'il avait le secret de la joie, qu'il pourrait me le communiquer, qu'il pouvait enseigner au monde le secret, la méthode d'être heureux. Qu'il suffisait de regarder le monde, qu'il fallait seulement savoir comment le regarder […] Il avait d'ailleurs presque terminé d'écrire un « Manuel du Parfait Bonheur » […] Deux semaines plus tard, il s'enfermait chez lui et se suicidait » (*Ibid*, p. 8). Dominique Carlat a bien montré la manière dont, en faisant le portrait d'Urmuz, en 1965 dans *Les Lettres nouvelles*, Ionesco a créé un mythe littéraire- non sans analogies avec sa propre *persona*. Le critique révèle notamment en quoi la mort d'Urmuz est traitée en rapport à la nature d'écrivain de celui-ci : « La mort devient en effet le dernier "texte" laissé par le personnage » (Dominique Carlat, « Le récit poétique roumain : retour sur l'histoire et la légende d'un genre mixte » in *L'histoire et la géographie dans le récit poétique*, Sylvaine Coyault (dir.), Presses universitaires Blaise Pascal, 1997, p. 139.

[419] Eugène Ionesco, *Amédée*, *op. cit.*, p. 273.

personne, se situant vraisemblablement entre fiction et témoignage, l'auteur donne un aperçu de l'aigreur ressentie face à un travail insatisfaisant :

> Je devais être au bureau « toute la journée », immobilisé sur une chaise à répondre au téléphone, recevoir toutes sortes de gens, examiner attentivement des procès-verbaux, contrôler l'exactitude de tables alphabétiques ou de colonnes de chiffres, questionner, être questionné, fournir des renseignements[420].

La description correspond peu ou prou à l'activité de Madeleine qui, assignée à son standard, répond mécaniquement au téléphone, transmet des communiqués, fournit des informations aussi banales que : « les pompiers ne sont pas là le jeudi, c'est leur jour de congé, ils promènent leurs enfants[421] ». Le théâtre fait dès lors apparaître, sous le masque de la mégère domestique, une facette de Ionesco lui-même. Il est, en outre, révélateur que les conversations téléphoniques de Madeleine, au premier acte, soient entrecoupées par le ressassement de la première réplique de la pièce d'Amédée : « Le vieux à la vieille […] : "Ca n'ira pas tout seul[422] !" » L'effet d'alternance suggère un rapport causal entre la trivialité des communications de Madeleine et l'échec de la création littéraire de son époux, comme si, au théâtre, Ionesco cherchait moins à montrer une incompatibilité de caractères dans un couple désuni que les conséquences d'un travail aliénant sur l'imagination, dans une seule et même psyché.

Déjà, dans la nouvelle, Madeleine pouvait apparaître comme une figure du surmoi du narrateur. Un sens caché semblait en effet se profiler derrière la posture autoritaire du personnage, perceptible notamment lorsqu'elle s'insurgeait : « J'ai bien autre chose à faire que d'être tout le temps après toi, commencer ce que tu ne continueras pas, terminer ce que tu as laissé en panne, mettre de l'ordre partout[423] ». Il est d'ailleurs significatif que, dans la pièce, Madeleine se voit chargée de formuler les reproches adressés par le narrateur à lui-même dans *Oriflamme*. Le constat désabusé « Ah ! je suis paresseux, indolent, désordonné[424] », qui se mue en admonestation : « Tu ne diras pas que tu n'es pas paresseux, indolent, désordonné[425]… » atteste d'une certaine interchangeabilité des rôles, signe qu'à travers la voix de Madeleine c'est encore la conscience coupable d'Amédée qui s'exprime.

Au théâtre, cette fonction de Madeleine, conscience souterraine d'Amédée, est exacerbée. Par différents jeux de dédoublement, le dramaturge donne à percevoir le conflit d'un moi scindé. Ainsi, au milieu de l'acte II qui correspond au cœur de la pièce, Amédée et Madeleine

---

[420] *Amédée ou…*, Texte, un cahier + 2 f. ms., 4-COL-166 (25). Le texte est reproduit dans l'annexe n°6, p. 528.
[421] Eugène Ionesco, *Amédée*, *op. cit.*, p. 271.
[422] *Ibid.*, p. 270.
[423] Eugène Ionesco, *Oriflamme*, *op. cit.*, p. 13.
[424] *Ibid.*, p. 11.
[425] Eugène Ionesco, *Amédée*, *op. cit.*, p. 292.

cohabitent silencieusement avec leurs sosies Amédée II et Madeleine II, images d'eux-mêmes en jeunes mariés. La scène est ambiguë, figurant tout à la fois, semble-t-il, l'histoire du couple, soudainement ramené aux origines de leur incompréhension réciproque et la transposition stylisée de leurs antagonismes actuels, dont témoigne une série d'affrontements à caractère imagé, sur un mode lyrique, qui culmine dans l'expression d'une perception clivée de l'univers et du corps :

> AMEDEE II : Voix d'enfants ! … voix de sources, voix de printemps !
> MADELEINE II : Non, non, des crapauds, des serpents !
> AMEDEE II : Voix des neiges sur la montagne…
> MADELEINE II : Forêts visqueuses, nuit de bagne !...Forêts d'enfer…Ah ! laissez-moi ! Lâchez-moi !...Aaah !
> AMEDEE II : L'horizon respire, Lumière de gloire…
> MADELEINE II : Où ? Où ? Hou-ou ! Hou-ou ! Il y a des nuages, il y a des loups ! Hou ! Hou ![426]

L'incarnation théâtrale permet de mettre en scène le jeu d'opposition des personnages, travaillée jusque dans les sonorités du texte. Or ce sont bien deux visions de l'existence appartenant en propre à Ionesco, l'une marquée par la légèreté et l'euphorie, l'autre empreinte de lourdeur, d'angoisse et de dégoût, qui s'affrontent dans le duel qui se mue en duo. A la liesse d'Amédée correspond en effet le pessimisme fondamental de Madeleine, à l'expérience de lumière du premier, la perception nocturne de la seconde, à la légèreté, la pesanteur, toutes antinomies fondatrices de la personnalité de l'auteur et qui structurent son œuvre de manière sous-jacente, comme il s'en ouvre lui-même en relevant :

> Deux états de conscience fondamentaux sont à l'origine de toutes mes pièces : tantôt l'un, tantôt l'autre prédomine, tantôt ils s'entremêlent. Ces deux prises de conscience originelles sont celles de l'évanescence et de la lourdeur, du vide et du trop de présence ; de la transparence irréelle du monde et de son opacité ; de la lumière et des ténèbres épaisses[427].

Le dédoublement du couple, qui annonce le jeu de miroir final où Mado et le soldat américain apparaissent, dans leur sensualité, comme le portrait inversé de Madeleine et d'Amédée, figure indiscutablement le caractère énigmatique de la personnalité du dramaturge. Dans leur onomastique même, proche de l'anagramme, les personnages d'Amédée et de Madeleine, représentent une binarité complémentaire[428]. Dès lors, la reprise textuelle[429], dans la pièce, de la fin de non-recevoir opposée par Madeleine à l'invitation à l'amour du narrateur : « Ne dis pas de sottises, […] ce n'est pas l'amour qui va nous débarrasser de ce cadavre[430] »,

---

[426] *Ibid*., p. 304.
[427] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op.cit.*, p. 226.
[428] Les deux premières syllabes du nom des personnages reposent en effet sur des consonances inversées : Ma/Am, éd/de.
[429] Eugène Ionesco, *Amédée*, *op. cit.*, p. 307.
[430] Eugène Ionesco, *Oriflamme*, *op. cit.*, p.18.

prend, sur scène, des accents métaphysiques. La réplique intervient en effet immédiatement après la séquence des sosies. S'inscrivant ainsi dans le prolongement d'une mise en scène de la psyché dédoublée, elle se donne désormais à lire, non plus seulement comme le nœud d'un conflit comique entre deux personnages, mais comme le spectacle émouvant d'une révocation intérieure de l'innocence, la prise de conscience par l'individu de l'impuissance de l'amour à le sauver de sa finitude.

Victimes du devoir est sans doute la pièce qui pousse le plus loin le procédé de la diffraction. Toute la structure de l'œuvre, secondée par de multiples séquences de théâtre dans le théâtre, repose sur la projection scénique d'une série d'états de conscience, incarnés par les personnages. Le Policier et Madeleine, au cours de la quête intérieure de Mallot, matérialisent en effet non seulement les souvenirs de Choubert, qui recoupent très largement ceux de l'auteur lui-même, mais aussi, semble-t-il, ses aspirations et ses postures contradictoires. Sa perception momentanément grandiose de l'existence, par exemple, exprimée à travers l'accumulation emphatique : « […] un miraculeux jardin, une fontaine jaillissante, des jeux d'eaux, des fleurs de feu dans la nuit[431] » et le rejet sarcastique de celle-ci par Madeleine : « Et ça se croit poète, certainement ! Du mauvais parnassianisme-symbolisme-surréalisme[432] » font résonner les deux stades de la pensée créatrice de l'auteur, oscillant inlassablement entre lyrisme et auto dérision. Si la nouvelle recourait déjà à la polyphonie pour suggérer le conflit intérieur, la suppression du point de vue et le geste de l'incarnation propres au genre dramatique rendent plus sensible au spectateur une représentation de l'individu comme une totalité atomisée.

La réécriture du finale pour la scène concourt à éclairer d'un jour nouveau le fonctionnement du schéma actantiel. Dans le récit déjà, le caractère inattendu de l'apparition de Nicolas, que le narrateur « avai[t] complètement oublié[433] », tendait à identifier le personnage à un « moi » refoulé du narrateur. L'onirisme incitait, en effet, à faire primer une dimension symbolique des protagonistes sur leur caractérisation première. Or, dans la mesure où le personnage était avant tout perçu comme une image, son brutal rappel à la mémoire du narrateur, en plein cœur de la crise finale, amenait à la considérer comme la matérialisation d'un trait psychique du personnage principal, surgi au cours de son rêve[434]. La réponse de

[431] Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, op. cit., p. 228.
[432] Ibid.
[433] Eugène Ionesco, *Une victime du devoir*, *op. cit*., p. 68.
[434] L'une des étapes de la réécriture de la nouvelle au théâtre fait mention de Nicolas dès le début de la pièce. Choubert demande en effet à Madeleine : « A propos… Nicolas est toujours dans sa chambre ? Il n'est pas venu dîner ». S'ensuit un bref échange au cours duquel le dramaturge fait savoir au spectateur putatif que Nicolas est un poète, porteur d'une vision originale sur l'art. Si la soudaineté du surgissement su personnage permet de figurer

Nicolas : « Ce n'est pas pour ça que je vous en veux[435] » au policier qui tentait de justifier les sévices imposées au narrateur battait en brèche l'apparente simplicité des motivations du personnage. La sentence elliptique le faisait basculer, en effet, d'adjuvant supposé du narrateur en incarnation d'une force énigmatique, tout à la fois mystérieusement reliée à celui-ci et foncièrement insaisissable. Ionesco porte à son comble l'ambiguïté au théâtre en renversant la situation finale du récit pour faire de tous les personnages des « victimes du devoir[436] ». Cette soudaine interchangeabilité des rôles brouille la délimitation entre les protagonistes et concourt à la création d'une dynamique scénique collective amenant le spectateur à réévaluer les enjeux du conflit préexistant[437]. Les oppositions entre les personnages s'effacent ainsi pour laisser entrevoir une communauté insoupçonnée, image d'une inquiétante identité des désirs et des pulsions humaines. Avant même cette spectaculaire cohésion finale, le meurtre du Policier pouvait apparaître comme un geste symbolique auquel chaque personnage contribuait en tant qu'organisme intégré à une totalité. Les manuscrits de la pièce portent la trace d'une exégèse inédite de la dernière scène qui incite à adopter cette lecture. Dans un petit texte, adjacent au brouillon de l'œuvre, lisible comme une didascalie, Ionesco expliquait ainsi le sens de la configuration finale des personnages :

> Le rythme du jeu, lent au début, se précipitera dès que l'action aura suffisamment avancé ; il se ralentira de nouveau, tout à fait vers la fin, au moment où Nicolas, brandissant son couteau, se prépare à tuer le policier ; le ralentissement du mouvement, -qui devra, peut-être, être imité du ralenti cinématographique, -puis sa stagnation durant quelques secondes devra sembler s'expliquer par une opposition, - donc un accroissement non pas une diminution, - des forces en conflit : Madeleine ne veut pas que Nicolas tue le policier, Nicolas veut le tuer malgré l'opposition de Madeleine, le policier est entre ces deux forces, qui s'empêchent l'une l'autre de s'accomplir, en équilibre dynamique (les forces), une bonne pour lui, le défendant, l'autre mauvaise ; c'est, en somme, au policier de choisir, inconsciemment ; et c'est le policier qui, imperceptiblement, se rapprochant de l'assassin rompra l'équilibre, en faveur de ce dernier, et permettra, à celui-ci, d'exécuter le geste meurtrier[438].

Le commentaire témoigne de la volonté ionescienne de pulvériser la présomption d'unité du personnage. Le triangle formé par Madeleine, Nicolas et Le Policier s'apparente, en effet, à

---

le retour imprévisible d'un instinct ou d'un trait de personnalité refoulés, il n'est pas étonnant que Ionesco ait finalement décidé d'en revenir au schéma originel du récit, où l'arrivée du personnage n'est pas préparée.

[435] Ibid., p. 70.

[436] Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, op. cit., p. 250.

[437] Le finale définitif n'a pas été immédiatement inventé par Ionesco lors de la transmodalisation. Un cahier manuscrit de l'auteur, daté d'août 1952, livre en effet une première version de la pièce dont la fin était plus conforme à celle du récit : « Le policier (tournoie une dernière fois sur lui-même en s'écriant :) Je suis… victime… du devoir ! (puis il s'écroule, ensanglanté) / Madeleine (se précipite sur le corps du policier, constate la mort et dit :) En plein cœur. Pauvre petit ! (puis se lève) / Nicolas (jette son couteau plein de sang) / Madeleine : Il me reste une chose à faire : je vais téléphoner, à l'instant même, au président de la république pour qu'on lui donne la croix de la légion d'honneur / Choubert : A titre posthume / Nicolas : Il l'aura bien méritée !… » Le même cahier laisse cependant apparaître, parmi les notes disparates disposées anarchiquement sur la page de gauche du cahier, la phrase : « nous sommes des victimes du devoir » qui s'insèrera plus tard dans la fin de la pièce (4-COL-166, p. 29 dans la pagination originelle de l'auteur).

[438] Eugène Ionesco, cahier manuscrit de *Victimes du devoir* daté d'août 1952, 4-COL-166 (94), p. 30-31 dans la pagination originelle du dramaturge.

l'aune de cette lecture, à un mouvement psychique de l'être oscillant entre une pulsion de vie et une pulsion de mort, mouvement disséqué par le ralenti. Une telle représentation finale de l'un par le multiple ne fait en réalité que rejouer l'ouverture de la pièce, en modifiant la combinatoire des personnages. L'extrême insistance avec laquelle le couple priait le Policier d'entrer, accusée lors du passage des brouillons au texte définitif[439], établissait déjà, en effet, un lien organique entre les protagonistes et donnait à percevoir, défiant toute intuition, les sévices du fonctionnaire zélé comme autant d'épreuves secrètement appelées de ses vœux par Choubert. En outre, alors qu'au brouillon, Ionesco faisait dire à ce dernier : « C'est un policier », il renoue significativement, dans la version publiée, avec l'article défini de la nouvelle et fait le choix de la majuscule dans l'onomastique, Choubert constatant : « C'est le Policier[440] ». La double modification est fondamentale. L'article atteste d'une connaissance entre les deux actants, préalable à l'action. Il suscite chez le spectateur l'intuition que le personnage attendait, dans tous les sens du terme, son persécuteur. La majuscule, quant à elle, donne un indice de lecture, signalant une fonction symbolique du Policier excédant son rôle apparent.

Au théâtre, Ionesco utilise ainsi doublement le jeu des interactions. Il cherche, d'une part, à représenter le dénominateur commun entre les individus et, à l'inverse, à mettre en scène la complémentarité des multiples facettes qui constituent l'être dans sa totalité. La succession des conflits qui organise la progression de *Victimes du devoir*, dans une constante redistribution des paramètres du rapport de force entre les personnages, tend à estomper chaque opposition singulière à la faveur d'une représentation panoptique de l'humanité en quête d'elle-même. Concomitamment, elle offre le spectacle d'une individualité tiraillée entre plusieurs tendances antagonistes qui tantôt s'affrontent, tantôt s'allient, surgissent ou s'effacent, conformément au manifeste esthétique de Nicolas qui décrète, à la fin de la pièce :

> Nous abandonnerons le principe de l'identité et de l'unité des caractères, au profit du mouvement, d'une psychologie dynamique…Nous ne sommes pas nous-mêmes… La personnalité n'existe pas. Il n'y a en nous que des forces contradictoires ou non contradictoires[441]…

L'obéissance névrotique du Policier à un ordre absurde intériorisé, la complaisance et la sensualité de Madeleine, l'infantilité régressive de Choubert et la révolte anarchiste de Nicolas

---

[439] Dans son cahier manuscrit de *Victimes du devoir*, daté d'août 1952, Ionesco ajoute déjà, en marge du texte, une réplique de Choubert destinée à redoubler celle de de Madeleine : « Que voulez-vous Monsieur ? Je pourrais peut-être vous renseigner ? » (4-COL-166 (94), p. 6 dans la pagination originelle de l'auteur). Dans la version publiée, le dramaturge ajoute encore les répliques « Vous ne nous dérangez nullement » et « Ma femme vous prie d'entrer, Monsieur » (Eugène Ionesco, *Victimes de devoir*, *op. cit.*, p. 209) qui accentuent la civilité et l'enthousiasme originels des personnages.
[440] *Victimes du devoir*, *op. cit.*, p. 209.
[441] Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, *op. cit.*, p. 242.

mettent, littéralement, en scène les ambivalences de l'être. Face à cette lutte chaotique, le personnage de la Dame silencieuse, ajout notable de la pièce par rapport à la nouvelle, apparaît comme un témoin, dans les deux sens du mot. Seule à ne s'engager dans aucune configuration des protagonistes, elle manifeste une neutralité inexpressive qui révèle, par contraste, les excès de ses compagnons de scène et semble figurer la posture distancée du dramaturge lui-même, contemplant de loin le jeu conflictuel des autres actants comme un analayste. Dans son *Journal en miettes*, Ionesco confie de manière significative :

> J'ai à peu près l'impression qu'en moi se déroulent des événements, qu'en moi des choses, des passions s'agitent, s'opposent ; que je regarde et que je vois le combat de ces forces contraires et que, tantôt l'une, tantôt l'autre prend le dessus ; une mêlée, un champ mental de batailles et que le « moi » vrai est ce « je » qui regarde le « moi » des événements et des conflits. Je ne suis pas ces passions, semble-t-il, je suis celui qui voit, regarde, commente, considère. Je suis aussi celui qui, ardemment, désire un autre moi[442].

La création de la Dame silencieuse, lors de la réécriture, semble dès lors épouser naturellement le passage de la narration au théâtre. Celle-ci met en effet l'accent sur la singularité du genre dramatique qui permet une posture de retrait et d'analyse, de la part de l'auteur comme du destinataire, vis-à-vis du « champ mental de batailles » représenté sur le plateau.

Dans une saynète non publiée, qui figure dans le carnet contenant l'une des versions manuscrite de *Rhinocéros*[443], Ionesco rend compte de manière saisissante du fonctionnement du schéma actantiel de ses pièces. La scène, qui consiste en un dialogue entre « l'épouse » et « l'amant », où la première motive la décision qu'elle a prise de rompre, interroge, en effet, les jeux de transfert de la parole et l'objectivation qui ont lieu au théâtre. Le dialogue, conçu de sorte que le spectateur potentiel croie dans un premier temps qu'il s'agit d'une véritable scène de rupture, repose sur un effet de retournement. Ce n'est qu'à mi-parcours, lorsqu'à l'amant, affirmant qu'il n'a rien à redire aux arguments qu'il vient d'entendre, l'épouse répond : « Alors, lui non plus ne trouvera rien à m'opposer » qu'il comprend avoir assisté à une répétition générale. Or, l'épouse demande ensuite à l'amant de prendre en charge le discours qu'elle vient d'énoncer pour notifier, à sa place, la rupture au mari. Elle l'exhorte ainsi : « Oui, tu l'apprendras par cœur. Tu n'auras qu'à changer un tout petit peu. Tu mettras ce petit discours à la troisième personne. Elle en a assez… elle en a eu assez de te voir… etc… » De manière significative, le discours en question contient les réflexions existentielles de Ionesco lui-même, telles qu'il les a transposées sous d'autres formes dans plusieurs de ses pièces. La plainte du

[442] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 44.
[443] La saynète est reproduite dans l'annexe n°7, p. 530.

personnage féminin, qui déclare souffrir du manque de beauté et de la monotonie, utilise notamment l'image de l'automne, à laquelle Ionesco a déjà eu recours dans *Tueur sans gages* : « C'est l'automne. Tu ne sais pas te renouveler : tu es la même saison depuis toujours. Ni printemps, ni été, ni hiver, tu es l'automne, c'est ta vocation d'être un automne, morne, pluvieux. Tu es la Toussaint ».

Le dialogue est profondément méta-théâtral. D'une part, il souligne, comme rarement dans un texte fictionnel de Ionesco, la manière dont le dramaturge se projette sur ses personnages. L'injonction de l'épouse invitant l'amant à jouer son rôle à elle, en changeant simplement de pronom personnel, reflète avec humour la manière dont l'auteur vient de faire du personnage féminin son propre porte-voix. D'autre part, l'échange suggère une réflexion sur la double destination. Le spectateur, tiré d'erreur au milieu du texte alors qu'il croyait savoir à qui la tirade s'adressait, semble invité à renouveler sa prise de conscience de l'ambiguïté du langage dramatique et à se souvenir qu'il est lui-même, en définitive, le récepteur ultime du message. Surtout, par le dispositif éminemment réflexif du théâtre dans le théâtre, Ionesco désigne la scène comme un espace de la répétition, un lieu offrant l'opportunité à l'auteur d'élaborer un discours dans une maîtrise et une distance, à l'image de l'épouse, qui, en mettant en scène sa propre rupture, devient provisoirement maître de son existence et des événements. Si l'adaptation au théâtre s'accompagne d'une complexification des personnages et de leurs interactions ce serait dès lors non seulement parce que l'incarnation permet une projection et une diffraction mais aussi parce que le jeu suscite une expérimentation. De la même manière que par la répétition, l'épouse donne forme et consistance à une rupture sans s'exposer au moindre risque, Ionesco semble dédouané par le théâtre de toute responsabilité, sa voix devenant d'autant moins traçable qu'elle résonne dans une multitude de protagonistes, son message d'autant moins définitif que le spectateur a conscience d'assister à du jeu. Ainsi exempté, le dramaturge peut combiner à loisir ses personnages et leurs discours, chacun partiellement détenteur d'une part de lui-même, et s'essayer, dans la distance et sur un mode ludique, à une saisie de ses propres ambivalences.

La mise en scène de la complémentarité excède cependant la seule peinture du « moi ». Le genre dramatique apparaît manifestement à Ionesco comme le lieu rêvé pour une cohabitation des multiples, susceptible de délivrer une vision du monde originale.

2.1.3 Coexistence des multiples

Si l'incarnation théâtrale donne naissance à une réflexion sur l'individu plus approfondie que dans le système narratif, la « coexistence des multiples[444] » façonnée par l'écriture dramatique est également à l'origine d'un discours sur le monde plus élaboré et plus nuancé.

Ionesco, empêché par ses contradictions de formuler un quelconque message univoque, élabore, dans ses pièces, une stratégie d'évitement du parti-pris. Il renouvelle et radicalise ainsi le subterfuge conçu pour ses récits où l'ambiguïté des images, sous la bannière de l'onirisme, engendrait une écriture polysémique, garante d'indécidabilité, et ce, en dépit de la composante éminemment personnelle du matériau narratif. Le théâtre qui offre une palette de communication plus large que le récit, induisant ou favorisant la juxtaposition d'un langage verbal et averbal, l'entremêlement des discours et des registres, la cohabitation des images visuelles, est en soi davantage à même de multiplier les messages, sans jamais pour autant annihiler la sincérité avec laquelle chacun d'eux est suggéré.

Ainsi, le dramaturge ne se contente pas de diffracter un portrait dynamique de lui-même dans les différents protagonistes qu'il met en scène, il fait de chacun d'eux le vecteur d'un sentiment, d'une pensée ou d'un regard détenteurs d'une vérité universelle. En exprimant de manière simultanée les états ou les idées qui ont habité Ionesco successivement, les personnages se font les médiateurs d'une vision de l'existence aussi dense que déconcertante. Loin d'aboutir à un relativisme désengagé, la représentation d'un tel conglomérat bâti de certitudes provisoires, d'émotions éphémères et d'hypothèses hasardées, interpelle le spectateur et le conduit à ce point-limite où la conscience inquiète perd sa capacité de projection en avant. Si Ionesco, en effet, dans la solitude de ses méditations, semble évoluer perpétuellement de propositions en réfutations, démarche qui lui interdit certes d'élaborer une conclusion définitive aux questions qui l'obsèdent mais conserve intacte la virtualité d'une étape finale de la pensée où tout serait enfin résolu et éclairé, le spectateur de son théâtre, au contraire, mis en présence, dans une parfaite simultanéité, des différentes données du problème, des diverses hypothèses envisageables et contradictions possibles, se voit acculé à prendre une position ou à conclure à un incompressible déficit de sens de l'existence et du monde[445].

---

[444] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p.

[445] Exemple du basculement perpétuel de Ionesco d'un questionnement à un autre, dans un dialogue contradictoire avec lui-même, cette page de journal reproduite dans *Journal en miettes* : « Il est temps de vaincre. A quoi bon lutter, dit l'autre voix, à quoi bon ? Mais je boite, mais j'étouffe, mais je meurs de ne pouvoir mourir, de ne le savoir. Si j'arrivais à me considérer comme mort, l'angoisse aussi serait morte. Me considérer comme mort ? Je n'y arriverai pas avant d'être tué par la mort. Je sais, je sais, il vaut mieux se tuer que de se laisser tuer. Cela me semble une montagne inaccessible. Et puisque je pense que cela est impossible, cela ne me sert plus à rien d'y

Le Piéton de l'air qui, depuis l'image inaugurale de la retraite de Bérenger, retranché dans sa campagne anglaise, jusqu'au retour désenchanté du personnage, après son voyage apocalyptique aux confins de l'univers, s'attache précisément à représenter le rapport au monde, repose à la fois sur une peinture kaléidoscopique de la sphère intime des personnages et sur la multiplication de leurs appréhensions du dehors, dont la permanente confrontation met au défi le jugement du spectateur.

Ionesco approfondit ainsi à dessein la caractérisation des Anglais lors de la réécriture du récit originel. Dans la nouvelle, les personnages demeuraient profondément étrangers à la figure du narrateur, image de l'auteur, contemplant les débordements euphoriques de celui-ci « plus calmement étonnés que sévères, jugeant toutefois [son] exubérance un peu trop méridionale pour leur latitude[446] ». Au théâtre, ils deviennent des porte-voix du dramaturge et expriment ses angoisses profondes. La terreur de l'auteur face à la mort est ainsi transcrite dans un dialogue entre les vieilles Anglaises, la première répliquant à l'apologie du renoncement de la seconde : « Non, je ne peux pas m'y habituer. Vous avez raison peut-être, peut-être… Mais je ne peux pas m'y habituer[447] ». De la même manière, la culpabilité du premier Anglais : « J'ai perdu ma vie à me proposer de vouloir la changer. Je me disais, la nuit dans mes insomnies : "Demain, je casse tout et je change." […] Mais après le breakfast, j'étais trop alourdi. Je remettais au lendemain[448] » rend compte, de manière transparente, des reproches adressés par Ionesco à lui-même, qui n'eut jamais de cesse de blâmer ses tendances velléitaires. Or la négativité des personnages contamine leur regard, rendu insensible à la beauté du monde, tandis que celui des Bérenger, momentanément transportés par la joie, la contemple avec acuité. Dans la séquence même où les propos désabusés des Anglais alternent avec les exclamations euphoriques de la famille, une didascalie prescrit au metteur en scène, en effet, de faire défiler

---

penser, cela n'est plus que de la littérature. Le monde de la littérature, le monde de l'impuissance, le monde des demi-lucides, entre la force et la faiblesse. Il faut l'action, c'est-à-dire l'oubli ; ou bien la lucidité suprême, c'est-à-dire la religion » (*op. cit.*, p. 129). Gilles Ernst montre bien en quoi les ambivalences et les réflexions antinomiques ionesciennes prennent la forme, pour son destinataire, d'une troublante totalité. Analysant la partie *Exercices de style (?)* de *La quête intermittente* de l'auteur il se penche sur ses énoncés contradictoires tels que « - je mourrai certainement. Je ne mourrai certainement pas. / -Rodica et Marie-France ne mourront pas. Ce n'est pas vrai que mon père et ma mère sont morts » et conclut : « Elles sont toutes contradictoires, et c'est normal. Le « moi » envisageant sa mort est rarement logique : la nature et l'expérience le convainquent qu'il mourra ; mais la peur le persuade du contraire. Sage, il choisira la première solution ; sincère, la deuxième. En ne tranchant pas, en répétant ses antinomies, Ionesco ne décrit pas seulement un dilemme personnel ; il illustre exemplairement la totalité du drame humain » (« Déjà fini » in Norbert Dodille, Marie-France Ionesco et Gabriel Liiceanu (dir), *Lectures de Ionesco*, L'Harmattan, 1996, p. 94)

[446] Eugène Ionesco, *Le piéton de l'air, op. cit.*, p. 54.

[447] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air, op. cit.*, p. 687.

[448] *Ibid.*, p. 683.

une toile figurant un paysage joyeux : « *une petite tour Eiffel, un ballon rouge qui s'envole, un lac bleu, une cascade* […] [449]». La chorégraphie alors imaginée par Ionesco :

> *En regardant ces images et accessoires, les trois Bérenger ne les commentent pas, ils s'exclament tout simplement : « Oh ! Ah ! Regarde, comme c'est beau ! »*
>
> *Pendant ce temps, allant en sens inverse, sans regarder le paysage, les Anglais parlent entre eux*[450]

crée une superposition de deux attitudes. Quand, dans la nouvelle, le seul narrateur prenait en charge le glissement de l'euphorie à la dysphorie, dans une cyclothymie aboutissant aux images antithétiques de l'envol et du mouvement descensionnel désespéré, le théâtre parvient à superposer les dispositions antagonistes face à l'existence. La pièce ne se contente plus, dès lors, de restituer l'ambivalence de l'individu écartelé entre des humeurs contraires ; il interroge la place de l'homme dans l'univers et les enjeux que soulève son mode d'appréhension du réel.

Ionesco, en effet, dont l'image se reflète également dans les deux groupes d'actants, rend indécidable la juste démarche à adopter. Les Anglais, travaillés par leurs angoisses, passent à côté du paysage, marchant significativement « *à contre sens* ». La verbalisation de leurs interrogations affligées sur le monde leur interdit paradoxalement de le contempler, à l'inverse des Bérenger dont le discours, réduit à des exclamations minimales, laisse place à une communion avec l'univers extérieur. Perçue sous un angle différent, l'image délivre le message opposé, suggérant que la famille fait preuve d'un aveuglement pathétique. Elle prend, en effet, l'artificialité du décor, mise en exergue dans la didascalie, pour argent comptant. Emportée par une liesse qui semble relever largement de l'auto-conviction, elle manifeste vis-à-vis de son environnement un ébahissement naïf dont elle sera bien vite détrompée. La mise en scène des deux attitudes livre ainsi au spectateur les interrogations de Ionesco lui-même : l'angoisse nous empêche-t-elle d'être au monde ? La contemplation euphorique de ce dernier ne reposerait-t-elle pas exclusivement sur une mise en berne de notre lucidité ? L'effet d'alternance entre l'échange déchirant des deux Anglaises et la communion toujours grandissante des Bérenger avec l'instant, marquée par une progressive réduction du discours à de simples « Oh » et « Ah[451] », confère, en outre, à chacune des postures une plus forte résonance. Le renoncement évoqué par les Anglaises apparaît d'autant plus douloureux au spectateur qu'il intervient au milieu d'une exaltation de l'existence. Inversement, la puissance de l'euphorie des Bérenger semble n'avoir d'égal que l'angoisse de la finitude qu'elle tente de conjurer dans un élan vital.

---

[449] *Ibid*., p. 686.
[450] *Ibid*.
[451] *Ibid*., p. 687.

La même alternative était déjà mise en scène dans *Tueur sans gages*. Dans son émerveillement devant la Cité radieuse, Bérenger rendait compte à la fois d'une expérience épiphanique fondée sur une perception purifiée du paysage, débarrassée des scories de l'habitude, et d'un tragique manque de discernement. Ionesco, à travers son personnage, restitue sa certitude que très exceptionnellement, une communion de l'homme avec l'univers qui l'entoure, source de plénitude et d'unité retrouvée, est possible. La tentation mystique de l'auteur, chrétienne ou extrême-orientale, atteste d'une espérance intime en la capacité humaine à pérenniser de tels instants pour accéder à une forme de révélation[452]. Bérenger exprime ainsi, à n'en pas douter, une conviction profondément ionescienne, en s'exclamant à l'Architecte : « Le temps est subjectif […] Je suis sûr que je redeviens moi-même, le monde redevient lui-même ; c'est votre pouvoir qui aura fait cela. Votre lumière magique[453]… » La rectification de l'Architecte : « Mon éclairage électrique[454] ! » coupe cependant aussitôt court à l'emportement du personnage. Ionesco opère ainsi, lors de la réécriture, une sortie de l'opposition binaire entre l'illusion et la désillusion. Les transports scéniques de Bérenger font cohabiter deux hypothèses à la validité égale : le transport épiphanique donne accès à une connaissance renouvelée du monde et de soi-même ; l'épiphanie est une hallucination de la psyché, manipulée par elle-même ou par une entité supérieure.

Le caractère métathéâtral de la réplique de l'Architecte, lorsqu'il revendique fièrement la paternité de la lumière trompeuse du beau quartier, n'est pas anodin. En muant le personnage en grand metteur en scène de la Cité radieuse, Ionesco propose une réflexion sur la séduction et la perversité de l'illusion. La dénonciation, au niveau diégétique, du havre lumineux comme un vaste trompe-l'œil, fait surgir, au niveau méta-diégétique, une analogie entre la facticité du lieu et l'artifice théâtral, lui-même reflet du caractère déceptif de l'existence. Tandis que dans

---

[452] Comme le rappelle, en effet, Yannick Hoffert dans son article « *Religion* » *in Dictionnaire Ionesco, op. cit.*, p. 520, l'intérêt de Ionesco « est grand pour les mystique de toutes traditions, d'abord chrétienne – orthodoxe et catholique-, mais aussi hassidique ou soufie. Il constate la convergence de leurs expériences (*Présent passé Passé présent*). Certains de ses personnages vivent une brève et indécise illumination, d'inspiration autobiographique, que l'on peut rapprocher, avec la prudence que commande une écriture dramatique placée sous le signe de l'interrogation, d'une expérience mystique ». Marie-Claude Hubert, qui a beaucoup étudié l'attrait du dramaturge pour la mystique explique, quant à elle : « Les écrivains de prédilection de Ionesco, tout au long de son existence, seront ceux dont l'œuvre, chargée de lumière, fera resurgir en lui cette expérience proche de l'extase. Rien d'étonnant à ce que la lecture des grands mystiques soit chère à son cœur, particulièrement celle de Jean de la Croix. Il aime également à parler du livre d'Arseniev, *L'Eglise russe*, où est rapportée une sorte de miracle. Un homme, gravement malade, dévoré par l'angoisse, alla trouver un moine qui, imposant sa main sur son épaule, le délivra de ses maux. L'homme, par ce contact physique qui le mit en communication avec l'au-delà, éprouva un bonheur intense et eut le sentiment d'être éclairé brusquement par une lumière merveilleuse » (Marie-claude Hubert,*Eugène Ionesco*, *Seuil*, 1990, p. 20.

[453] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit.*, p. 475.

[454] *Ibid*.

La photo du colonel, le lecteur découvrait successivement les débordements de joie du narrateur et sa démystification par l'architecte, le spectateur de la pièce, placé dans une position de supériorité engendrée par l'ironie tragique, suspecte, dès l'origine, Bérenger d'être dans l'erreur, ce qui ne l'empêche en rien d'adhérer à son enthousiasme, tout comme il accepte l'illusion théâtrale sans en être dupe pour autant. Contemplateur, ainsi, d'un microcosme reflétant l'univers en son entier, microcosme où Ionesco remplit, à l'égard de ses personnages, la fonction de mystérieuse entité qui se joue des aspirations humaines, le spectateur apparaît comme celui à qui la lucidité est permise quand les figures scéniques demeurent prisonnières de l'errance. Il est cependant lui-même volontairement captif du spectacle.

Signe d'une réticence de Ionesco à épouser une position herméneutique tranchée, la permanente coexistence des tonalités orchestrée dans son théâtre invite le spectateur à garder ouvert son jugement critique. Comme le souligne très justement Emmanuel Jacquart, pour les auteurs de la dérision :

> il est monnaie courante de maintenir simultanément une dualité de point de vue, le *sérieux tragique* s'appariant presque toujours au *comique de dérision*. L'auteur est partagé entre deux tendances, soit parce que aucun des deux points de vue ne lui paraît totalement acceptable, soit parce qu'il maintient à dessein une distance esthétique par rapport à son thème principal : la « condition humaine ». On pourrait presque ajouter, en parodiant Pascal, que cette duplicité de l'auteur est si visible qu'il y en a qui ont pensé qu'il avait deux âmes. Ionesco écrit de son côté : « Pour l'esprit critique moderne, rien ne peut être pris tout à fait au sérieux, rien tout à fait à la légère[455]. »

Au cours de la réécriture, l'auteur mobilise toutes les virtualités du théâtre pour œuvrer à cette coexistence. La fin du second acte d'*Amédée* reprend ainsi presque textuellement la tirade du narrateur d'*Oriflamme* au moment où il redécouvre la beauté du monde extérieur :

> Regarde, Madeleine … tous les acacias brillent. Les fleurs explosent. Elles montent. La lune s'est épanouie au milieu du ciel, elle est devenue un astre vivant. La Voie lactée, du lait épais, incandescent[456].

Dans la nouvelle, cependant, l'émerveillement du narrateur n'était battu en brèche qu'à la fin de sa description, par la restitution de la réaction agacée de son épouse : « Allons, me dit Madeleine, à quoi penses-tu[457] ? » La succession des attitudes antagonistes laissait ainsi au lyrisme du narrateur son « moment ». Au théâtre, la pantomime de Madeleine qui intervient de manière concomitante à la tirade d'Amédée :

> *Pendant ce temps, Madeleine fait, dans la chambre, les derniers préparatifs ; elle déplace des objets, un meuble, fait de la place, essaie, vainement, puis renonce vite, de plier un peu les jambes du mort*[458]

---

[455] Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, Gallimard, 1998 (édition revue et augmentée), *op. cit.*, p. 247.
[456] Eugène Ionesco, *Amédée, op. cit.*, p. 313. La tirade ne diffère pas foncièrement de la description du narrateur d'Oriflamme (op. cit ., p. 19) : « Les acacias en fleur embaumaient. En haut, en plein ciel, la lune, ronde, épanouie un astre bien vivant. »
[457] Eugène Ionesco, *Oriflamme, op. cit.*, p. 19.
[458] Eugène Ionesco, *Amédée, op. cit.*, p. 314.

maintient un équilibre constant entre le lyrisme et le comique, la sincérité ionescienne et l'ironie du dramaturge de la dérision.

Comme le remarque Paul Vernois, Ionesco, dans son théâtre, se plaît parfois « à supprimer tout dialogue en imaginant des quasi-monologues devant un auditeur distrait, indifférent ou, qui pis est, silencieux[459] ». Le procédé est utilisé au premier acte de *Tueur sans gages*, dans le faux dialogue avec l'Architecte, où il apparaît comme un biais pour remettre en jeu l'émotion inhérente aux propos de Bérenger. Ionesco construit ainsi progressivement l'absence de l'Architecte au cours de la réécriture. Si dans les brouillons de la pièce, le personnage écoutait encore Bérenger, répondant à ses envolées par des réponses d'une trivialité décalée, dès la version publiée de 1957, il n'enregistre même plus ses paroles. Lorsque Bérenger se remémore un état de grâce, vécu dans le passé, où il avait perçu la lumière du monde comme démultipliée : « C'est comme s'il y avait quatre soleils dans le ciel… », l'Architecte du manuscrit contrebalançait le lyrisme en rebondissant de manière inepte :

> Un pour chaque point cardinal ! (*Dans ses dossiers ; il écrit*) Faire vérifier[460].

Dans la version publiée, grâce à l'accessoire du téléphone portatif, le personnage ne prend même plus acte de la réplique, vaquant à ses affaires personnelles :

> L'Architecte, *parlant au téléphone* : Allô ? Avez-vous vu ma secrétaire aujourd'hui ? Il y a un tas de travail qui l'attend[461].

Si le décalage des tonalités créait déjà un effet comique, l'absence de communication pure et simple engendre une ironie plus cruelle encore. Le spectateur perçoit en effet en Bérenger, non plus seulement un incompris, mais un personnage naïf. La certitude qu'il manifeste d'avoir vécu un moment hors du commun est mise en doute par l'exhibition de son échec à partager son expérience. L'ingénuité du personnage qui s'imagine instaurer un dialogue, manifestement inexistant, rend en effet suspect, par contamination, le contenu même de l'échange non advenu. Or, c'est au moment-même où l'ironie atteint son paroxysme et où le discours de Bérenger est tourné en dérision par la mise en scène, que le dramaturge se livre, par l'entremise du personnage, à ses confessions les plus intimes. L'expérience de lumière vécue dans sa jeunesse, qui lui avait alors paru comme un espoir de défier la mort, est ainsi retranscrite avec une extrême précision, recoupant le récit qu'en fit Ionesco dans ses confidences non fictionnelles[462].

---

[459] Paul Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, *op.cit.*, p. 222.
[460] Eugène Ionesco, Cahier manuscrit de *Tueur sans gages*, « Acte I », 4-COL-166 (104), p. 31 dans la pagination originelle de l'auteur.
[461] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *Théâtre II*, Gallimard, 1958, p. 77.
[462] Ainsi l'affirmation de Bérenger à l'Architecte : « La dernière fois, je devais avoir dix-sept ans, dix-huit ans, je me trouvais dans une petite ville…Quelque part dans le sud, je crois […] J'étais tout seul dans la rue. Je longeais

La photo du colonel ne procédait pas à un récit aussi personnel. Surtout, elle ne développait pas, dans le discours du narrateur, un rapprochement entre la contemplation extatique du beau quartier et l'épiphanie ressentie par le personnage dans un passé de l'histoire. Les caractéristiques de la forme brève expliquent, bien sûr, pourquoi Ionesco a dû attendre l'adaptation théâtrale pour livrer, ainsi, pratiquement telles quelles, ses expériences vécues. Le caractère elliptique de la nouvelle interdisait, d'une part, les longs épanchements. D'autre part, le recours privilégié à une esthétique métaphorique et symbolique, induite par le genre, incitait le nouvelliste à préférer les transpositions imagées aux transcriptions littérales d'états d'âme. Il n'est pas non plus cependant à exclure que l'introduction des envolées lyriques au théâtre ait eu pour fonction de rectifier un déséquilibre, absent des nouvelles. En inversant la proposition d'Emmanuel Jacquart, qui s'appuie sur les intentions revendiquées par l'auteur lui-même, selon laquelle la dérision ionescienne a pour but de contrebalancer le lyrisme, ne pourrait-on pas envisager que la mise en œuvre d'un épanchement intime sur scène vienne, également, contrebalancer une tendance naturelle du théâtre à la dérision ? Le théâtre, en effet, apparaît bien comme le lieu d'une mise à distance, d'une « objectivation[463] » à laquelle, précisément, Ionesco dit avoir dû faire face, lors du processus de la réécriture. Si comme l'affirme Barbara Metais-Chastanier, analysant la scène comme opportunité d'une autofiguration de l'écrivain, le genre dramatique est « un instrument heuristique de connaissance de soi (par la mise en jeu d'une distance et d'une perte) et de fouille du réel (par la possibilité qu'il offre d'expérimenter le multiple et le contradictoire[464]) », Ionesco n'a-t-il pas pressenti le risque d'une dilution de la part la plus innocente de lui-même dans un dispositif reposant sur une perpétuelle mise en question de l'être représenté ? En maintenant à part égale la sincérité et l'ironie, le dramaturge semble se refuser à statuer sur lui-même et sur son rapport au dehors.

---

les clôtures, les maisons, il faisait bon, pas trop chaud, le soleil au-dessus de ma tête, très haut dans le bleu du ciel » (Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit*., p. 480) connaît une très forte résonnance avec un témoignage de l'auteur : « J'avais environ dix-sept ou dix-huit ans. J'étais dans une ville de province ; c'était en juin, vers midi. Je me promenais dans les rues de cette ville très tranquille. Tout d'un coup j'ai eu l'impression que le monde à la fois s'éloignait et se rapprochait […] que j'étais dans un autre monde, plus mien que l'ancien, infiniment plus lumineux » (Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit*., p. 34). De la même manière, la réplique « 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 » (Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit.*, p. 481) correspond fidèlement au souvenir de l'auteur : « A ce moment-là je me suis dit : je n'ai plus peur de mourir (Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit*., p. 34.

[463] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 62 : « Le conte c'est déjà un effort, une transcription et la pièce de théâtre est une transcription de cette transcription. De là résulte une certaine objectivation ».

[464] Barbara Metais-Chastaniers, « Ecrire hors de soi : de la figuration à la délégation » in *L'autofiguration dans le théâtre contemporain : se dire sur scène*, Florence Fix et Frédérique Toudoire-Suelapierre (dirs.), Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2011, p. 108.

Ionesco pousse le fantasme de l'indécidabilité jusqu'à imposer aux futurs metteurs en scène et comédiens de ses pièces des gageures pratiquement impossibles à tenir. Dans *Tueur sans gages*, lorsque l'euphorie de Bérenger se heurte à l'indifférence de l'Architecte, le dramaturge prescrit : « *Pendant les répliques qui précèdent et qui suivent, le jeu ne doit pas se départir d'une demi-ironie, surtout dans les moments pathétiques, afin de les contrebalancer*[465]». De la même manière, quand, au deuxième acte de la pièce, Bérenger revient sur sa déception auprès d'Edouard, expliquant : « J'ai vu, j'ai cru atteindre quelque chose… quelque chose comme un autre univers[466] », la didascalie subséquente, née d'un ajout à la main sur le tapuscrit : « *Tout cela est dit d'un ton déclamatoire, à mi-chemin entre la sincérité et la parodie*[467] » tente de ménager une cohabitation périlleuse des registres. Le dramaturge, pourtant parfaitement conscient de la nécessité d'un grossissement des effets au théâtre, n'en renonce, ainsi, étrangement, pas moins à exiger de ses acteurs un jeu d'une infinie nuance[468]. Comment rendre sensible sur scène une « *demi-ironie* » ou une intonation « *à mi-chemin entre la sincérité et la parodie* » ? C'est que Ionesco, jugeant sans doute que la prise en charge de registres contrastés par une pluralité de personnages manquait encore d'efficacité, en vient à tenter de résumer, en un seul et même moment et chez un seul et même personnage, les ambiguïtés dont il veut rendre compte.

L'approfondissement du message au théâtre passe également par un geste de déconstruction de la relative compartimentation des enjeux traités dans les nouvelles. *Le piéton de l'air*, notamment, qui tendait à aborder successivement deux sujets chers à l'auteur, l'angoisse existentielle et la désolation face à la barbarie humaine, fait l'objet d'une réécriture qui imbrique davantage ses interrogations, leur conférant une subtilité plus grande. La chute de la nouvelle consistait en une « retombée sur terre » du narrateur, au sens propre et figuré, qui concluait le récit par une réflexion inédite dans le texte. C'était seulement, en effet, après avoir abordé la question du rapport subjectif au monde, à travers une peinture de la mélancolie du narrateur ou le récit du passage furtif du personnage de l' « anti-monde[469] », invitation à

[465] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit.*, p. 488.
[466] *Ibid.*, p. 507.
[467] *Ibid*. La didascalie a été ajoutée à la main au tapuscrit, 4-COL-166 (35).
[468] Ionesco affirme dans *Notes et contre-notes*: « Si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir davantage encore, les souligner, les accentuer au maximum. Pousser le théâtre au-delà de cette zone intermédiaire qui n'est ni théâtre, ni littérature, c'est le restituer à son cadre propre, ses limites naturelles. Il fallait non pas cacher les ficelles mais les rendre plus visibles encore, délibérément évidentes, aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon» (*op. cit.*, p. 59). Rien de moins caricatural pourtant que le jeu exigé des comédiens par ces didascalies prônant une semi-parodie, qui tend plutôt à créer, justement, un effet de « pâle ironie ».
[469] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit.*, p. 47.

envisager un réel au-delà du réel, que l'auteur soulevait un problème tout à fait différent, interrogeant, en filigrane du récit apocalyptique du protagoniste, la possibilité d'habiter sereinement un univers peuplé d'une humanité aux pulsions dévastatrices. La construction du récit semblait ainsi restituer un cheminement mental, fondamentalement pessimiste, en deux étapes. Dans un premier temps, l'auteur mettait en cause l'existence du bonheur à l'échelle individuelle, comme le révélait la confidence du narrateur à sa fille : « Je suis triste quand je pense que les années s'en vont comme des sacs que l'on retourne vides, triste quand je pense que nous nous séparerons les uns des autres et chacun de soi-même[470] ». Une fois provisoirement dépassé cet obstacle intérieur à la plénitude, dans un travail du narrateur sur lui-même aboutissant à son envol - « [il] avai[t], tout à coup, retrouvé le moyen de voler[471] » - surgit la figuration d'une entrave à la joie plus irrémédiable encore. La description de « l'enfer[472] » aperçu au cours des pérégrinations aériennes du personnage, image transparente de la dictature totalitaire et notamment communiste, avec son double langage et ses victimes qui « apprenaient l'optimisme sous la menace des poignards[473] », conclut la nouvelle sur le constat d'une impossibilité du bonheur pure et simple, à l'échelle du macrocosme.

Pour procéder au décloisonnement des réflexions abordées successivement dans les nouvelles, le dramaturge commence par brouiller les frontières séparant les espaces virtuels de l'œuvre. Tandis qu'à l'origine, la représentation d'une campagne anglaise utopique s'opposait à la suggestion d'un lieu chaotique, semblé tout droit sorti d'un tableau de Jérôme Bosch, peuplé de « sauterelles géantes » rongeant « les crânes des imprudents qui y étaient rentrés[474] » et de « truies » régnant « sur des archanges vaincus[475] », la pièce tend à estomper les antinomies entre les deux figurations spatiales symboliques. Au théâtre, l'idyllique « comté de Gloucester [476]», que le dramaturge souhaite voir représenté par un décor « *d'un style un peu Douanier Rousseau ou bien Utrillo ou même Chagall* [477]», connaît une dégradation inquiétante au moment où Bérenger disparaît dans les airs. En effet, dès qu'est prononcée la réplique de Joséphine entérinant le début de sa conquête spatiale : « On ne le voit plus. Il a disparu[478] », une didascalie signale que le plateau « *s'obscurcit petit à petit* [479]», la luminosité cédant le pas à des « *Lueurs*

[470] *Ibid*., p. 54.
[471] *Ibid*., p. 55.
[472] *Ibid*., p. 60.
[473] *Ibid*.
[474] *Ibid*.
[475] *Ibid*.
[476] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 668.
[477] *Ibid*., p. 667.
[478] *Ibid*., p. 718
[479] *Ibid*.

rouges et sanglantes[480] » accompagnées de « *grands bruits de tonnerre et de bombardements* [481]». La modification du décor vise assurément à figurer l'horreur qu'est en train de découvrir Bérenger hors-scène. L'intervention sur le plateau, cependant, d'un épisode cauchemardesque où Joséphine assiste à un procès grotesque, présidé notamment par « John Bull », figure iconique de l'Angleterre[482], crée une ambiguïté. Le personnage terrifiant de « John Bull », qui abat des enfants avec une mitraillette, exécuteur d'une sentence contre l'humanité fondée sur le constat qu'il vaut mieux mourir « quelques années plus tôt que deux minutes trop tard[483] » amène le spectateur à reconsidérer l'espace utopique premier. En dépit de l'affirmation du caractère onirique de la séquence, exacerbé notamment par la représentation de personnages « *défigurés comme dans un rêve* [484]», l'épisode tend à dénoncer l'existence de l'Angleterre idéalisée, rempart présumé à la barbarie, comme un leurre et un fantasme[485]. Tandis que dans la nouvelle, les personnages se découvraient, à la fin de l'histoire seulement, cernés par le chaos, la pièce met en scène la déliquescence intérieure de leur havre de paix. Le spectateur est par là-même invité à prendre la mesure de sa propre insécurité fondamentale.

L'imbrication des niveaux de sens engendrée par le brouillage des frontières est vertigineuse. Dans la mesure où, d'une part, Joséphine apparaît au théâtre comme un double de Bérenger, que, d'autre part, le procès auquel elle participe et qui assombrit le paysage la confronte à un enjeu existentiel, le personnage étant contraint d'envisager l'approche inéluctable de sa mort ; que sa vision cauchemardesque, enfin, n'est, précisément, qu'un cauchemar, le spectateur est contraint d'élargir constamment sa perspective. La transposition de l'enfer aperçu, hors-scène, par Bérenger, dans le rêve vécu, sur scène, par son double, Joséphine, bat en brèche la séparation opérée dans la nouvelle entre la réflexion politique et l'introspection. La découverte du personnage principal, qui entraîne une dénonciation du totalitarisme, se confond, en effet, avec la découverte de Joséphine, qui saisit, au cours du processus onirique, les terribles ressorts de sa condition humaine. Il devient dès lors, difficile

---

[480] *Ibid*.
[481] *Ibid*.
[482] Emmanuel Jacquart le rappelle dans sa « Notice du *Piéton de l'air* » *in* Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1721 : « John Bull, personnage qui est devenu la personnification du peuple anglais, fut créé par John Arbuthnot (1667-1735), ami de Swift et de Pope et auteur du *Procès sans fin ou histoire de John Bull* (1712). Il fut popularisé par le journal *Punch or the London Charivari* ».
[483] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 725.
[484] *Ibid*.
[485] Paul Vernois retranscrit dans *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, (*op. cit*.,, p. 119), une conversation qu'il a eue avec le dramaturge au sujet de l'Angleterre. Ionesco, à la question de savoir s'il était « anti-anglais », répondit : « Bien au contraire […] J'aime beaucoup l'Angleterre. C'est une île et je m'y sens bien. » La référence faite à l'insularité de l'Angleterre est éclairante. Elle confirme la volonté de l'auteur de figurer un havre, une espace protégé dans la pièce. Montrer finalement que la sécurité est illusoire en Angleterre c'est montrer qu'il n'y a pas de sécurité, nulle part.

de déterminer ce qui est à l'origine de quoi. Est-ce le spectacle du monde qui génère l'angoisse existentielle? Est-ce la lucidité sur soi-même qui permet, au contraire, une prise de conscience dysphorique de la tragédie jouée à l'échelle du macrocosme ? Concomitamment, le dramaturge interroge le rapport trouble entre le rêve et la réalité. Le cauchemar de Joséphine est-il moins réel que l'action représentée jusqu'alors, elle aussi hautement fantaisiste ? La vérité à laquelle accède le personnage, à travers la symbolique du procès perdu d'avance, n'est-elle pas davantage en adéquation avec la réalité du dehors que ne l'était l'osmose de la famille Bérenger avec le cadre merveilleux mise en scène précédemment ?

Dans l'adaptation théâtrale, le dramaturge organise ainsi une coexistence systématique des multiples. Se côtoient, se confrontent et s'entremêlent, en effet, les états d'âme, les espaces, les temporalités et les strates d'onirisme, ensemble disparate convergeant vers un tableau panoptique de la condition humaine envisagée comme un prolongement de la personne de l'auteur. Il appartient au spectateur, en définitive, de se saisir, au cœur de l'embrouillamini apparent, d'un message sur le monde et sur lui-même.

Si la réécriture au théâtre procède bien, dès lors, d'un geste d'objectivation de la part de l'écrivain, elle requiert, paradoxalement, une participation plus intensive du destinataire. La maîtrise grandissante de Ionesco sur son œuvre, perceptible dans un élargissement de l'univers fictionnel, une accentuation des nuances du texte, une sophistication exacerbée du schéma actantiel et une orchestration de la multiplicité, va de pair avec une forme de lâcher prise. Plus le message devient élaboré et la pensée, nuancée, plus le rôle du spectateur s'avère décisif pour assigner à la pièce sa valeur et sa fonction. Plus Ionesco écrit, en somme, plus il compte sur son public pour ordonner le matériau qu'il lui livre et pour lui conférer une unité. C'est sans doute la raison pour laquelle, au cours de la réécriture, le geste de l'approfondissement cohabite avec un mouvement de désengagement et de retrait, suscité peut-être par une conscience de la puissance du mécanisme théâtral, susceptible d'offrir à l'œuvre une autonomie. Tout se passe en effet comme si le dramaturge, après avoir donné à la pièce son essor, avait compris qu'une mise en œuvre de son propre effacement devenait non seulement possible mais requise.

2.2. Réécriture et abandon au théâtre

Ionesco, en adaptant chacune de ses nouvelles, semble pris dans une tension entre un désir d'exhaustivité et un besoin d'imprévu. Si l'onirisme est indéniablement à l'origine de ses récits, construits à partir de bribes de rêves réels ou mimétiques du fonctionnement de la psyché en

sommeil, c'est bien qu'il a cherché, au départ, à engendrer une création sur les prémisses de la surprise. Dans la mesure où le rêve est une construction souterraine qui échappe à la maîtrise de son auteur, le choix esthétique qui consiste à en faire une base de travail révèle l'aspiration du créateur à se laisser déconcerter par son propre récit, ou du moins à feindre de l'être, afin de mieux surprendre le lecteur à son tour. Comment remettre en jeu l'étonnement à travers la réécriture ? Comment rencontrer l'imprévisible au cours d'un processus qui se fonde précisément sur la reprise du déjà connu? Comment déjouer la réflexivité inhérente à la théâtralité pour laisser advenir, si ce n'est le non concerté, du moins le déconcertant? Les manuscrits de Ionesco témoignent d'un patient travail du texte visant en partie à rectifier une tendance à l'objectivation excessive. Ce que dévoilent les brouillons du dramaturge, en effet, c'est un processus en deux temps où la réécriture laisse place à la désécriture, où l'abandon apparaît comme une étape succédant naturellement à la réappropriation. Le geste du lâcher prise n'intervient cependant pas uniquement en amont de l'élaboration de la mouture finale. Au sein des pièces conçues pour être définitives, le dramaturge ménage des stratégies visant à permettre à la magie du théâtre et à l'intelligence du spectateur de s'emparer du contenu de l'œuvre et d'en déjouer la prévisibilité.

2.2.1 Réécriture et désécriture

Les brouillons des pièces de Ionesco rendent compte du foisonnement de la pensée du dramaturge au cours de l'adaptation. Ses commentaires, en marge des différents essais rédactionnels, reflètent la prolifération d'interrogations portant autant sur les modalités de la mise en scène de théâtre que sur le sens des œuvres en devenir, les deux dimensions se recoupant toujours à un certain point. Rédigeant la séquence des sosies dans *Amédée*, il se demande : « Comment sortiront les personnages de M1 et M2[486] ? » Dans *Rhinocéros*, lors du passage de l'animal, il réfléchit à l'opportunité de faire chuter le panier de la ménagère et le plateau du Garçon de café simultanément : « Faire tomber en même temps que le panier le plateau du garçon – ou non[487] ? » Les commentaires de l'auteur ne se bornent cependant pas à des considérations d'ordre scénographique. Ils expriment également une prise de conscience des enjeux des pièces, concomitante à leur élaboration même. Ainsi, après avoir rédigé un échange entre Amédée et Madeleine, au premier acte de la pièce, Ionesco rédige une note

[486] Eugène Ionesco, caier manuscrit d'*Amédée*, 4-COL-166 (24).
[487] La réflexion posée par le dramaturge à lui-même se situe sur la page de gauche d'un cahier manuscrit de la pièce, non numéroté, en face de la didascalie, sur la page de droite : « *apparaît une femme, en courant, l'air assez effrayé, un panier à la main qu'elle laisse tomber* » (Eugène Ionesco, cahier manuscrit de *Rhinocéros*, 4-COL-166 (84)).

destinée à lui-même : « Les champignons au 1er acte seulement dans la chambre du mort[488] ». Il laisse là un vestige de son appropriation de la symbolique inhérente au texte, au cours même de la création. De la même manière, il inscrit, dans une encre différente - qui prouve que le commentaire a été ajouté *a posteriori*, en marge du dialogue entre Bérenger et l'Architecte : « l'architecte s'occupe de tout à fait autre chose[489] », indication révélatrice de la solitude et de la singularité du personnage-pivot. Dans un second cahier, dévolu à la rédaction de l'acte III, il imagine, de manière identique, le dispositif scénique éminemment signifiant de la chaussée surélevée en marge d'une première version du début de l'acte[490]. Ce dernier exemple, qui ne constitue pas un cas isolé dans le dossier génétique de l'auteur[491], décrit un processus créateur inverse à celui qui a donné jour aux nouvelles. Là où la confection de celles-ci avait subordonné l'écriture à la transcription des images vues en rêve, l'élaboration des pièces semble avoir au contraire fait primer la restitution discursive de la fable sur une conceptualisation de l'espace scénique. Les commentaires du dramaturge révèlent ainsi que la transition du genre narratif au genre dramatique a débuté par une phase exploratoire, dans une certaine improvisation. Or à cette première étape a inévitablement succédé un état du texte où le tâtonnement a été révoqué au profit du développement de partis pris tranchés. Ionesco, courant alors le risque de verrouiller son œuvre dans une trop grande assertivité, tente de réintroduire un facteur d'incertitude dans le devenir du texte.

Pour atteindre cet objectif, il recourt, en premier lieu, à une intégration accrue du destinataire à la logique énonciative des pièces. Bérenger, dans une première version de *Tueur sans gages*, se demande, lors de sa confrontation avec le Tueur : « Qu'est-ce que je peux faire ? Qu'est-ce que je peux faire ? » Au cours du travail d'élaboration du texte final, Ionesco élargit progressivement la question, de sorte qu'elle recoupe plus explicitement les inquiétudes métaphysiques du spectateur et l'implique davantage dans le corps même de l'écriture. Ainsi, dès la rédaction du dactylogramme, daté d'août 1957, il change de pronom, amenant Bérenger à demander, cette fois : « Que peut-on faire… Que peut-on faire… ». L'interrogation est cependant biaisée, dans la mesure où elle est précédée de l'assertion : « Mon Dieu, on ne peut rien faire ». La version publiée de la pièce de 1957 est fidèle au dactylogramme[492]. Celle de

[488] Eugène Ionesco, cahier manuscrit d'*Amédée*, 4-COL-166 (25), note inscrite en face de la p. 28 dans la pagination originelle de l'auteur.
[489] Eugène Ionesco, cahier manuscrit de *Tueur sans gages*, « Acte I », 4-COL-166 (104), p. 32 dans la pagination originelle de l'auteur.
[490] La page concernée est reproduite dans l'annexe n°8, p. 533.
[491] D'une manière similaire, le cahier manuscrit intitulé *Victime du devoir* daté d'août 1952 fait apparaître la didascalie liminaire de la pièce seulement après que l'intégralité de la pièce a été rédigée (4-COL-166 (94)).
[492] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *Théâtre II*, Gallimard, 1958, p. 172.

1972 en revanche, où le texte a été repris et élagué en vue de la mise en scène de Jacques Mauclair au théâtre Rive gauche, prend acte de l'impasse à laquelle avait abouti la version précédente et s'achève sur une nouvelle question, plus ouverte : « Mais pourquoi… Mais pourquoi…[493] ». Dans cette ultime mouture de la pièce, l'enjeu final dépasse ainsi clairement le simple contexte de la fable et renvoie le spectateur à une énigme plus absolue, engage d'un questionnement pragmatique sur l'action humaine face au mal, une interrogation sur la genèse de celui-ci.

C'est sans doute, encore, pour impliquer et interpeller plus fondamentalement le destinataire que Ionesco efface progressivement les clés de lecture trop ostensibles de ses pièces et les conclusions résolument fermées. Le dramaturge semble avoir eu besoin, dans un premier temps, de développer à l'envi les pistes et les problématiques contenues dans ses nouvelles. Néanmoins, il prend ensuite manifestement conscience de la nécessité d'un reflux de l'écriture, garant de l'ouverture de l'œuvre et de son appropriation personnelle par le destinataire.

Dans *Victimes du devoir*, ainsi, le gravissement imaginaire d'une montagne par Choubert, sous les ordres du Policier en quête de Mallot, a d'abord été longuement travaillé au brouillon avant d'être resserré dans l'optique de la publication.

L'ascension mentale du personnage retranscrit un travail opéré par Ionesco en psychanalyse. Comme l'explique, en effet, Emmanuel Jacquart dans la notice de la pièce :

> Au cours de séances de rêves éveillés dirigés, Ziegler, psychanalyste zurichois de formation jungienne, lui proposait d'imaginer un parcours et d'en faire un récit détaillé. En outre, Mircea Eliade avait suggéré à son ami Ionesco qui souffrait d'insomnies, de pratiquer une « technique de réintégration spirituelle » permettant de recouvrer la paix intérieure, donc le sommeil. Il s'agissait, par la pensée, de gravir une montagne, donc de franchir un obstacle bloquant l'accès à la délivrance[494].

Un carnet de l'auteur porte la trace de ce travail personnel. Dans un récit à la première personne, le dramaturge rendait visiblement compte, rétrospectivement, du processus accompli au cours du rêve éveillé :

> La montée était de plus en plus dure. Le soleil était ardent, insupportable, vraiment insupportable… Des rochers brûlants. Cette terre, sèche, un vrai brasier. Tout était sec, sec. Pas le moindre arbre, pas la moindre ombre, le moindre brin d'herbe ; rien de vivant.
>
> Je levai les yeux : au-dessous, un soleil éclatant avait envahi le ciel entier. Devant moi, cette pente raide ; cette terre rougeâtre, toute craquelée.
>
> On ne pouvait entrevoir encore le sommet. Mais toujours des côtes à monter, des roches, des pierres, de la poussière. Un ciel impitoyable. Je ne suais même plus. J'avais sué toute ma sueur. J'avais soif. Ma langue avait gonflé. Je respirais du feu.

[493] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit.*, p. 535.
[494] Emmanuel Jacquart, « Notice de *Victimes du devoir* » in Eugène Ionesco, *théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1552.

On m'avait dit qu'après il y avait les neiges, les glaciers, - mais je savais qu'ils seraient encore plus brûlants que la terre, que les pierres. J'en avais pour des heures, des jours, des semaines peut-être.

Mes chaussures s'étaient déchirées ; mes orteils saignaient.

Avant il y avait eu les ronces, j'y avais laissé des lambeaux de peau ; mes jambes aussi saignaient ; mes mains ; mes épaules. J'étais en loques.

Il fallait arriver, nu, là-bas, au-delà. C'était une drôle d'idée. Pourquoi me l'étais-je mise dans la tête ? qui me l'avait mise ?

Il y avait déjà bien longtemps que j'avais quitté la ville et les copains et le café. Mal quitté, puisque le souvenir traînait tout cela après moi.

La chose importante dans cette affaire était de ne pas avoir son passé ; de n'avoir pas d'avenir non plus, mais un but inconnu. Il fallait ne pas savoir pourquoi on se fatiguât[495].

La nouvelle, comme le sera la pièce après elle, est bâtie autour de l'image d'une quête mystérieuse qui semble recouper le « but inconnu » évoqué par le récit d'ascension. Le texte, et l'expérience qu'il restitue, a sans doute nourri les fictions, narrative et théâtrale, élaborées dans son sillage. Le personnage du Policier peut, notamment, apparaître comme une création répondant aux interrogations soulevées par le récit: « C'était une drôle d'idée. Pourquoi me l'étais-je mise dans la tête ? Qui me l'avait mise ? » Tout en conservant ainsi intact le caractère énigmatique de la quête, *Victime du devoir* et son adaptation intègrent cette dernière à un semblant d'intrigue.

L'épisode gagne en importance au cours de l'adaptation. La nouvelle mentionne bien, déjà, un « pic escarpé[496] », au sommet duquel le narrateur retrouve le policier, mais c'est au théâtre que Ionesco développe le processus de l'ascension en lui-même. Même s'il constitue une simple étape du parcours de Choubert, le spectateur pressent qu'il s'agit là d'un moment central, figurant une tentative d'accès à la transcendance. Une telle amplification de la péripétie dans la pièce, en comparaison de la nouvelle, ne doit cependant pas oblitérer qu'entre ses brouillons et la version définitive Ionesco a opéré des coupes significatives, dans un geste de retranchement caractéristique du second moment de la réécriture, où l'extension cède le pas au repli. La version définitive de la pièce est notamment délestée des conclusions trop affirmatives élaborées dans un premier jet. Le manuscrit signait, par exemple, très clairement, l'échec de la montée de Choubert, comme le souligne le premier échange imaginé entre le policier et le personnage principal :

Choubert (*toujours dans la même position*) Ah, mais où suis-je donc, je me suis lourdement trompé, ce miroir n'est pas le ciel, c'est l'étang…

Le policier : J'aurais dû m'en douter !

Choubert : Il fait froid et humide… avez-vous un chandail…

[495] Eugène Ionesco, cahier manuscrit « La montée était de plus en plus dure… », 4-COL-166 (93).
[496] Eugène Ionesco, *Une victime du devoir*, *op. cit.*, p. 67.

Le policier : Imbécile !

Choubert : Je me suis trompé, je suis tout en bas dans la vallée, pourtant il fait assez clair….

Le policier : (*à part*) On ne trouvera jamais Montbéliard là… il ne peut être si bas ! (*A Choubert – furieux*) C'est la lampe de la nuit. Idiot, tu as fait le chemin à l'envers ! Tu as eu le vertige !

Le dialogue signifiait ainsi explicitement au spectateur potentiel que l'ascension du personnage était, en réalité, une chute, symbole de l'impuissance humaine et du caractère déceptif de l'esprit. L'image baroque du miroir, qui en reflétant le ciel, donnait à Choubert la fausse impression de progresser vers le haut, apparaissait comme une métaphore de la psyché, trompeuse lorsqu'elle incite l'individu à croire en une possible élévation cognitive et spirituelle. Dans la version définitive, la déconvenue du personnage est représentée à travers une tentative d'envol qui se solde par un atterrissage « *dans une grande corbeille à papier*s[497] ». La chute reste ainsi figurée mais elle n'efface pas, aux yeux du spectateur, la possibilité que Choubert ait bien atteint, au préalable, une altitude l'autorisant à affirmer : « J'ai perdu pied. Je n'ai pas le vertige… Je n'ai plus peur de mourir[498] ». En outre, la dimension métatextuelle conférée à l'épisode par l'accessoire de la corbeille à papier pare l'échec de Choubert d'une ambiguïté nouvelle : est-ce la propension de l'individu à atteindre l'extase qui est mise en doute ou celle de l'auteur à restituer une telle expérience? La version dernière ménage ainsi une plus grande liberté interprétative pour le destinataire futur.

Dans une optique similaire, Ionesco pare l'œuvre définitive d'un hermétisme accusé. Au brouillon, le dramaturge figurait une étape de l'ascension où Choubert constatait : « Des images renaissent, elles durcissent. Ce sont de nouveau des pierres… Je n'aperçois rien que des pierres, des pierres, des pierres », assertion remplaçant en la développant une phrase biffée : « Rien que des pierres, des pierres, des pierres ! » Dans la version publiée, la réplique disparaît. Le personnage se confronte bien à la minéralité au cours de son escalade, constatant : « Je m'accroche à des pierres[499] », mais ces dernières perdent la puissance métaphorique que leur attribuait le second jet du manuscrit. Dans celui-ci, Ionesco livrait une clé de lecture fondamentale du passage. L'image de la pétrification renvoyait en effet au figement du regard de Choubert, désireux, dans son ascension, de remonter aux sources de lui-même. Tout le drame du protagoniste semblait ainsi résider dans cet accès à une image purifiée de l'univers, revivifiée, qui se muait pourtant inévitablement en une nouvelle sclérose. La pureté du regard apparaissait dès lors, dans cette forme d'allégorie, comme une aspiration humaine incapable de se réaliser. A l'aune de cette lecture, l'énigmatique mastication finale imposée par le Policier

[497] Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, *op. cit*., p. 236.
[498] *Ibid*., p. 234.
[499] *Ibid*., p. 232.

au personnage, malgré sa protestation : « C'est très dur[500] » peut s'apparenter à une tentative ratée de désintégrer la matière pour retrouver les origines de soi et du monde[501]. Sans la clé, l'image conserve son hermétisme et le spectateur, sa liberté d'en exploiter toute la polysémie.

De la même manière, dans *Amédée*, la séquence des sosies est précédée d'une tirade du personnage qui, considérablement raccourcie lors du passage du brouillon à la pièce publiée, perd son pouvoir d'explicitation. Au cœur de l'acte II, en effet, Amédée est représenté effondré sur son fauteuil, assailli par des images liées à son activité d'écrivain. Il bredouille ainsi : « Ecrivain … […] J'aimerais mieux dormir, jusqu'à minuit. De toute façon j'ai perdu le sommeil… […] L'horizon est cerné de montagnes sombres… Des nuages épais rasent le sol… Des fumées, des vapeurs… […] …i-ma-ges… i-ma-ges… ça ressemble à quoi, à quoi, à quoi[502]… » Les sosies surgissent alors, aussitôt perceptibles comme des créatures nées de l'imagination vagabonde du personnage. La tirade d'Amédée demeure cependant suffisamment énigmatique pour qu'une telle lecture reste de l'ordre de l'hypothèse. L'état quasi somnambulique du protagoniste, représenté dans son fauteuil dans un demi-sommeil, donne certes l'impression qu'il a accès à une vision hallucinée, elle-même créatrice des sosies, mais sa part active dans l'engendrement de la fantasmagorie n'est pas clairement affirmée. Or, dans le cahier manuscrit originel, il ne faisait aucun doute que les images d'Amédée II et Madeleine II émergeaient à la suite d'un travail et d'un effort conscient du personnage :

> Amédée : (*même attitude ; péniblement*) Je vais essayer… Il faut que je m'y mette, il faut que m'y mette (*silence*) On dirait que… on dirait… les images lèvent péniblement leurs têtes… les mots prennent leur envol … cela bouge…cela approche, lentement… ce que je suis fatigué ! … drôle de boulot ! (*avec un grand mépris*)… écrivain (*court silence*) j'aimerais mieux dormir, jusqu'à minuit ! De toute façon, je ne pourrais pas… j'ai perdu le sommeil…(*court silence*) (*toujours dans la même attitude*) l'horizon est cerné par de sombres montagnes… ou par des nuages épais qui rasent le sol… cela vient… allez, allez, approchez, approchez…(*Toujours dans la même attitude, les yeux mi-clos, il fait le geste d'attirer avec une corde invisible vers soi, quelque chose de très lourd ; il ouvre pour quelques instants les yeux, et une expression d'immense fatigue doit se lire sur son visage ; il est toujours dans la même position, c'est-à-dire effondré dans son fauteuil et face au public, et quand il tire la corde invisible, il le fait avec des gestes aussi très lents, - des gestes d'homme épuisé, surmené, pour lequel tout effort d'autant plus celui-ci, est très pénible et en balançant, dans son fauteuil, en cadence, ses épaules, sa tête, de droite à gauche, de gauche à droite ; à chaque instant sa tête doit avoir l'air de menacer de faire plier et rompre son cou et d'aller rouler dans la fosse sur les genoux des spectateurs du premier rang dans la salle*) Sortez… du…puits….sortez…montez…ça vient….ça prend… des visages…images…images…ça ressemble …à quoi ? à quoi ? à quoi ? ils sont là[503].

[500] *Ibid*., p. 241.
[501] Dans son manuscrit, Ionesco assortit la scène de mastication d'un commentaire sur la page de gauche : « Confusion, décomposition, retour au chaos » qui atteste bien de l'échec du procédé exigé par le Policier. Le geste volontariste et forcené de la mastication ne peut pas aboutir à une régénérescence. Elle ne renvoie le personnage qu'au « chaos ».
[502] Eugène Ionesco, *Amédée*, *op. cit*., p. 302.
[503] Eugène Ionesco, manuscrit d'*Amédée*, 4-COL-166 (24), p. LII-LIII de la pagination originelle de Ionesco.

Le caractère actif du personnage de la version manuscrite, souligné par le jeu de scène de la « *corde invisible* » ou la modalité injonctive, dans les invitations : « Approchez, approchez », « montez », reflétait la volonté du dramaturge lui-même d'apprivoiser sa création et d'en maîtriser l'interprétation. En réécrivant la tirade de sorte qu'Amédée subisse la survenue des images plus qu'il ne les engendre, inconscient même de l'arrivée des sosies, contrairement à son premier avatar qui constatait : « ils sont là », Ionesco semble mettre en scène son propre effacement. Il fait ultimement le choix de se représenter, par l'entremise de son protagoniste, dans une posture passive, incapable de contrôler le déferlement des images dans sa psyché, incapable surtout d'en révéler le sens.

Le mystère que Ionesco cherche à recréer au théâtre, en travaillant ses brouillons dans le sens de l'atténuation, touche également à la caractérisation des personnages. Le premier début envisagé pour *Rhinocéros* brossait ainsi un portrait de Jean beaucoup plus complet que dans la version définitive. Dans une première didascalie, le dramaturge avait en effet imaginé une description minutieuse du protagoniste, rapprochant la première scène de sa pièce d'un *incipit* de roman[504]. Par l'invention d'une foule de détails et le recours à l'évaluatif « un peu », Ionesco rendait ardue l'incarnation de Jean sur un plateau de théâtre. Le dramaturge prescrivait en effet : « il porte un costume marron, qui pourrait être élégant s'il n'était un peu trop étroit, si Jean ne se sentait un peu gêné dans ses vêtements ; de plus, comme il est rougeaud de figure, la couleur du costume accentue la rougeur de son teint[505] ». Dans la pièce publiée, il se contentera de noter : « *Il est un peu rougeaud de figure*[506] » épargnant à la mise en scène d'avoir à coordonner la teinte du costume à celle du visage de l'acteur. De même, il renonce à un jeu de scène visant à caractériser négativement le personnage :

> son nez est plutôt gros, assez congestionné, il a une certaine difficulté à respirer, et soit il se mouche souvent, soit il souffle, comme une locomotive, faisant sortir avec bruit l'air de ses narines, appuyant du doigt sur l'une des deux pour souffler avec plus de force dans l'autre ; il répète ce jeu, de temps en temps, d'une façon assez énervante[507].

Les détails livrés d'emblée par le dramaturge, qu'il s'agisse de l'embarras dans les vêtements ou de la difficulté à respirer, annoncent la métamorphose du personnage en rhinocéros au début du deuxième tableau de l'acte II, où le spectateur le découvrira « *soufflant bruyamment*[508] » et se plaignant : « Je me sentais mal à l'aise dans mes vêtements, maintenant mon pyjama aussi me gêne[509] ». Cette première tendance ionescienne à préfigurer ainsi,

[504] Voir annexe n°3, p. 520.
[505] Eugène Ionesco, Cahier manuscrit de *Rhinocéros* (alors intitulé « Evolutions »), 4-COL-166 (85).
[506] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit*., p. 540.
[507] Eugène Ionesco, Cahier manuscrit de *Rhinocéros* (alors intitulé « Evolutions »), 4-COL-166 (85).
[508] *Ibid.*, p. 601.
[509] *Ibid*., p. 598.

d'entrée de jeu, la métamorphose prête à s'accomplir est significativement battue en brèche dans un second temps. Un tel renoncement marque la volonté de l'auteur de ne pas interférer avec le déroulement d'événements censés survenir de manière déconcertante. Surtout, Ionesco semble se refuser, par sa coupe, à toute forme de détermination de ses personnages. Dans une ébauche de scène inaugurale il représentait Jean en plein déni d'une déception sentimentale, expliquant à son compagnon :

> Regardez, je ne gagne pas plus que vous, ou à peine…et j'avais, jusqu'à l'année dernière, ma femme à entretenir… heureusement, elle a été séduite et m'a quitté pour un autre, j'ai moins de charges maintenant. Bon, le départ de ma femme m'a beaucoup fait souffrir, croyez-vous, et là j'avais une occasion, croyez-vous que je me sois laissé aller au désespoir, et j'en avais bien l'occasion, à saisir, par son cheveu, n'importe qui se serait précipité sur cette chance, et bien non, je ne me suis pas laissé aller au désespoir, je ne me suis pas adonné non plus à la boisson. Et me voilà ! J'ai de la volonté, il faut en avoir…

La confidence incidente du personnage à Bérenger, proférée avec une hauteur de vue s'apparentant à un déni de réalité, pouvait inciter le spectateur à mettre l'agressivité du protagoniste sur le compte de la désillusion amoureuse et de la blessure narcissique. Cette clé de lecture est écartée avec la suppression de l'échange, signe d'une réticence de l'auteur à expliquer la future animalisation de Jean par des arguments d'ordre psychologique. Si Ionesco, en effet, s'attache dans sa pièce à démonter la mécanique inhérente à la pensée totalitaire, il cherche, paradoxalement, à conserver entier le mystère de l'être enclin au vacillement. De la même manière que Bérenger est incapable de motiver rationnellement sa résistance[510], à l'image de Denis de Rougemont dont l'expérience face à l'hystérie hitlérienne a inspiré la pièce[511], Jean, tout comme ses compagnons scéniques soumis à la métamorphose, ne doit pas fournir à l'analyse du spectateur d'aspérités psychologiques susceptibles de justifier son geste. La réécriture de l'ébauche de la pièce rend ainsi compte de l'ambivalence de l'auteur dans son

[510] Une série de notes de Ionesco sur *Rhinocéros* - qui correspondent peut-être à ses commentaires de la mise en scène tchécoslovaque de la pièce par Karel Novàk au théâtre Divadlo E.F. Buriana en juillet 1960, comme l'attesterait la présence adjacente dans le dossier génétique d'un feuillet mentionnant « Ainsi, dernièrement, on a joué Rhinocéros à Prague » (4-COL-166 (87)) – contiennent une réflexion intéressante de l'auteur sur cette absence de motivation du personnage. Ionesco commente en effet : « Pourtant B. a peur des Rhinocéros, c'est pour cela qu'il reste chez lui - mais Bérenger n'était pas attaché à la culture du passé » (4-COL-166 (86)). La remarque incidente tendrait à expliquer le sens du dialogue initial entre Jean et Bérenger, relatif à la nécessité d' « être dans le coup […] au courant des événements littéraires et culturels de notre époque » (Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit*., p. 557). Le soulignement du peu d'intérêt porté par Bérenger à la vie artistique de son temps viserait dans cette optique à disqualifier l'idée d'un attachement à un patrimoine culturel comme raison envisageable de la résistance du personnage. Il est important que le spectateur mesure d'entrée de jeu le caractère rationnellement inexplicable de celle-ci.

[511] Ionesco, dès 1960, dans une préface de *Rhinocéros* reproduite dans *Notes et contre-notes*, développe une analogie entre l'épisode vécu par Denis de Rougemont à Nuremberg en 1938 et celle qu'il met lui-même en scène dans sa pièce. Le dramaturge dit avoir été marqué par le récit de l'écrivain expliquant que devant la foule hystérisée venue acclamer le Führer, il s'était senti électrisé mais avait senti monter en lui une résistance de tout son être, inexplicable rationnellement, une « Horreur sacrée » (« Préface pour Rhinocéros », Edition scolaire américaine en français, Novembre 1960 in *Notes et contre-notes*, *op. cit*., p. 273-275).

désir de figurer le mouvement de l'adhésion au monstrueux. En démonter les ressorts ne lui interdit pas d'en souligner le mystère, sous-entendre son inéluctabilité tragique, d'en exhiber le caractère fondamentalement surprenant.

Le cahier contenant l'ébauche manuscrite de *Victime du devoir*, le titre étant alors écrit au singulier, commençait également par un descriptif des personnages à la distribution, effacé par la suite. Dans ce premier jet, il était précisé que Choubert « est un intellectuel, assez mou de caractère et indécis », Madeleine, « une femme d'un caractère assez inégal », Le policier « un jeune homme pur, austère, très idéaliste » et Nicolas un « type violent, passionné, au caractère inquiétant, troublant, énigmatique[512]». Ionesco abandonnera finalement ces proto-caractérisations, trop directives pour le lecteur et le metteur en scène[513]. Quant au personnage-pivot de *Tueur sans gages*, initialement nommé « L'Homme de bonne volonté », il finira par rejoindre la cohorte des « Bérenger », perdant, une fois rebaptisé, une composante définitoire trop explicite.

Dans un but identique, Ionesco abandonne un dialogue entre ce même personnage et Edouard, conçu, au brouillon, pour prendre place au début de l'acte III. Bérenger y apparaissait alors comme une figure messianique[514]. Le rapprochement, opéré explicitement par Ionesco dans une didascalie le qualifiant de « missionnaire[515] », se fondait en outre sur les injonctions : « Levez-vous » et « Debout [516]! », assénées à un Edouard terrassé par l'inertie, évocatrices du célèbre commandement christique « Lève-toi et marche ! » Le dramaturge choisit aussi de passer sous silence la discussion qui opposait les deux compagnons et tendait à attribuer une valeur morale à la quête de Bérenger, défenseur, dans son discours, de « l'avenir de tous les hommes[517] ». Lors même de cet essai de passage dialogué, l'assertivité de Ionesco semblait déjà encline à se fissurer. A l'inquiétude d'Edouard : « Nous n'allons pas nous égarer, j'espère[518] », Bérenger répondait en effet : « Je l'espère aussi » après que l'auteur eut successivement rayé les répliques : « Ne vous inquiétez pas », « ne craignez rien » et « faites-moi confiance[519] », biffures révélatrices d'un désir d'estompement de la foi du personnage en sa mission et en l'humanité. La version définitive de la pièce abandonne le débat moralisateur

[512] Eugène Ionesco, cahier manuscrit intitulé « Victime du devoir (un acte) », 4-COL-166 (94), p. 1 de la pagination originelle de l'auteur.
[513] Une première version manuscrite de *Victimes du devoir* faisait intervenir Nicolas au début de la pièce, procédé qui rendait, de la même manière, son apparition finale moins mystérieuse.
[514] L'intégralité du dialogue est consultable dans l'annexe n°9, p. 534.
[515] Eugène Ionesco, cahier manuscrit de *Tueur sans gages*, 4-COL-166 (99).
[516] *Ibid*.
[517] *Ibid*.
[518] *Ibid*.
[519] *Ibid*.

et destitue du même coup Bérenger de son aura christique. Le personnage qui résiste au mal ne saurait se réduire à une figure exemplaire monolithique ni le dialogue à une leçon édifiante pour le public.

Dans une volonté de conférer une plus grande liberté au spectateur, l'auteur tend donc à effacer les indices de lecture excessivement voyants et les mécanismes de détermination de ses personnages. Il fait également en sorte de gommer certains traits caractéristiques de son esthétique dramatique, qui l'ont rattrapé au cours de l'adaptation, pour permettre à chaque œuvre théâtrale de renouer avec la singularité des nouvelles. Ainsi, alors qu'en adaptant *Rhinocéros* à la scène, il avait à un moment songé à débuter la pièce par un échange loufoque entre Jean et le Garçon de café[520], il choisit finalement d'en revenir à la situation initiale du récit, jugeant sans doute que la conversation détonnait avec le reste de l'œuvre. Dans un dialogue parfaitement gratuit, le serveur proposait en effet au personnage une liste de consommations de plus en plus farfelue : « Vermouth, vodka, whiskey, pastis, raki, marc, cognac, calvados, champagne, vin blanc, beaujolais, bénédictine, armagnac ? », puis bière « Alsacienne […] de Munich, hollandaise, danoise, belge… anglaise… espagnole…chinoise… japonaise… soviétique… hongroise… polonaise… américaine…[521]» Or le procédé de la liste, signe d'un emballement du langage caractéristique des pièces originelles comme *La Cantatrice chauve* ou *La Leçon* ne semble pas avoir sa place dans une œuvre à la construction aussi resserrée que *Rhinocéros*. Ionesco fait donc le choix de désécrire une séquence mue par une pure fantaisie verbale au profit d'une scène d'ouverture moins digressive, immédiatement ancrée dans les enjeux de l'intrigue.

De la même manière, il renonce à une fin d'*Amédée* qui mettait en scène le couple dans un véritable délire à deux[522]. Tandis que Madeleine plantait « deux longs pieux à pancarte dans le corps du mort » de sorte que le spectateur puisse lire : « SOLDES » sur le cadavre, Amédée entreprenait de le débiter, répondant invariablement aux badauds venus demander leur part : « Cinquante francs ! » L'imaginaire fantaisiste de Ionesco allait jusqu'à représenter Amédée et Madeleine en train d'ajouter, en bons commerçants, les champignons produits par l'appartement aux morceaux de corps mort dans les paniers à provisions des acheteurs, le tout sur un rythme de plus en plus effréné. Cette variante cocasse apparaît comme un pur produit de l'esthétique ionescienne avec son accélération et sa prolifération. Le finale envisagé recoupe

[520] Pour l'intégralité de la scène, voir l'annexe n°10, p. 537.
[521] Eugène Ionesco, cahier manuscrit de *Rhinocéros*, intitulé « Evolutions », 4-COL-166 (85).
[522] Voir annexe n°4, p. 521.

des éléments présents dans d'autres pièces, déjà écrites ou à venir : la multiplication de la matière des *Chaises*, du *Nouveau locataire* ou de *L'Avenir est dans les œufs*, le grand couteau du professeur de *La Leçon*, le cannibalisme de *Jeux de massacre*. Cependant, elle éloignait l'œuvre de son propos originel qui consistait à mettre en scène une libération par l'envol. Le dramaturge sacrifie donc un trait d'écriture séduisant au profit d'une restitution fidèle de l'argument contenu dans la nouvelle, tel qu'il lui a été dicté par son imaginaire premier[523].

Signe encore d'un renoncement à une veine guignolesque, la reprise de *Tueurs sans gages* pour la mise en scène de 1972 fait le choix de couper les scènes de rue qui intervenaient au début du second acte, avant les retrouvailles de Bérenger et d'Edouard. Les bruits de la rue s'effacent ainsi, et avec elles leur cortège de calembours et d'escarmouches. Le dactylogramme d'août 1957 proposait déjà de remplacer par un « jeu sans texte » l'échange entre les badauds :

> Voix de la Concierge : - Ah, j'y suis, Mademoiselle Colombine, c'est peut-être la concubine de Monsieur Polisson.
>
> Voix du camionneur : - (*Dans la rue*) Salaud ! Satyre !
>
> Voix du second homme : - Oui c'est ça ! Pelisson !
>
> Voix de la Concierge : - Pelisson, Polisson, c'est pareil !
>
> Voix du chauffeur : (*dans la rue*) : Tu peux pas être poli ? Charogne[524] !

La version de 1972 réduit considérablement les pages consacrées au brouhaha du dehors, délire verbal collectif constitué des voix d'un Homme, d'un Second Homme, d'un Chauffeur, d'un Camionneur, d'un Premier Vieillard, d'un Deuxième Vieillard, d'un Clochard, d'un Maître d'école, voix « fluette », « Grosse voix » voix d' « en haut », voix d' « en bas », voix « de gauche » et de « droite[525] »…Ce que semble sacrifier Ionesco, en définitive, ce sont des *lazzi*, des jeux de scène et de mots relativement indépendants, à l'origine d'un plaisir immédiat du texte. Le dramaturge écarte également certaines improvisations amorcées à partir du récit, résultantes de ses divagations imaginatives. Dans une première version d'*Amédée*, Madeleine s'inquiète ainsi de l'état dans lequel le couple va rendre l'appartement au propriétaire, après les dégâts irréversibles causés par les germes de champignon. Amédée suggère bien de l'acheter pour régler le problème mais sa proposition ne suscite qu'une ironie narquoise de la part de sa partenaire… De ce dialogue, qui engendre un débat humoristique, révélateur d'une prise en

[523] Il n'est pas non plus à exclure que l'auteur ait envisagé ce finale comme une alternative conçue pour la scène. Ionesco doutait peut-être que la mise en scène de l'envol soit réalisable. Il est certain en revanche
[524] 4-COL-166 (107), p. 62 dans la pagination originelle du dactylogramme.
[525] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *Théâtre II*, op. cit., p. 101 à 113.

considération ludique par l'auteur des marges virtuelles de sa fable, il ne restera rien en dernière instance[526].

Tout laisse dès lors à penser qu'en adaptant ses récits, le dramaturge a connu une jubilation de l'amplification et de la prolifération, les digressions gratuites et les jeux comiques autonomes, interdits par la concision de la forme brève, devenant soudainement possibles. Sans effacer complètement la loufoquerie spontanée et sans congédier toutes les figures secondaires n'ayant aucun lien direct avec l'intrigue, les pièces achevées tentent visiblement d'opérer un rééquilibrage. Celles-ci apparaissent, en effet, à la croisée des chemins, esthétiquement situées entre les nouvelles dont les trames resserrées développent une poignée d'images polysémiques, dans une extrême épure verbale, et les ébauches des pièces, foisonnant de possibilités scéniques, d'explorations multiples et de fantaisie langagière ; rencontre de deux modes de création, produit d'une réécriture et d'une désécriture.

C'est, en dernier lieu, l'introspection qui se voit modérée par le passage de l'esquisse au texte final. Aussi difficile à croire que cela puisse paraître, tant les œuvres adaptées au théâtre par Ionesco fourmillent de confidences intimes, de souvenirs personnels et d'états d'âme qui lui sont propres, les premières ébauches portaient la marque d'une présence de l'auteur encore plus affirmée. Une fois de plus, le dramaturge cherche à maintenir dans ses pièces un équilibre ténu. Il sait que la force de son œuvre réside dans sa sincérité ; il sait aussi que l'analyse répétée de lui-même ne suffira ni à établir une communion avec le spectateur ni à mettre un terme à ses propres angoisses.

Un cahier manuscrit de *Rhinocéros* témoigne ainsi d'une tendance première de Ionesco à l'épanchement excessif, opéré par l'entremise de Bérenger. En concevant le dialogue entre celui-ci et Jean à partir de celui de la nouvelle, le dramaturge tend en effet à étoffer les réflexions existentielles du personnage dans le travail du brouillon[527]. Il utilise ainsi la page de gauche de

---

[526] Le dialogue se situe dans un carnet manuscrit d'*Amédée*, intégré à la séquence des sosies qui était beaucoup plus longue à l'origine, recoupant les enjeux actuels des personnages : « - Amédée 2 : […] Ca glisse ! / Madeleine 2 : C'est parce qu'il y a des germes de champignon partout sur le plancher. C'est sale. Ca sent mauvais ! Dans quel état avons-nous mis l'appartement du propriétaire ! Qu'est-ce qu'il va dire, qu'est-ce que nous allons faire ! Est-ce l'amour qui va laver le plancher ?/ Amédée 2 : - Je l'achèterai l'appartement, quand je pourrai. Il sera à nous. Personne ne te reprochera plus rien. / Madeleine 2 : - Une fameuse acquisition ! » p. LXVIII dans la pagination originelle du dramaturge.

[527] Au cours du dialogue avec Jean, le personnage cherchait notamment à analyser les raisons de son penchant pour la boisson. Lorsque son compagnon lui demandait : « Pourquoi boire ? », s'amorçait ainsi le dialogue : « Bérenger - la boisson me fait justement oublier de me poser ces questions. Elle me fait m'oublier… en m'oubliant, je deviens presque heureux, oui, une légère euphorie… cette absence de poids… / Jean - Votre ivresse est euphorique. Cependant votre post-ivresse ne l'est pas. Vous êtes un pessimiste. Un pessimiste caractérisé. Vous n'avez pas le droit… c'est honteux. / Bérenger- […] Chaque matin, je me demande à quoi bon mettre des chaussettes, par exemple. / Jean - Pour ne pas mettre ses pieds nus dans ses souliers. C'est une raison suffisante. / Bérenger - A quoi bon avoir des pieds ? A quoi bon marcher ? » Dans la version publiée, l'alcoolisme de Bérenger

son cahier pour introduire de nouveaux échanges, décryptables comme autant de relais de sa propre pensée[528]. Or ces répliques, ajoutées dans un geste introspectif frénétique, disparaîtront comme elles sont venues dans la version définitive de la pièce.

De la même manière, lorsqu'il s'essaye à l'adaptation de *Tueur sans gages*, le dramaturge est porté, dans un premier mouvement, à ressasser, à travers la voix de Bérenger, la souffrance qui fut la sienne d'avoir, un jour, dans sa jeunesse, accédé brièvement à un état de grâce sans l'avoir jamais plus retrouvé. Des confidences répétées du personnage à l'Architecte, Ionesco supprimera finalement cependant une large part. Il effacera, par exemple, la lamentation : « Comment ai-je pu vivre, comment a-t-on pu accepter de vivre dans cette sorte de … comment dire… non pas de désespoir… dans l'absence d'espoir, en deçà même du désespoir… dans la certitude qu'il est vain d'attendre, parce que la joie n'arrivera pas… odieuse résignation grise… oui…[529] », où l'emploi de l'épanorthose et des points de suspension reflète la spontanéité d'une pensée s'actualisant dans une immédiateté de l'écriture. L'effacement final, tout relatif, de la redondance semble motivé par une prise de conscience des impasses auxquelles mène la réitération verbale. Une tirade primitive de Bérenger, s'excusant auprès de son interlocuteur : « Voilà… excusez-moi si je me répète, … je crois qu'il faut pour vous donner tous les détails, plus il y en a, plus cela précise les choses que j'ai à vous confesser[530] » témoignait ainsi d'une brusque lucidité de l'auteur l'amenant à employer une précaution oratoire avant de livrer au spectateur, par double destination, une confidence déjà maintes fois énoncée. Plus révélateur encore est le geste de renoncement qui le pousse à finalement oblitérer la réplique dans la pièce achevée, parallèlement à la coupe du passage introspectif qu'elle introduisait. Ionesco, à mesure qu'il amplifie la trame de ses nouvelles au théâtre, semble ainsi faire l'amère l'expérience des limites du langage, limites non plus inhérentes aux contraintes formelles de la brièveté mais bien à la défaite du discours lui-même face au malaise de l'être. Ironiquement, c'est en réécrivant que Ionesco découvre l'impuissance de la réécriture.

---

donne surtout lieu à un échange comique révélant l'autoritarisme de Jean et le décalage entre les deux personnages. Ionesco juge sans doute inutile de répéter une énième fois sa lassitude désemparée face au déficit de sens de l'existence (cahier primitif de *Rhinocéros*, alors intitulé *Evolutions*, 4-COL-166 (84)).

[528] Un exemple de cette mise en page est fourni dans l'annexe n°11, p. 539.

[529] L'intégralité de la séquence est consultable dans l'annexe n°12, p. 540.

[530] Eugène Ionesco, Cahier manuscrit de *Tueur sans gages*, « Acte I », 4-COL-166 (104), p. 25 dans la pagination originelle de l'auteur.

2.2.2. Abandon au théâtre

Le lâcher prise concédé et appelé de ses vœux par le dramaturge, dans l'élaboration de l'œuvre en devenir, ne procède pas seulement d'un abandon partiel du texte théâtral, il réside aussi dans un abandon au théâtre.

La conversion ionescienne au genre théâtral, rejouée à chaque reprise de ses nouvelles, procède en partie, de manière très pragmatique, d'un renoncement aux caractéristiques formelles de la narration. La transition du texte d'un pôle générique à l'autre a parfois été extrêmement progressive, ce que révèlent les essais manuscrits de l'auteur. Ainsi, lorsqu'il adapte *Tueur sans gages*, Ionesco hybride le dialogue théâtral et le récit[531]. Les fragments narratifs apparaissent moins comme des ébauches de didascalies que comme des remords de la forme narrative. Le dramaturge l'utilise pour poursuivre une introspection davantage qu'il ne cherche par son entremise à transposer des éléments du décor. Le discours du « moi », nomination intermédiaire entre le narrateur de *La Photo du colonel* et le Bérenger de *Tueur sans gage*, est ainsi redoublé par des embardées narratives à la première personne :

> Moi : Cela ne vous étonne pas ? […]
>
> Récit : Dirigeant une main vers mon visage je sentis une légère résitance de l'air, devenu palpable, d'une substance entre l'eau et l'air, comme si le ciel était descenduet m'envveloppait ainsi que les rues, les maisons, les arbres, l'architecte[532] […]

La résistance formelle de la narration au genre dramatique traduit l'irrésolution de l'auteur à accepter de laisser les seules ressources du théâtre exprimer ses états de conscience.

Le *Piéton de l'air* s'ouvre sur plusieurs paradoxes, révélateurs d'une nouvelle ambivalence de l'auteur, à la fois désireux et réticent à l'idée de confier au théâtre la charge de faire sens. Bérenger, personnage-pivot de la pièce qui incarne une figure de dramaturge, est représenté dans une posture de refus de la création. Aux journalistes qui l'ont traqué jusque dans sa retraite à Gloucester, désireux qu'il leur délivre un « nouveau chef-d'œuvre[533] » - auto congratulation incidente dont la part d'ironie apparaît indécidable- il oppose la fin de non-recevoir : « Non, je ne peux plus. Pendant des années, cela me consolait un peu de dire qu'il n'y avait rien à dire. Maintenant, j'en suis trop convaincu et cette conviction […] me paralyse[534] ». Ionesco semble par là-même donner raison à Roland Barthes, qui dans son article « Le théâtre français d'avant-garde », contemporain de la rédaction de la pièce, arrivait à la conclusion que « le théâtre

[531] Voir le manuscrit en annexe n°13, p. 542.
[532] *Tueur sans gages*, 9 f. ms. [Moi-le compagnon], 4-COL-166 (103)
[533] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 671.
[534] *Ibid*.

d'avant-garde est un acte théâtral essentiellement précaire, et pour ainsi dire truqué : il veut signifier un silence, mais ne peut le faire qu'en le parlant, c'est-à-dire qu'en le retardant : il devient vrai quand il se tait[535] ». De fait, l'auteur condamne d'emblée l'aspiration au silence de son personnage, lisible comme la sienne propre, et place ainsi, d'une certaine manière, sa pièce sous le signe de l'échec. Second paradoxe, Ionesco, par la voix de Bérenger, formule un principe qui lui est cher en conspuant le théâtre à thèse, ce qui ne l'empêche en rien de concevoir, dans la foulée, plusieurs répliques empreintes de didactisme. Le personnage, en effet, après avoir répondu par la négative à la demande du Journaliste : « Donnez-nous un message[536] » entreprend une série de réflexions qui font écho aux pensées de l'auteur. C'est ainsi une idée maintes fois ressassée par Ionesco dans ses essais et articles qui se fait jour à travers la diatribe de Bérenger :

> Tous les littérateurs, presque tous, et presque tous les auteurs de théâtre dénoncent des maux, des injustices, des aliénations, un malaise d'hier. Ils ferment les yeux sur le mal d'aujourd'hui. Le mal ancien n'est plus à dénoncer. Il est inutile de démystifier ce qui est démystifié. C'est du conformisme. Cela ne sert qu'à masquer le nouveau malaise, les nouvelles injustices, les tricheries nouvelles. La plupart des écrivains d'aujourd'hui pensent être de l'avant alors que l'Histoire justement les a dépassés. Ils sont bêtes et ne sont pas courageux[537].

Or, au moment même où le spectateur, qui connaît bien Ionesco, commence à s'impatienter, lassé des redites de l'auteur et agacé par une leçon qui lui semble doublement « déplacée » dans le cadre de la fiction, le dramaturge prend acte avec humour de ses contradictions et laisse dire au Journaliste : « Un instant… Vous faites donc du théâtre à message[538] ? » La remarque est d'autant plus pertinente qu'au-delà des prises de position directement contenues dans les énoncés de Bérenger, ces derniers délivrent des clés pour comprendre la pièce toute entière. La sentence : « 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[539] » annonce, par exemple, le témoignage final du personnage, préparant d'ores et déjà sa mue en visionnaire, semblable aux esprits lucides glorifiés par Ionesco et parmi lesquels il se compte, qui ont percé à jour, avant l'heure, la véritable nature du régime communiste en URSS[540].

---

[535] Roland Barthes, « Le théâtre français d'avant-garde » in *Ecrits sur le théâtre* (Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière), Seuil, 2002 [1961 pour la publication du texte], p. 304.
[536] Eugène Ionesco, *Le piéton de l'air*, *op. cit.*, p. 671.
[537] *Ibid*., p. 672.
[538] *Ibid*.
[539] *Ibid*.
[540] Jeanyves Guérin analyse la constitution finale du personnage de Bérenger en dissident : « Son expérience apocalyptique s'avère intransmissible. « Personne ne me croira ». C'est, pour l'auteur, celle des dissidents revenus du froid » (« Le piéton de l'air » in *Dictionnaire Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p. 476). Le personnage semble en effet avoir dans la pièce un double référent : le dissident qui témoigne à partir de son expérience et le visionnaire, catégorie à laquelle Ionesco s'identifie, qui n'a pas connu directement le contexte totalitaire mais a été lucide sur sa réalité.

La réponse de Bérenger à l'objection du Journaliste : « Hélas ! C'est bien malgré moi. J'espère cependant que derrière mon message apparent il y aura autre chose, quelque chose que je ne connais pas encore mais qui se dévoilera peut-être… de lui-même… dans la fiction[541]… » désamorce la critique et dévoile l'un des projets fantasmatiques de l'esthétique ionescienne au moment de la réécriture. Si le dramaturge, se désolant d'un épanchement s'opérant comme « malgré [lui] », prend acte d'une tendance à la saturation de l'œuvre par un message personnel extra-littéraire, inévitablement accusée au cours de la transmodalisation[542], il semble compter sur la puissance intrinsèque de la forme théâtrale pour favoriser la génération spontanée, concomitamment, d'un événement créatif imprévu[543]. L'incitation à percevoir « quelque chose » derrière le message apparent constitue ainsi une nouveauté par rapport à la nouvelle qui n'engageait pas explicitement le lecteur à une telle perception. Au moment même donc où il envahit l'écriture de sa présence, Ionesco appelle de ses vœux une absence, terreau de floraison d'un sens échappant à son contrôle.

Dès lors, il n'est pas étonnant qu'il se déleste d'entrée de jeu du message de sa pièce, comme une adresse au spectateur signifiant : « Voilà le sens de mon œuvre, maintenant, si vous le voulez-bien, passons à autre chose ». C'est en délivrant d'emblée l'interprétation qui lui semble la plus évidente qu'il encourage le destinataire à chercher un sens caché dont il s'espère

---

[541] *Ibid*.

[542] Ce n'est pas uniquement de la nouvelle à la pièce de théâtre que s'opère une objectivation de la pensée de Ionesco. D'une pièce à l'autre, le dramaturge creuse également ses réflexions sur le monde. Le cahier contenant une première version manuscrite de *Tueur sans gages* [4-COL-166 (105)] témoigne de la manière dont Ionesco approfondit sa pensée politique en commentant un texte par rapport à un autre. En effet, en face de deux pages du troisième acte de *Tueur sans gages* qui concernent des moments de la pièce où peut se lire une critique de la société totalitaire –la séquence où Bérenger est révolté par l'attitude de l'agent de police sur le chemin de la Préfecture et celle de l'apparition de l'Assassin – Ionesco écrit, respectivement : « Le rhinocéros : mythe. Parabole = mythe. Une histoire exemplaire, symbole universel » et « *Evolutions* : Thème du héros. De la solitude. De l'aliénation. Du totalitarisme ». Tout se passe donc comme si Ionesco repensait l'une de ses fables à l'aune de la pièce qu'il est en train d'écrire.

[543] Le cahier de régie de la mise en scène de Jean-Louis Barrault, à l'Odéon, en février 1963, rend cependant compte d'un revirement dans l'acceptation de la contradiction. L'échange entre le Journaliste et Bérenger y est en effet modifié au crayon de papier. L'assertion « C'est bien malgré moi » est ainsi remplacée par une affirmation plus prudente, fondée sur le conditionnel : « Ce serait bien malgré moi » qui met en doute l'accusation du Journaliste. La tirade se conclut, en outre, sur la dénégation : « Non il n'y a pas de message » (Cahier de Régie du *Piéton de l'air*, conservé à la BNF, Département des Arts du spectacle, 4°- COL-178 (593).) Ce revirement sur scène, dont il est impossible de savoir s'il fut à l'initiative de Ionesco lui-même, qui assistait aux répétitions, ou de Jean-Louis Barrault, témoigne d'une volonté, de la part du dramaturge, de se représenter, à tout prix, dans une posture de rejet du didactisme, quitte à refuser le constat lucide de ses ambivalences. La première version publiée de la pièce, dans la revue *Paris Théâtre*, est fidèle à la version modifiée du dactylogramme (Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *Paris Théâtre*, n°200, 1963, p. 39). A la fin de sa carrière d'écrivain, l'auteur témoigne d'une plus grande distance par rapport à son œuvre. Il confie ainsi en 1978 à Pierre-André Boutang : « C'est la gratuité de la littérature qui est intéressante. Et j'ai fait des erreurs. L'erreur fondamentale que j'ai faite est celle-ci : au lieu de raconter des choses qui n'existent pas, je me suis mis à me raconter moi-même et à défendre certains points de vue ou certaines idées. Si bien que je crois qu'à cause de cela, j'ai raté mon aventure littéraire. Il est trop tard pour recommencer. Par souci d'antipolitique, j'ai fait […] moi-même de la politique, parce qu'être contre la politique, c'est encore faire de la politique » (Eugène Ionesco, *Un homme en question*, Gallimard, 1979, p. 9).

n'être pas lui-même pleinement dépositaire. Il tend, par là-même, à instaurer une alliance avec son public, fondée sur un principe d'assistance réciproque : à Ionesco de renouveler le regard du spectateur sur le monde, dans la continuité du projet mis en œuvre dès *La Cantatrice chauve* ; au spectateur de renouveler le sens de l'œuvre, en jetant sur cette dernière un regard autre, donc neuf.

Le procédé employé par Ionesco dans *Le Piéton de l'air* apparaît comme la modulation paroxystique d'une idée déjà présente dans *Victimes du devoir*. Dans la pièce, en effet, la mise en marche de l'intrigue, centrée autour de la quête de Mallot, est précédée d'une anti-exposition, constituée d'un dialogue entre Madeleine et Choubert. Au cours d'une discussion portant notamment sur l'esthétique théâtrale, le personnage-pivot répond à son épouse, qui prend acte du manque d'innovation de l'écriture dramatique :

> Tu as raison. Oui, tu as raison. Toutes les pièces qui ont été écrites, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, n'ont jamais été que policières. 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. Quelquefois, avant. On cherche, on trouve. Autant tout révéler dès le début[544].

L'échange, qui précède l'arrivée du Policier et le simulacre d'enquête sur le point d'avoir lieu, et qui recoupe la pensée théorique de l'auteur affirmant ne vouloir, dans son théâtre, « pas d'intrigues […], pas d'architecture, pas d'énigmes à résoudre[545] » joue comme un avertissement au spectateur. Malgré les apparences, ce n'est pas d'une investigation traditionnelle qu'il va s'agir. Il n'est pas garanti qu'une quelconque résolution soit proposée à la fin. Le public est dès lors invité à investir la pièce de sa propre imagination, de ses propres désirs et de ses interrogations toutes personnelles pour lui donner du sens. Comme l'analyse Marie-Madeleine Mervant-Roux, rejoignant visiblement l'intuition du dramaturge, le spectateur de théâtre détient en lui-même les ressources pour restructurer le déstructuré et combler les béances herméneutiques d'une représentation. D'après elle, même dans un cas extrême où, dans la conception d'une performance, les artistes voudraient « éviter toute intrigue, tout message, toute sentence[546] » :

> les spectateurs, eux, ont un « regard vivant », pour reprendre l'expression de Marc Fumaroli. […] à partir de cette dynamique, ils improvisent, ils imaginent (en fait, ces formules ne vont pas, elles sont beaucoup trop volontaires : quelque chose s'improvise, quelque chose s'imagine…) des séquences, et puis des ensemble soit rhétoriques, soit narratifs, à partir des données, rhétoriques, narratives, qui font partie de leur culture ou de leurs expériences de vie[547].

---

[544] Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, *op. cit.*, p. 207.
[545] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op.cit.*, p. 222.
[546] Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sa théorie*, L'Harmattan, 2006, p. 49.
[547] *Ibid*.

C'est sans doute bien pour que « quelque chose s'improvise » que le dramaturge révoque presque systématiquement les pistes de lecture disséminées dans l'œuvre, abolissant, par là-même, les interprétations figées qui pourraient en découler. Ainsi, la référence transparente au mythe d'Œdipe, lorsque Choubert, après avoir vécu une scène de rencontre fantasmée avec son père, incarné par le Policier, est décrit comme « *marchant à l'aveuglette*[548] » est autant exhibée qu'elle n'est tournée en dérision. La charge symbolique du rapprochement entre le personnage ionescien et le héros tragique est, en réalité, minée avant même que Choubert ne se livre à sa gestuelle révélatrice. En effet, dès la fin de la mise en scène de la rencontre posthume entre le père et le fils, le Policier reprend son rôle et ridiculise le travail psychanalytique sur l'enfance qui vient d'être représenté, s'exclamant tour à tour : « Tes histoires personnelles, on s'en balance[549] ! » et « Ah ! tes complexes ! Tu ne vas pas nous embêter avec ça ! Ton papa, ta maman, la piété filiale[550] !... » La disqualification du mythe par l'ironie, manifestée et suscitée, n'a résolument pas pour unique fonction de rééquilibrer les registres, après la séquence éminemment émouvante de la rencontre manquée. Elle apparaît également comme une invitation au destinataire à poursuivre, à l'image du personnage, la recherche du sens de l'énigmatique Mallot. Tout se passe comme si Ionesco souhaitait devancer son spectateur en anticipant une interprétation possible de l'œuvre et en mettant lui-même en scène, sur un mode caricatural, un système de signes susceptibles d'en renforcer l'assise, pour mieux la saper *in fine*. Ce faisant, il libère la voie de la réception à la survenue d'un message moins attendu.

Dans *Victimes du devoir*, le mouvement simultané de suggestion et de révocation du message reflète sans doute une attitude ambivalente de l'auteur face au travail psychanalytique mis en scène, entre adhésion et méfiance. Clément Rosset, dans une réflexion intéressante sur la démarche analytique, estime que la tentative de l'individu d'appréhender les zones d'ombre de sa psyché s'apparente justement à la recherche, perdue d'avance, d'un message :

> N'est-ce pas en définitive à l'exhibition d'aussi illusoires secrets, d'aussi improbables trouvailles, que travaillent la plupart des psychanalystes ? Ne s'agit-il pas – quand on nous dit que « ça parle » - de faire parler de force quelque chose qui n'a précisément rien à nous faire savoir (c'est-à-dire rien de précis à nous communiquer, de particulier à nous transmettre) ? On a rapproché parfois l'enquête psychanalytique de la violence policière […] par exemple Deleuze et Guattari dans *L'anti-Œdipe* […] Le psychanalyste ressemble au policier non pas seulement en ce qu'il mène comme lui une enquête et entend tirer une vérité au grand jour, mais surtout en ce qu'il interprète les propos qui lui sont tenus en termes de réponses déjà prévues et cataloguées, « codées[551] ».

[548] Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, *op. cit*., p. 226.
[549] *Ibid*., p. 225.
[550] *Ibid.*
[551] Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Les Editions de minuit, 1977, p. 27.

L'analogie opérée par le critique entre le travail psychanalytique et la violence policière éclaire la pièce ionescienne d'un jour nouveau. La quête à laquelle se livre Choubert, sur les ordres du Policier, qu'il figure le psychanalyste ou le surmoi, apparaît aussi déceptive que le processus décrit par Rosset, précisément parce que le parcours imposé au personnage est, lui aussi, foncièrement balisé. En se moquant du complexe d'Œdipe, Ionesco déjoue ainsi les « réponses déjà prévues et cataloguées » par la démarche introspective qu'il a pourtant lui-même amorcée. Le travail d'objectivation qui a lieu dans le maniement du genre dramatique et la grande maîtrise du créateur sur son œuvre ne doivent ainsi pas occulter le geste simultané de destruction du texte, dans l'optique de sa mystérieuse reconstruction à venir au cours de l'événement théâtral, grâce à l'altérité du public.

Pourquoi Ionesco perçoit-il dans la forme dramatique, plus que dans la narration, le lieu utopique d'une telle aventure herméneutique ? Sans doute, d'abord, parce que, la scène se dévoilant à lui comme un espace de projections multiples, il croit possible, grâce à son entremise, le surgissement accidentel d'une image vraie de lui-même et du monde extérieur. A la fin de son cahier manuscrit d'*Amédée*, le dramaturge couche sur le papier un constat qui fait état de cette conviction :

> L'auteur est le premier étonné du spectacle intérieur qu'il projette sur scène et que la démarche même de l'écriture, l'aventure poétique, lui fait découvrir. Les forces antagonistes qui l'habitent, désirs ~~obscurs~~ profonds, ~~angoisses profondes~~ obsessions obscures, prennent progressivement figure et ~~construisent~~ constituent ~~un univers~~ ce monde, à la fois le sien et le nôtre […] [552].

La biffure du verbe « construisent », remplacé par « constituent », est en elle-même significative du refus de l'intentionnalité. Peut-être se leurre-t-il et manifeste-t-il, dans son commentaire paratextuel, un vœu empreint d'une certaine naïveté ; son manifeste n'en demeure pas moins révélateur d'un aspect fondamental de sa recherche poétique.

Ionesco s'inscrit dans un courant de pensée artistique qui porte le sceau des travaux des surréalistes, enclins à favoriser une dimension incontrôlée dans la création. Comme le remarque André Caillois :

> Il faut bien constater ici un extraordinaire retournement. Naguère on appelait *signe* ce qui portait, communiquait, répandait une information, laquelle n'avait de prix qu'une fois explicitée. Désormais, par un audacieux mouvement de bascule, tout signe, coïncidence, métaphore ouverte, objet dont la fonction reste ignorée ou qui se trouve détourné de sa destination véritable, énoncé inintelligible qui contredit les lois de la perception ou les exigences de la logique, tout ce disparate insolite acquiert par le fait même une fascination spécifique. Chaque élément troublant bénéficie d'un chèque en blanc sur le mystère général qui nous enveloppe, du moins tant que l'explication de l'étrangeté n'est pas apportée. On n'aspire pas à découvrir la solution. Car on redoute qu'elle brise le charme. On souhaite qu'il n'y en ait pas, bientôt on s'arrange pour qu'il ne puisse y en avoir.

[552] Eugène Ionesco, cahier manuscrit d'*Amédée*, 4-COL-166 (24).

> Autrement dit, la donnée privilégiée n'est pas signe parce qu'elle véhicule un message. Elle fut promue signe parce que, privée naturellement ou accidentellement ou essorée délibérément de toute signification concevable, elle semble continuer d'en exiger une et par conséquent se trouve apte à procurer le support d'une rêverie infinie[553].

La multiplication des objets, des situations et des personnages énigmatiques dans la réécriture des nouvelles au théâtre, qu'il s'agisse des champignons d'*Amédée*, des tasses amoncelées sur le buffet par Madeleine dans *Victimes du devoi*r, ou encore du récital de la petite fille chauve dans le *Piéton de l'air*, apparaît comme une tentative de renouer avec l'esthétique insolite des nouvelles, et, par là-même, de contrebalancer le caractère parfois trop concerté de la transmodalisation. La réponse de Bérenger à Marthe qui lui demandait une définition du néant : « C'est une hypothèse cosmique de travail[554] », derrière ses allures de cadavre exquis, correspond à l'affirmation d'un projet esthétique de l'auteur aspirant à faire table rase de tout projet préconçu comme de tout parti pris forgé à l'avance pour laisser advenir l'utopie d'un théâtre qui serait apte à coder, de lui-même, le mystère de la psyché.

Dans l'élaboration d'un discours théorique sur son œuvre, l'auteur a assurément exagéré la part d'abandon qui fut le sien au cours du processus de l'écriture, allant jusqu'à affirmer, au mépris de tous les signes témoignant d'une création minutieuse et réfléchie de ses pièces :

> En fait, je ne peux rien opposer à ces objets, images, événements et personnages qui sortent de moi. Ils font ce qu'ils désirent, ils me dirigent, car ce serait une erreur pour moi de vouloir les diriger. Je suis convaincu que je dois leur donner entière liberté et que je ne peux faire rien d'autre que d'obéir à leurs désirs[555].

Toute exagérée qu'elle soit, une telle profession de foi porte néanmoins le sceau d'une aspiration, d'un fantasme, que la mise en scène du texte est appelée à combler partiellement en ce qu'elle suppose une deuxième création, au cours de la rencontre imprévisible du texte avec le plateau. Malgré le véritable harcèlement qu'il fait subir à ses metteurs en scène pour que la

[553] Roger Caillois, *Obliques*, Stock, 1975, p. 238.
[554] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 694.
[555] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit*., p. 270.

représentation demeure fidèle au détail de l'œuvre[556], Ionesco sait qu'inévitablement une donnée inconnue surgira du spectacle vivant[557].

L'adaptation des nouvelles dans un genre qui engage fatalement un passage de relais entre l'imaginaire de l'auteur et celui d'autres créateurs contient, en soi, une part d'abandon et constitue ainsi une échappatoire apparente à ses impasses. Il formulera lui-même explicitement cette conviction dans un entretien accordé à Michel Vaïs en 1972, constatant :

> Ce qui distingue les auteurs d'après 1950 de la plupart de leurs aînés, c'est tout ce qui, à la base, dans la conception et la facture même de leurs pièces, implique inéluctablement – que cela soit ou non explicitement requis – un appel aux pouvoirs scéniques d'expression, à l'imagination de l'acteur et du metteur en scène, bref, « condamne » en quelque sorte tous les interprètes (et l'auteur lui-même) à une invention constante. Il y a donc dans ce style nouveau un certain nombre d' « a priori » dramaturgiques qui conditionnent l'emploi des facteurs scéniques et sans lesquels ce théâtre aurait souvent tendance à retomber dans le lyrisme[558].

---

[556] Ionesco n'a jamais fait mystère de son aspiration à demeurer maître de son texte. Il félicite ainsi Jean-Louis Barrault de manière quelque peu condescendante dans un entretien croisé accordé par les deux hommes à la *French Review* : « Jean-Louis, je l'ai déjà dit, n'est pas un rival, n'est pas un concurrent de l'auteur. I1 est un ami de l'auteur. Et il a la grande noblesse d'être humble » (« Dialogue sur le théâtre », Entretien avec Jean-Louis Barrault animé par Jean Vallier, *The French Review*, vol. 51, n°4, mars 1978, p. 521). Il s'emporte, à l'inverse, contre les « metteurs en scène censeurs », comme le « metteur en scène à la mode [qui] ne veut connaître que son bon plaisir. Son caprice. Ou encore le bon plaisir de l'idéologie qu'il veut illustrer » (« Contre les metteurs en scène censeurs », *Le Nouvel Observateur*, 10 février 1979, p. 66). Sophie Gaillard a dévoilé, dans sa thèse remarquable sur les collaborations théâtrales en France au XXème siècle, des lettres inédites du dramaturge excédant encore dans leur virulence la position qu'il avait tenue publiquement sur la question. Elle cite ainsi une lettre relative à la mise en scène du *Piéton de l'air* adressée par Ionesco au même Jean-Louis Barrault ultérieurement congratulé pour son humble fidélité : « Madeleine Renaud pense que la scène avec le journaliste, du début, est un peu longue. Après tout, pourquoi ne pas la couper ? […] Coupons aussi les 2 juges, et même les 3 juges. Gardons Madeleine disant son monologue… on pourrait l'allonger un peu, lui… et cela suffirait pour la soirée. À moins tout de même que l'on coupe toute la pièce ? À quoi bon faire une pièce ? Coupons la pièce et moi je me coupe les testicules… puisqu'on peut tout couper » (Lettre d'Eugène Ionesco à Jean-Louis Barrault non-datée. Fonds Eugène Ionesco. Département des Arts du Spectacle de la B.N.F : 4 COL 166 (20), citée par Sophie Gaillard in *Ecrivains et metteurs en scène à l'Ecole du Cartel. L'épreuve de la collaboration*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Jeanyves Guérin, Université Paris III Sorbonne-nouvelle, 2015, p. 323.

[557] Dans son entretien croisé avec Jean-Louis Barrault pour la *French Review*, le dramaturge témoigne ainsi paradoxalement : « quand je suis allé voir *Rhinocéros* à l'Odéon, c'était joué avec une telle science, que j'en étais ébloui. Ce n'était plus du tout la même chose. Je ne comprenais plus, je ne comprenais pas cette façon de jouer et j'allais voir ma pièce avec intérêt, alors que d'habitude je déteste écouter mon texte. J'allais voir ma pièce et j'étais très attentif; je voulais voir ce qui allait se passer par la suite, je connaissais et je ne connaissais plus l'action » (« Dialogue sur le théâtre », Entretien avec Jean-Louis Barrault animé par Jean Vallier, *The French Review*, *op. cit*. p. 517). Jeanyves Guérin remarque pour sa part l'ambivalence qui conduit Ionesco à faire dépendre des parti-pris de mise en scène une donnée aussi importante que le registre de ses pièces, ménageant dans la partition du texte une double possibilité d'interprétation et enjoignant les praticiens à jouer contre le texte, comme le fit Nicolas Bataille en interprétant *La Cantatrice chauve* de manière tragique, : « L'on verra quelque paradoxe à ce qu'Eugène Ionesco, connu pour son hostilité aux « scénocrates », confie aux metteurs en scène le choix de la généricité » (« Un drame est-il encore possible après 1945 ? », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2007-3, p. 238).

[558] Eugène Ionesco in Michel Vaïs, *L'écrivain scénique*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1978, p. 190.

L'adaptation des nouvelles ionesciennes au théâtre invite à s'interroger sur la notion de reprise. Jean-Paul Engelibert éclaire avec finesse la polysémie du terme, remarquant, en filant la métaphore de la couture, que :

> si le texte veut dire tissu, comme l'affirmait Barthes, sa *reprise* suggère à la fois les aléas, fortunes et infortunes de sa réception (accrocs, raccords, raccommodages…) et la nécessité de toujours remettre l'ouvrage sur le métier ; il insiste sur le fait que toujours déjà tout est dit et que pourtant, sans cesse, on peut dire *de nouveau*[559].

Il passe cependant sous silence un troisième sens du mot « reprise », le plus évident, qui consiste tout simplement en l' « action de reprendre quelque chose[560] », comme on reprend une ville, un don, une parole. Or c'est bien, aussi, de cela qu'il s'agit chez Ionesco, à tous les stades de la réécriture. Certes le dramaturge perfectionne le canevas des récits et leur confère une forme et une amplitude nouvelles, certes il reprend l'écriture là où il l'avait laissée pour la développer de manière inédite, mais, en définitive, il se refuse aussi souvent à livrer à son spectateur les éléments d'explicitation qu'il avait, dans ses brouillons, songé à lui fournir. Surtout, il manipule ses attentes dans le texte final. Si les nouvelles offraient un message parcellaire, ambigu, en attente de complétude, les pièces donnent plus complètement mais elles donnent pour reprendre. Qu'il s'agisse du lyrisme que Ionesco pousse à son paroxysme pour mieux le faire voler en éclats, des pistes qu'il éradique sitôt posées, du message qu'il délivre avant de préciser qu'il ne s'agit pas du bon, du sens qu'il concède d'un geste à son destinataire et dont il le dessaisit de l'autre, la démarche demeure identique. Plus l'auteur approfondit sa pensée au cours de sa reprise, plus il mesure la nécessité concurrente d'une déprise – celle du spectateur, la sienne - du sens de l'œuvre, condition *sine qua non*, semble-t-il, pour que « quelque chose » se dévoile « de lui-même » dans la fiction. Oscillant entre un aboutissement et une remise en jeu, une pérennisation de la mémoire et une quête de l'oubli, la réécriture des nouvelles engendre un renouvellement esthétique. L'insolite et l'onirique, clés de voûte des récits brefs, prennent dans la perspective du spectacle théâtral une ampleur inédite, voués, à l'image du cadavre d'*Amédée*, à faire « sauter la scène[561] ».

2.3. L'insolite et l'onirique à la scène

Si la brièveté permet à Ionesco une première transposition de son univers mental onirique et la création d'une atmosphère insolite, partiellement inhérente à ce dernier, le théâtre, avec

---

[559] Jean-Paul Engelibert et Yen-Maï Tran-Gervat (dir.), *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, *op. cit*., p. 9.
[560] Définition du mot « reprise » *in Le grand Larousse*, volume V, 1994 [1987], p. 2625.
[561] Eugène Ionesco, Lettre à Jean-Marie Serreau (17 mars 1954), retranscrite dans Noëlle Giret (dir.), *Catalogue Ionesco*, p. 153.

les moyens nouveaux qu'il met à la disposition de l'auteur, donne à la réécriture des hypotextes les moyens de transformer l'essai initial. Le spectateur des pièces ionesciennes n'oscille plus entre la perception d'un rêve présenté comme en train d'advenir et le décryptage d'un récit de rêve déjà accompli ; le texte théâtral, à la lecture ou lors de sa représentation, le plonge entièrement dans un univers parallèle, doté de son propre temps, de son propre espace et de ses codes singuliers. Là où les nouvelles établissaient des passerelles entre la fiction fantaisiste et la mécanique de la psyché, active dans son sommeil, le théâtre se présente en lui-même comme un contre-univers, analogique à la surréalité du rêve. Une telle immersion du spectateur n'entraîne pas pour autant un ravissement qui abolirait toute distance par rapport au dispositif fictionnel. Au contraire, la dimension réflexive du genre dramatique, exacerbée par l'auteur dans ses pièces, permet au destinataire de l'œuvre de se dédoubler et d'opérer constamment un retour sur sa réalité familière et son mode d'appréhension habituel du monde, geste qui épouse en lui-même la dynamique du rêve où le sujet est partiellement conscient de l'irréalité de l'événement onirique en train de se dérouler[562]. Comme le souligne en effet Jean-Daniel Gollut : « Le rêve est rêve dans la mesure même où, tout en se donnant à connaître, il fait valoir son extranéité à la conscience qui l'appréhende[563] ». Dès lors, le traitement du rêve et de l'insolite à la scène ne diffère pas de celui des nouvelles uniquement par ses modalités de mise en œuvre. Il acquiert également de nouvelles fonctions. Si le théâtre constitue un avènement esthétique, rejoué à chaque fois que l'auteur transmodalise un nouveau récit bref, c'est précisément parce qu'il offre la possibilité d'une expérience totale de l'insolite, instigatrice d'une remise en question profonde du monde perçu à l'état vigile. C'est à ce même objectif que concourt, dans l'œuvre dramatique, la métamorphose du comique qui, sorti du cadre de la spiritualité des récits, devient pour le dramaturge l'instrument d'une véritable déflagration.

2.3.1. Rêve, répétition et duplication

L'espace et le temps semblent converger dans l'œuvre théâtrale ionescienne pour confronter le spectateur aux différentes modalités de la répétition du rêve, qu'il s'agisse du sentiment d'itération propre à l'expérience onirique ou de la perception, dans l'espace

[562] C'est précisément autour de cette notion de conscience paradoxale du spectateur qu'Anne Ubersfeld analyse la convergence du rêve et du théâtre. La critique explique, se référant à Freud et à Octave Mannoni : « Octave Mannoni, dans son ouvrage intitulé *Clefs pour l'imaginaire*, analyse avec force ce processus de dénégation. Pour Freud, le rêveur sait qu'il rêve même quand il ne le croit pas, ou ne veut pas le croire. De même le théâtre a le statut du rêve : une construction imaginaire dont le spectateur sait qu'elle est radicalement séparée de la sphère de l'existence quotidienne. Tout se passe comme s'il y avait pour le spectateur une double zone, un double espace […] (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit*., p. 35).

[563] Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves ; La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, José Corti, 1993.

dramatique, d'un avatar du réel référentiel, dupliqué et anamorphosé. Grâce à sa tridimensionnalité et en vertu de la relative élasticité de la durée qu'il permet de représenter, engendrant elle-même une variabilité rythmique supérieure à celle du récit bref, le genre dramatique apparaît comme le plus propice à mettre en œuvre les structures, dont on cherchera à montrer qu'elles sont inhérentes au rêve, de la duplication et de la répétition. Rien d'étonnant dès lors à ce que l'aspiration de l'auteur à une esthétique onirique trouve naturellement dans le théâtre un *medium* idéal pour s'accomplir et achever ainsi le projet amorcé dans les nouvelles.

Considéré sous l'angle même de sa diégèse, le rêve, en particulier lorsqu'il a trait à l'angoisse, a souvent partie liée avec l'itération. Freud, dans son essai sur *L'inquiétante étrangeté*, note déjà que « le facteur de répétition […] rappelle […] la détresse de bien des états de rêve [564] ». Il apparaît fort probable, à la lecture des pièces ionesciennes, que le dramaturge ait opéré le même le constat à partir de ses propres expériences nocturnes, raison pour laquelle ses pièces oniriques mettent en scène une troublante récursivité, distincte de celle présente dans ses premières œuvres, comme *La Cantatrice chauve* (qui semblait davantage s'attacher à engendrer une mécanique de l'emballement, propre à railler les codifications théâtrales, à dénoncer les attitudes stéréotypées et à briser les automatismes de la perception, qu'à figurer les impasses du rêveur). Les nouvelles décrivaient déjà, par endroits, la récurrence d'un état ou d'une situation. Ainsi, le narrateur d'*Oriflamme* se reprochait : « J'entreprends toujours un tas de choses que je n'achève jamais[565] » et rétorquait aux plaintes de sa femme : « Tu me l'as dit et répété cent mille fois[566] ». La redondance décrite s'apparentait cependant surtout à l'évocation d'une routine désagréable, non à une récurrence proprement cauchemardesque. De fait, la concision de la nouvelle interdisait, autrement que sur le mode du sommaire ou de l'allusion, la figuration de la répétition anxiogène du rêve à laquelle parvient, quant à lui, le théâtre.

L'affirmation de Michaël Issacharoff, établissant une correspondance entre la brièveté de la nouvelle et la durée réelle du rêve, apparaît, à cet égard, fortement contestable. Le critique note en effet que le récit bref ionescien,

> tout comme ses meilleures pièces courtes, convient très bien à la forme de son imagination littéraire : il lui permet de présenter de façon concise et originale une image onirique […] et le rêve en fin de compte,

[564] Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, [1919] (traduit de l'allemand par Fernand Cambon), Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985, p. 239.
[565] Eugène Ionesco, *Oriflamme*, *op. cit.*, p. 11.
[566] Ibid., p. 13.

> à en croire les psychiatres, est d'habitude chose relativement courte, une ou deux minutes étant, semble-t-il une moyenne.[567]

Le critique souligne avec pertinence comment, dans la nouvelle, l'onirisme est saisi par le canal de l'image. Il lui est cependant opposable que, si la concision permet bien à Ionesco de retranscrire une vision fulgurante à caractère symbolique, elle apparaît, en revanche, impuissante à travailler en profondeur la temporalité ressentie du rêve. C'est en effet en se référant à une donnée scientifique objective qu'Issacharoff établit, dans son analyse, une analogie entre la forme brève de la nouvelle et la courte durée du rêve. Or, il est notoire que la perception subjective du rêveur ne coïncide pas avec la durée réelle de son expérience[568]. Ce que le théâtre de Ionesco offre au spectateur, et que ne pouvait accomplir la narration courte, réside précisément dans une retranscription du rythme singulier du cauchemar, qui procède d'un piétinement, d'une tension entre la progression du temps et la stase du sujet. Marie-Claude Hubert remarque, ainsi, très justement, qu'

> une différence importante est à noter [dans le passage d'*Oriflamme* à *Amédée*]. La nouvelle se compose de deux parties, division soulignée nettement par une ellipse temporelle. L'acte I reprendra la première partie de la nouvelle : la présence grandissante du cadavre, tandis que l'acte III correspond à la deuxième partie : l'envol d'Amédée. Ionesco, lorsqu'il transpose cette nouvelle au théâtre, ajoute, avec l'acte II, un moment essentiel d'un point de vue dramatique, la figuration, sur l'espace scénique envahi par le cadavre, de la montée de l'angoisse.[569]

Le second acte d'*Amédée* repose, de fait, sur un enlisement de l'action. La léthargie du personnage, qui est à la fois la cause et la conséquence de son angoisse, y rappelle celle du cauchemar où le rêveur éprouve une incapacité à mener une action à terme. Les didascalies opèrent bien le lien entre l'angoisse et le temps qui passe, précisant :

> *Silence ; Amédée essaie de se lever, se soulève légèrement, retombe dans son fauteuil ; silence lourd : toujours progression insensible du mort ; les aiguilles de la pendule, insensiblement, avancent*[570].

Or la temporalité oppressante est dans le même acte, adroitement combinée à une mécanique de l'itération. Comme prend soin de le souligner initialement l'auteur : « *A chaque secousse et allongement des pieds du mort, Amédée mesurera l'avance, comme prisonnier d'un tic*[571] ».

---

[567] Michaël Issacharoff, *L'espace et la nouvelle, op.cit.*, p. 86.
[568] Ionesco, dans les descriptions de ses rêves, qu'il consigne notamment dans son *Journal en miettes*, mentionne souvent lui-même des canevas oniriques aux épisodes multiples, comme lorsqu'il se souvient avoir suivi une chatte blanche, qui se transformait en demoiselle avant de céder la place à un paysan, s'avérant bientôt être Ionesco lui-même. L'auteur finit par écrire qu'il ne se souvient pas de toutes les étapes du rêve, notant : « Après beaucoup de péripéties (mais lesquelles ?) on me propose de rêver le Rêve absolu » (*Journal en miettes, op. cit.*, p. 33). La multitude des « péripéties » évoquées laisse fortement supposer que l'auteur ne se réveillait pas, d'une partie de ses rêves du moins, avec l'impression d'avoir vécu une expérience fulgurante.
[569] M. C Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante, op.cit.*, p. 39.
[570] Eugène Ionesco, *Amédée, op. cit.*, p. 299.
[571] *Ibid.*, p. 288.

Dans *Tueur sans gages*, le monologue tenu par Bérenger sur le chemin de la Préfecture figure lui aussi, sur le mode de la dénégation, l'embourbement cauchemardesque dans un mouvement aussi répétitif que stérile[572] :

> Ca n'en a pas l'air mais j'ai fait du chemin…Si, si… on ne peut le nier… On ne le dirait pas, mais j'avance… J'avance… […] Il faut que j'avance… Il faut continuer ! (*Arrêt.*) Non. Non. Ce n'est pas la peine, de toute façon j'arriverai trop tard[573].

La création du rythme répétitif, par la reprise à l'identique de situations ou de gestes, comme le « tic » duquel est prisonnier Amédée, qui rappelle la redite intransitive de la première réplique de sa pièce à l'acte I, « Ca n'ira pas tout seul », n'est pas le seul biais par lequel le dramaturge donne à ressentir la récurrence au spectateur. La multiplication des jeux d'échos entre les configurations spatiales et les personnages des œuvres crée également, à plus grande échelle, une sensation d'étrange retour du même. Ainsi, au début du troisième acte de *Rhinocéros*, l'auteur mentionne que la chambre de Bérenger « *ressemble étonnamment à celle de Jean*[574] ». La Mère Pipe, qui fait son apparition au troisième acte de *Tueur sans gages*, est décrite, quant à elle, comme une « *grosse bonne femme qui ressemble à la Concierge du premier acte*[575] ». De la même manière, le rêve éveillé de Joséphine à la fin du *Piéton de l'air* fait apparaître « *un gros personnage ressemblant à John Bull* [576]», figure préalablement intégrée à la fable. De tels effets spéculaires jouent comme un démenti visuel à la progression de l'action, suggérant l'emprisonnement du personnage-pivot au sein d'un univers jalonné de résurgences aussi insolites qu'inquiétantes.

Le *Journal en miettes*, où Ionesco a consigné une partie de ses rêves, éclaire la manière dont celui-ci interprète la récurrence onirique à laquelle il dit être sujet, racontant les motifs obsessifs qui peuplent régulièrement son sommeil, comme un mur qu'il ne parvient jamais à franchir[577]. A ses yeux, le rêve semble être une tentative d'élucidation répétée, dictée par l'inconscient. Il confie ainsi, à deux reprises, avoir rêvé d'avoir eu accès dans son rêve au « rêve absolu », décrit comme « le rêve qui explique tout[578] ». Bien entendu, du contenu d'un tel rêve, il ne garde aucun souvenir au réveil, déception qui désigne en creux la mission assignée par

---

[572] Une page manuscrite de Ionesco qui porte la trace de l'élaboration du dialogue entre Bérenger et Edouard, au début de l'acte III, contient une série de notes relatives à la conception du synopsis de l'acte en son ensemble. Ionesco y envisage comme situation possible : « Il reste seul. Il marche. Il marche. Il marche ». La triple répétition de la phrase qui décrit le procès de son protagoniste reflète la volonté du dramaturge de donner à percevoir la quête stérile de Bérenger sur un mode itératif autant que duratif (Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, 1 f. ms., 4-COL-166 (98)).
[573] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit*., p. 527.
[574] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit*., p. 604.
[575] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit*., p. 519.
[576] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 721.
[577] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, op. cit., p. 75, p. 89-92, p. 96, p. 112, p. 199
[578] *Ibid*, p. 32. Voir également p. 203-204.

l'auteur à l'onirisme. De la même manière, donc, que Ionesco perçoit l'écriture comme une entreprise sans cesse recommencée, aiguillée par le fantasme de répondre aux questions qui l'habitent, il semble appréhender le rêve comme un mécanisme chargé, inlassablement, de démêler les énigmes de sa psyché, c'est-à-dire de soumettre à la conscience diurne, dans un langage singulier, une série d'informations relatives à son double obscur[579].

Le théâtre apparaît, dès lors, à tous égards, comme le genre le plus mimétique du fonctionnement onirique tel que perçu par l'auteur. La récursivité anxiogène que le dramaturge cherche à restituer au niveau intra diégétique épouse en effet la modalité itérative de la représentation théâtrale elle-même. C'est sans doute l'une des raisons pour laquelle, Ionesco se plaît, à travers diverses métalepses, à rappeler à son spectateur que la pièce à laquelle il est en train d'assister, loin de constituer un événement unique, se joue tous les soirs. Dans *Victimes du devoir*, le Policier et Madeleine se prêtent ainsi à un simulacre de cérémonial théâtral voué à rencontrer l'expérience du public lui-même :

> LE POLICIER, *à Madeleine* : Asseyez-vous. Installons-nous. Ca va commencer. Il se donne en spectacle, tous les soirs.
>
> MADELEINE : Vous avez bien fait de retenir des places[580].

La nouvelle *Une victime du devoir* tirait son atmosphère onirique du caractère insolite de sa fable aussi bien que de l'absence de connexion logique entre les différentes étapes du récit. La pièce ajoute à l'hypotexte dont il est issu une réitération proprement cauchemardesque de la confrontation de Choubert à l'impératif lancinant du Policier : « Cherche Mallot[581] ! », nom incantatoire dont Ionesco sature la pièce de 43 occurrences, contre seulement 7 dans la nouvelle. La prose onirique de Kafka, dont Ionesco fut un lecteur admiratif, semble avoir particulièrement influencé *Une Victime du devoir* comme la pièce composée dans son sillage. La séquence initiale où le Policier demande à Choubert si les anciens locataires « s'appelaient Mallot, avec un *t* à la fin, ou Mallod, avec un *d* [582]» fait sans doute ainsi écho à la scène où le personnage

---

[579] A travers cette vision du rêve comme une sentinelle, un éclaireur dépositaire d'un savoir qui précéderait la connaissance que la conscience cherche à avoir d'elle-même, Ionesco partage une idée communément répandue chez les théoriciens de l'onirisme, telle que la formule par exemple Jean Guillaumin, constatant : « Tout se passe donc comme si le rêve anticipait fortement, par exemple par rapport à l'analyse quand le patient est en cure, une connaissance future. On est alors tenté de conclure que le rêve fait à son propre compte, avant de les proposer au Moi vigile, des synthèses diachroniques portant sur un temps très long : comme s'il disposait d'une source documentaire réelle, échappant à la conscience claire, relative à l'histoire affective du rêveur. On peut voir là un argument pertinent concernant la puissance élaborative du rêve, et la profondeur des décalages qui peuvent exister entre les deux « Moi » » (Jean Guillaumin, *Le rêve et le moi. Rupture, continuité, création dans la vie psychique*, Presses Universitaires de France, 1979, p. 57.)

[580] Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, *op. cit*., p. 226.

[581] *Ibid.*, p. 216.

[582] *Ibid*., p. 211.

principal du *Château* se voit tiré d'erreur par la jeune Olga, après qu'il a prétendu avoir rencontré l'énigmatique « Sortini » : « Sortini n'apparaît presque jamais publiquement. Ne confonds-tu pas avec Sordini, avec un d [583] ? » C'est néanmoins dans l'adaptation théâtrale du récit bref que le piétinement cauchemardesque emprunté à Kafka apparaît le plus opératoire. A l'image du Joseph K du *Procès*, le personnage de la pièce est en effet représenté en butte à une injonction posée de manière obsessionnelle dont il ignore la raison autant que le moyen d'y satisfaire. Or cette impasse désespérante s'inscrit elle-même au sein d'une mise en scène dont le spectateur est informé qu'elle se répète quotidiennement. L'adaptation dramatique, grâce au procédé de la mise en abyme qu'elle favorise, ajoute ainsi à la démultiplication de la profération de l'énigme, la figuration d'une extension infinie de sa réitération[584].

Est-ce à dire que le théâtre ne rencontre le rêve que sur le plan négatif d'une récurrence aporétique ? Au contraire, Ionesco semble mettre à profit les fonctions palliatives de l'onirisme pour opérer un dépassement des pierres d'achoppement mises en scène dans la fiction.

Le rapport qu'entretient le rêve à l'existence vigile apparaît à maints égards, analogique à celui que crée Ionesco entre son œuvre théâtrale et le réel référentiel. Comme le suggèrent plusieurs théoriciens du rêve, ce dernier aurait pour fonction de répéter la vie réelle, dans les deux acceptions du terme ; d'une part en opérant un retour sur des moments vécus, transposés et codés, d'autre part en préparant le sujet à des situations et des épreuves susceptibles d'advenir, bien que sous une forme différente, au cours de son existence future, les lui faisant, en quelque sorte « répéter ». Or, ce double objectif se dessine très clairement dans les réécritures dramatiques des nouvelles de Ionesco.

Citant le scientifique Pierre Maquet, le biologiste et philosophe Claude Debru note que le sommeil paradoxal – au cours duquel le rêve est supposé advenir - « pourrait intervenir dans la consolidation de certains souvenirs[585] ». Il note encore qu' « en raison de son caractère périodique, itératif, le sommeil paradoxal doit avoir une fonction […] de mise en mémoire des événements de l'éveil[586] ». Plus loin, il tire de la synthèse qu'il a opérée de nombreux travaux sur le fonctionnement onirique la conclusion :

---

[583] Franz Kafka, *Le château*, Points, 2011, p. 269 [*Das Schloss*, 1926]
[584] De la même manière, l'interrogation inquiète d'Amédée à Madeleine, au second acte d'*Amédée* : « Si on s'en débarrasse, crois-tu que cela soit tellement utile ? Il se peut qu'il vienne un autre invité, la même histoire recommencera… » (Eugène Ionesco, *Amédée*, op. cit., p. 311) semble jouer de la convergence entre l'itération de la situation insolite avec laquelle les personnages sont aux prises et l'itération de le représentation théâtrale.
[585] Claude Debru, *Neurophilosophie du rêve*, Hermann, p. 196.
[586] *Ibid*., p. 187.

> Je ne hasarde cette conjecture philosophique qu'en vue de susciter sa critique : la pensée naîtrait du rêve, le rêve serait la matrice de la pensée, en tant qu'il serait une répétition hallucinée de l'expérience vécue[587].

Ce serait ainsi par le biais d'une déformation, d'une hallucination, que le rêve traiterait les données de la vie réelle, et ce, non seulement dans le but d'en faciliter l'intégration par la mémoire mais aussi dans celui de les soumettre à une réflexion, prélude à une spéculation. De manière plus conventionnelle, Roger Caillois voit dans l'expérience onirique l'occasion d'une révélation qui s'opèrerait à partir d'une vision fantasmagorique. Il définit ainsi les « images issues du sommeil » comme « autant de fusées à la fois hallucinatoires et illuminantes[588] ».

Le théâtre ionescien s'inscrit résolument dans le projet d'une remise en jeu de fragments mémoriels, métamorphosés par une esthétique de la variation. Les ajouts des pièces par rapport aux récits brefs résident ainsi notamment dans une série de scènes, douées d'une autonomie et d'une cohérence intrinsèque, qui procèdent d'une reprise de souvenirs autobiographiques de l'auteur. *Victimes du devoir* est particulièrement représentative de ce tissage autour du canevas de la nouvelle. Tandis que celle-ci fournissait en effet le cadre du rêve, la pièce étoffe ce dernier de réminiscences hallucinées. Il en va ainsi de la scène où le Policier et Madeleine, incarnant les rôles du père et de la mère de Choubert, rejouent un épisode de l'enfance de Ionesco. L'auteur se souvient en effet dans *Présent passé. Présent passé*, d'une violente dispute entre ses parents, au cours de laquelle sa mère tenta de se suicider :

> Ce doit être très dur, ce qu'il lui dit. Ma mère éclate en sanglots. Tout d'un coup, elle se dirige vivement vers la table de toilette près de la fenêtre. Elle prend la timbale en argent dont on lui avait fait cadeau, pour moi, le jour de mon baptême. Elle prend la timbale, elle y verse tout un flacon de teinture d'iode qui déborde, comme des larmes, comme du sang, et tache l'argent. Tout en pleurant, avec sa façon enfantine de pleurer, le visage grimaçant, ma mère porte la timbale à sa bouche. Il s'est déjà levé, très vite, depuis quelques secondes, et je le vois dans sa chemise de nuit, dans ses caleçons longs, avec ses grands pas, qui se précipite et retient la main de ma mère. Il l'appelle par son nom, essaye de la calmer. Ma mère continue de pleurer tandis qu'il lui a pris la timbale de la main. La timbale que je garde encore est toujours pleine de taches indélébiles. Chaque fois que je la regarde, elle me rappelle cette scène. Ma pitié pour ma mère date de ce jour[589].

La scène jouée par Madeleine et le Policier reprend les éléments de la situation fidèlement au souvenir de l'auteur. L'issue de la dispute est cependant notablement différente, une didascalie précisant :

> *Le Policier se dirige vers Madeleine, la prend par le bras pour l'empêcher d'avaler le poison, puis, soudain, tandis que l'expression de son visage change, c'est lui qui la force à boire*[590].

---

[587] *Ibid*., p. 330.
[588] Roger Caillois, *Obliques*, *op. cit*., p. 238.
[589] Eugène Ionesco, *Présent passé. Passé présent*, *op. cit*., p. 28-29.
[590] Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, *op. cit*., p. 221.

La peinture du souvenir autobiographique sous les traits d'une vision onirique est ici révélatrice de la manière dont Ionesco perçoit le rêve comme une « matrice de la pensée ». La scène, à travers une transposition et une stylisation artistique du souvenir mimétique de celle du rêve, fait surgir une révélation : la tentative de suicide maternelle constitue, sur le plan symbolique, un meurtre commis par le père. Elle traduit, en outre, l'élaboration d'une analyse de l'auteur sur lui-même : l'épisode vécu dans son enfance s'est avéré fondateur dans la formation de sa personnalité, raison pour laquelle il est retenu comme un élément déterminant dans la recherche de « Mallot ». Dans *Le Piéton de l'air*, Ionesco revendique explicitement sa confiance dans le rêve pour opérer un retour éclairant sur le passé. Bérenger interprète ainsi le rêve de Joséphine qui voit son père ressusciter, au cours d'un scénario loufoque :

> C'est quand nous rêvons de nos morts que nous nous apercevons vraiment à quel point ils nous manquent […] Le jour, nous oublions, nous n'y pensons pas[591].

Le pouvoir de présentification inhérent à la temporalité théâtrale seconde indéniablement la figuration de la reprise onirique du souvenir. En effet, là où les nouvelles jouaient de la déconstruction du rapport traditionnel entre le temps de l'histoire et le temps de l'énonciation, le théâtre va jusqu'à abolir tout repère temporel, procédant à une pure mise en présence du personnage et de son histoire révolue, et, du même coup, du spectateur et du rêve représenté. Tandis que le lecteur du récit *Le Piéton de l'air* découvre le songe de Joséphine à travers la relation qu'en fait le personnage, le spectateur de la pièce peine à trouver une démarcation entre l'épisode et le reste de la fable. Comme semble le suggérer Rosette Lamont, interrogeant la nature onirique de certaines pièces ionesciennes, ce que la dramaturgie partage avec la mécanique du rêve, c'est précisément la possibilité d'engendrer un univers où le passé peut accomplir son retour obsessionnel sans être perçu comme distinct du présent c'est-à-dire sans être associé à une simple réminiscence. Selon elle, ainsi, les personnages de Ionesco

> se meuvent dans l'univers onirique libéré de toute borne spatiale, dans lequel le passé, le présent et le futur alternent, se mélangent et s'interpénètrent. Dans ce no man's land du subconscient, ils se révèlent être le fruit des souvenirs et des obsessions du rêveur[592].

Le rêve n'a cependant pas, semble-t-il, pour unique fonction de faire retour sur le vécu, il est aussi un entraînement, une répétition[593]. Si, dans l'existence, comme Ionesco le fait constater

---

[591] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 681.

[592] Rosette Lamont, Ionesco's imperatives. The politics of culture, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993p. 96 (*They move through the spacelessness of the oneiric universe in which past, present, and future shift, blend, interweave. In this no man's land of the subconscious, they reveal themselves as figments of the dreamer's memories and obsessions*.)

[593] Pascale Alexandres-Bergues, analysant la réception des pièces de Ionesco, rapporte les propos de Gabriel Marcel au sujet d'*Amédée ou comment s'en débarrasser*. Ce dernier semble mettre le doigt sur l'un des aspects oniriques de la pièce en y percevant, précisément, l'imbrication d'un retour diffus du passé et d'une anticipation angoissée de l'avenir, « l'idée que pèse sur la vie des hommes "quelque chose d'innommé qui participe à la fois

à Bérenger dans son monologue final de *Rhinocéros*, « le pire est possible[594] », autant s'y tenir prêt. Le rêve et le théâtre ionescien ont en commun de mettre en scène l'inéluctable, d'appréhender la catastrophe par anticipation. Salomon Resnik élabore, à cet égard, une hypothèse intéressante :

> Le rêve est une expression dramatique de l'homme, plastique et « vivante ». On peut aussi parler d'une « pensée onirique » spécifique et vitale, où l'acceptation de l'idée de mort représente la question ontologique fondamentale.[595]

L'apprentissage de la mort que le critique perçoit ainsi comme l'une des visées du rêve, est, justement, l'un des projets revendiqué par Ionesco dans son écriture. Il revient ainsi dans son *Journal en miettes* sur la composition du *Roi se meurt*, espérant que la pièce ait pu être utile à son ami Ion Vinea qui la traduisit en roumain alors qu'il était gravement malade :

> Vinea est mort dès qu'il eut fini la traduction. Qu'est-ce que cela a pu être pour lui, cela a-t-il pu lui être d'un secours quelconque ? J'avais écrit cette œuvre pour que j'apprenne à mourir. Cela devait être une leçon, comme une sorte d'exercice spirituel, une marche progressive, étapes par étapes, que j'essayais de rendre accessible vers la fin inéluctable[596].

Bérenger, interrogé par Journaliste au début du *Piéton de l'air* formule un souhait identique :

> 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 veux plus faire quelque chose, je veux guérir de la mort[597].

La mise en scène onirique du procès de Joséphine, épisode absent de l'hypotexte de la nouvelle, est incontestablement porteuse d'une réflexion sur le rôle du rêve dans l'acceptation de la finitude de l'être. Les arguments assénés par le Juge au personnage, dans le but de lui faire souscrire à sa condamnation : « Vous savez bien que vous n'y échapperez pas. Vous savez bien que tout le monde y passe. Vous n'y gagnez que du vent, un peu de temps[598] » annoncent les admonestations de la Reine Marguerite à son époux dans *Le roi se meurt*. De manière significative, lorsque la scène est débarrassée du décor du procès et que Joséphine comprend qu'elle a fait un cauchemar, comme Marthe s'empresse de le lui signaler, s'exclamant : « Tu vois, maman, ce n'était pas vrai[599]», le plateau est aussitôt réinvesti d'un décor cataclysmique où se fait entendre la désolation de Bérenger :

> Je vois, hélas ! je vois tout. Plus d'espoir. Ce n'est pas possible. Ce n'est pas possible. Et pourtant, si. Si ce n'était qu'un rêve. Non, non, ce n'est pas un rêve. Mon Dieu[600] !

---

du souvenir et de la menace, et dont ils ne peuvent se délivrer" » (« Tradition et modernité : les écrivains lecteurs de Ionesco » in *Eugène Ionesco. Classicisme et modernité*, *op. cit.*, p.103).

[594] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit.*, p. 637.

[595] Salomon Resnik, *op. cit.*, p. 93.

[596] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 126.

[597] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, p. 673.

[598] *Ibid.*, p. 727.

[599] *Ibid.*, p. 728.

[600] *Ibid.*

La juxtaposition des deux confrontations à l'anéantissement, présentées tour à tour sous l'apparence du rêve et de la réalité, n'est pas anodine. Elle incite à interpréter l'expérience de Joséphine, double de Bérenger, comme une prescience et une répétition de l'apocalypse finale annoncée par ce dernier.

Ionesco exhibe le caractère factice du procès mis en scène. Le juge « *peut avoir une tête de poupée*[601] », John Bull porte une mitraillette mais « *qui ne fera pas entendre de bruit quand il tirera*[602] », le tableau semble, en somme, se résumer à de simples « images de [la] peur[603] » du personnage. Mais, comme la vision subséquente de Bérenger le rappellera aussitôt au spectateur, il n'est pas toujours donné à l'individu de se réveiller d'un cauchemar. La démonstration de Ionesco le souligne, le réel est voué à laisser advenir tôt ou tard les situations angoissantes provisoirement appréhendées, dans le rêve, sous la forme d'un fantasme et d'une simulation.

Dans sa correspondance avec Jean-Louis Barrault, en vue de la création du spectacle, Ionesco évoque l'inconscience des personnages du *Piéton de l'air*. « Il y a un climat de mort dans la pièce, à peu près pour tous les personnages mais ils ne s'en rendent pas compte[604] », écrit-il. Il revient encore sur ce point dans une seconde lettre, notant :

> Bérenger n'a pas de mot pour décrire ce qu'il a vu, ou ce qu'il prévoit, d'où cette espèce de balbutiement qu'il a devant des gens, devant les gens inconscients des dangers, aveuglés par le quotidien (sauf la Vieille Anglaise)[605].

Comme le rêve ouvre les yeux à Joséphine, l'arrachant à son oubli diurne, le théâtre invite le public à la lucidité. En imaginant, lors de la réécriture de sa nouvelle, la mise en scène onirique du procès, Ionesco place le spectateur dans une position similaire à celle du rêveur, confronté à une réalité maquillée en fiction, préparé malgré lui à une situation qui n'est encore qu'un jeu. Peut-être Paul Vernois voit-il juste en soulignant que « par le qualificatif d'*insolite* Ionesco désigne non ce à quoi on n'est pas habitué mais ce à quoi, à son jugement, tout homme ne peut s'habituer, la vie et la mort en particulier, la vie à cause de la mort surtout[606] ». Pour tenter, fût-ce vainement, de « s'habituer » à l'étrangeté de la vie, encore faut-il en avoir conscience. Traitant le mal par le mal, le dramaturge utilise l'insolite comme remède à

---

601 *Ibid*., p. 722.
602 *Ibid*., p. 724.
603 *Ibid*.
604 Lettre d'Eugène Ionesco à Jean-Louis Barrault datée du 31 juillet 1962 in Fonds Eugène Ionesco, département des Arts du Spectacle de la BNF, 4-COL-166 (20).
605 Lettre d'Eugène Ionesco à Jean-Louis Barrault datée du 26 septembre 1962, *in* Fonds Eugène Ionesco, département des Arts du Spectacle de la BNF, 4 COL 166 (20).
606 Paul Vernois, Réponse à la communication de Pierre Woltz in *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, *op. cit*., p. 73.

l'insolite ; il mandate la surréalité du rêve pour révéler, en la redoublant sur le lieu physique d'une scène de théâtre, l'existence, dans sa dimension à la fois scandaleuse et ahurissante.

Les emprunts au rêve qui affectent l'esthétique dramatique de Ionesco, lors de la réécriture de ses nouvelles, n'influencent pas seulement le temps, chargé d'opérer, dans les pièces, une remise en jeu du passé ou une répétition hallucinée de l'avenir ; ils tendent également à la mise en œuvre d'une duplication de l'espace. Tout comme les personnages du *Piéton de l'air* perdent de vue la perspective de la mort, « aveuglés par le quotidien », jusqu'à ce que l'événement incongru du rêve fasse irruption dans leur univers, ils ne prennent la véritable mesure du monde qui les entoure qu'à la faveur d'un hiatus ou d'un changement de perspective révélateur, dicté par la logique onirique.

Dans la nouvelle *Le piéton de l'air*, le narrateur décrivait les familles anglaises en train de contempler un « pont qu'elles pouvaient cependant voir tous les jours mais qu'elles ne regardaient que les jours de fête[607] ». Le récit, comme c'est aussi le cas dans la pièce, se déroule un jour doublement exceptionnel, un dimanche et un 14 juillet. La date est significative et place d'emblée, à l'image du rêve, la fable sous le signe de la rupture. Au cours de sa promenade avec sa famille, le narrateur rencontre justement le « passant de l'anti-monde », habitant d'un univers parallèle. Il fournit l'occasion au personnage d'expliquer à sa fille la nature de ce « monde à l'envers[608] », réplique symétrique ou « négatif »[609] du monde accepté comme réel :

> Peut-être pourrait-on avoir une vague idée de ce monde quand on voit les tours d'un château se reflétant dans l'eau, une mouche la tête en bas au plafond, une écriture de droite à gauche et de bas en haut ; un anagramme, un jongleur, un acrobate ou la lumière du soleil qui se réfracte, se brise, se désintègre en une poussière de couleurs, traversant un prisme de cristal pour se reconstituer, quelques mètres plus loin, sur un mur, sur un écran, sur un visage, claire, blanche, unie…et à l'envers[610].

La description du personnage, qui n'est pas sans évoquer le fonctionnement de la photographie, rappelle la disposition physique de la scène de théâtre (envisagée dans sa configuration à l'italienne), qui accueille une représentation du réel dans une parfaite symétrie au public. Le phénomène que la nouvelle se contentait de théoriser, semble chercher à acquérir une matérialité véritable au cours de la réécriture.

La multiplication, dans les deux textes, des références à Lewis Caroll, depuis le choix de l'Angleterre comme espace fictionnel, lieu où « grandir de six ou sept centimètres […] n'est

[607] Eugène Ionesco, *Le piéton de l'air, op. cit.*, p. 53.
[608] *Ibid*. p. 49.
[609] *Ibid*.
[610] *Ibid*.

pas très extraordinaire[611] » jusqu'à la mention du mur « à la fois invisible et pas transparent[612] » par lequel le passant glisse d'un monde à un autre et qui semble jouer sur le titre *Through the looking glass*, participent de l'atmosphère onirique des œuvres. Faute de pouvoir restituer sur le plateau la singularité physique du rêve, qui s'apparente, comme le souligne Salomon Resnik, à un « espace-temps dont les coordonnées échappent aux notions de la géométrie euclidienne ainsi qu'à de nombreuses conceptions post-euclidiennes[613] », Ionesco se plaît à inverser les repères spatiaux traditionnels. La fumée de « *la pipe à l'envers*[614] » du passant de l'anti-monde « retombe au lieu de s'élever[615] », tandis que Bérenger, au contraire, s'envole en défiant les lois de l'apesanteur.

L'« *ambiance de rêve*[616] » de la pièce, prescrite dès la didascalie inaugurale, épouse tour à tour une dimension merveilleuse et cauchemardesque. Dans les deux cas, elle s'apparente à un outil pour réfléchir le réel, le donner à percevoir hors de son cadre habituel. De manière révélatrice, l'injonction faite au Garçon anglais, dans le cauchemar de Joséphine :

> *Petit imbécile, tu apprendras que la lumière est bien plus belle quand on la regarde du fond d'un trou noir et que le ciel est bien plus pur quand on le voit à travers la grille de la lucarne*[617]

reprend les analyses théoriques de Ionesco sur l'onirisme, affirmant dans son journal : « C'est dans la nuit, dans le rêve, qu'on voit le mieux le ciel[618] ». Dans *Tueur sans gages*, semblant mettre en pratique ses propres concepts, Ionesco matérialise sur scène les contours de la Chapelle-Anthenaise, le village où il passa une partie de son enfance et dont il garde un souvenir utopique. Il bâtit cependant son espace dramatique à partir d'une inversion, autant que d'une transposition, du lieu réel du souvenir. Le paradis de l'enfance est ainsi dupliqué en un espace dystopique d'où le Tueur a chassé toute innocence, l'oasis éternelle, ancrée comme un talisman dans la mémoire, en une aire de jeu aux allures de piège, dont la métamorphose inquiétante au gré des incessants changements de lumière et de décor s'inscrit en faux contre l'immuabilité heureuse.

Rien d'étonnant, dès lors, à ce que l'écriture scénique développe une poétique de l'oxymore, à peine présente dans les nouvelles. Lorsque Choubert, dans *Victimes du devoir*,

---

[611] *Ibid*, p. 703.
[612] *Ibid.*, p. 689.
[613] Salomon Resnik, *op. cit.*, p. 110.
[614] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit.*, p. 688.
[615] *Ibid*.
[616] Ibid., p. 667.
[617] *Ibid*., p. 721.
[618] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 48.

s'exclame « Je baigne dans la lumière[619] » tandis qu'une didascalie impose une « *Obscurité totale sur scène*[620] » ou que le Bérenger de *Tueur sans gages* croit se saisir de véritables objets, s'exclamant : « C'est concret[621] », en dépit de la didascalie précisant qu'il « *touch[e] le vide*[622] », le spectateur semble moins invité à prendre acte, par un phénomène d'ironie dramatique, d'une illusion dans laquelle se complairait le personnage, qu'il n'est amené à mesurer le décalage entre sa perception immédiate de l'espace scénique et la réalité antinomique vers laquelle cet espace offre une voie d'accès.

Le jeu sur les doubles mis en œuvre par cette dernière pièce entraîne en effet le spectateur dans une galerie des glaces qui opère un rayonnement du doute. Bérenger, figuration oblique de Ionesco, s'inscrit dans un espace auquel il prête un pouvoir résurrectionnel tout en multipliant les signes d'une confusion qui laisse percevoir son système analogique comme biaisé. Au cœur d'un tel dispositif où se situe le leurre ? L'aire déceptive de la scène suggère certes la méprise de Bérenger, et par écho celle de Ionesco lui-même, qui s'imaginent possible une ressaisie de l'hapax existentiel vécu par le passé. Il invite également le spectateur à reconsidérer l'occurrence mythique en question, en apposant au lieu mémoriel, dont la glorification est rendue suspecte par son exaltation, une réplique désenchantée. Par extension, le dit spectateur est à son tour convié à repenser l'espace symbolique, non seulement présent mais passé, dans lequel il trouve son propre ancrage. Ionesco fait ainsi surgir le trouble d'une juxtaposition entre un système d'équivalence et un principe de non-conformité. L'aire de jeu, telle que le personnage manifeste la percevoir, s'avère ne correspondre ni à l'espace actuel trompeur, ni à l'espace virtuel fantasmé, et pourtant elle apparaît comme une prolongation de l'un et de l'autre. La Cité radieuse n'est ainsi pas le décalque spatial de la Chapelle-Anthenaise ni le plateau, plus largement, la reproduction du monde réel - Bérenger n'étant d'ailleurs réductible ni tout à fait à Ionesco ni tout à fait au spectateur. La pièce joue pourtant, indéniablement, de convergences entre ces différentes entités. Assuré *a minima* que l'espace scénique n'est pas l'espace scénique, le spectateur en vient donc à se demander, lorsqu'il est familier de la geste ionescienne, si la « Chapelle-Anthenaise » dont on lui a tant vanté la nature édénique est bien la « Chapelle-Anthenaise », et pour peu qu'il soit enclin au scepticisme, si son propre univers est conforme à ce qu'il croit qu'il est. Ionesco ne fait peut-être là qu'élever à la puissance du rêve le schéma de pensée qui avait déjà, à l'origine, donné naissance à Bobby

[619] Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, *op. cit.*, p. 236.
[620] *Ibid.*
[621] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit.*, p. 482.
[622] *Ibid.*

Watson, cette hydre actantielle, conçue pour penser la plus absolue conformité dans la plus parfaite non-coïncidence.

Le changement de perspective provoqué par la dialectique de la duplication et de l'inversion vise, ainsi, à la fois à renouveler et à questionner l'appréhension du réel de l'auteur et de son public. Ionesco utilise également, à cette fin, la technique de la déformation et l'introduction du hiatus.

Dans une version manuscrite de l'échange entre Bérenger et l'Architecte de *Tueur sans gages*, abandonnée par la suite, le dramaturge rend explicite sa volonté de remodeler ainsi le paysage connu pour faire surgir une défamiliarisation. Le personnage explique en effet :

> Je suis toujours dépaysé. Heureusement, ce qui est beau est surprenant, neuf. A la fois « étrange et familier » comme dirait le poète. Si ce n'est plus surprenant, si ce n'est pas vierge, cela ne vous touche plus. Si ce n'est pas familier c'est hors de portée. Il faut concilier les deux[623].

L'intertexte verlainien, « Mon rêve familier », n'a certainement pas été convoqué par hasard. Sa citation est révélatrice du désir ionescien d'utiliser le rêve pour créer un espace fictionnel à double fond, que le spectateur reconnaît mais qui lui demeure pourtant irréductiblement « étrange » et dont l'étrangeté même renvoie par ricochet à l'étrangeté du réel, ordinairement non perçue comme telle. L'univers onirique, comme le souligne Jean-Michel Gollut, répond précisément à cette double qualification, étant par nature

> un hybride : ni complètement étranger au monde actuel du sujet, ni tout à fait adéquat aux dispositions fondamentales de ce « réel ». Il s'y retrouve des lieux, des personnages (à commencer par le rêveur lui-même), des situations qui correspondent bel et bien aux attendus de la vie éveillée ; mais cette conformité se voit tôt ou tard compromise par l'*écart* qu'y introduit l'apparition d'une donnée aberrante, inconciliable avec les conditions d'une référence au monde actuel des personnages[624].

La Cité radieuse comme la petite ville de province où se déroule l'action de *Rhinocéros*, ou encore l'appartement d'Amédée, partagent la caractéristique de constituer des décors dont la conformité au réel se voit irréversiblement remise en cause par un événement aberrant ou par une anamorphose. Pour tirer profit de la singularité onirique, le spectateur doit être capable d'appréhender conjointement la norme et l'écart, la ressemblance et la dissonance, le faux vrai et le vrai faux. Or le théâtre, contrairement au genre narratif, repose sur cette double conscience simultanée.

---

[623] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, un cahier ms., « Acte I », 4-COL-166 (104), p. 48 de la pagination originelle de l'auteur.
[624] Jean-Michel Gollut, *op. cit.*, p. 93.

2.3.2. Onirisme et images théâtrales

« Pourquoi la réalité théâtrale ne s'imposait-elle pas à moi? » s'interroge Ionesco dans *Notes et contre-notes*, revenant sur ses réticences originelles à l'encontre du genre dramatique ; « Pourquoi sa vérité me semblait-elle fausse ? Et le faux, pourquoi me semblait-il vouloir se donner pour vrai, se substituer au vrai[625]? » Dans sa déclaration, le dramaturge ne semble pas mesurer, ou feint de ne pas mesurer, que l'une des caractéristiques de l'expérience théâtrale consiste précisément en une appréciation esthétique de la mise en œuvre d'un artifice[626]. En orchestrant, dans sa propre création, un systématique « grossissement des effets[627] » il ne modifie en réalité pas fondamentalement un principe déjà à l'origine de toute dramaturgie. Si l'affirmation de Michel Vaïs, parodiant une formule d'Henri Gouhier : « Ne pourrait-on dire que tout ce qui accentue l'artificialisme est "un peu plus le théâtre" [628] » s'avère exacte, Ionesco révolutionne moins la dramaturgie qu'il n'en fait ressortir l'essence, la donnant seulement à percevoir à son public « un peu plus » que les autres.

L'adaptation au théâtre des nouvelles oniriques est pour le dramaturge l'occasion parfaite d'affirmer une esthétique où le vrai se donne à appréhender à partir du faux, moins dans un entrelacement tel que l'a théorisé Octave Mannoni, selon qui, dans la fiction théâtrale:

> L'imaginaire, pour le reprendre et l'organiser, il faut d'abord aller le chercher où il est, du côté de l'agence du rêve, ce qu'on ne peut obtenir qu'en recréant artificieusement la confusion, supposée originelle, entre le réel et l'imaginaire[629]

que dans une permanente superposition de l'un et de l'autre[630]. Dans l'éclairage mutuel du rêve et du théâtre auquel aboutit la transmodalisation, le premier mettant en jeu la cohabitation entre la vérité et l'artifice du second, le second réfléchissant la surréalité atypique du premier, la métamorphose des images occupe une fonction centrale.

Dans les nouvelles, l'image, aussi mystérieuse fût-elle, tendait irrémédiablement vers l'analogie. Elle était métaphore, signe vers une référence souvent indéterminable mais donnée pour virtuellement présente en sous-texte. L'image théâtrale, en revanche, tout en conservant

---

[625] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit*., p. 49.
[626] Christian Biet et Christophe Triau soulignent le caractère inévitable de la perception de l'artifice, voué à mettre en échec l'utopie d'un « drame absolu » : « la représentation concrète ramène toujours une théâtralité par nature antidramatique, qui vient en déjouer les présupposés, et dont l'exploitation est paradoxalement nécessaire à son efficacité spectaculaire » (*Qu'est-ce que le théâtre* ? Gallimard, coll. « Essais », 2006, p. 242).
[627] *Ibid*., p. 59.
[628] Michel Vaïs, *op. cit*., p. 86.
[629] Octave Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène*, Seuil, p. 167.
[630] Jacques Scherer perçoit précisément dans le « vrai-faux » l'une des caractéristiques majeures du théâtre. Selon lui, en effet, « Le théâtre est […] une activité double, qui sécrète obligatoirement le vrai-faux. De l'acteur et du personnage aucun n'est plus vrai que l'autre et ils sont réunis dans la même personne » (*Dramaturgies du vrai-faux*, Presses Universitaires de France, coll. « Ecriture », p. 17).

son pouvoir de médiation, acquiert grâce à sa dimension visuelle et sa matérialité opaque, une présence autonome. Comme dans le rêve où la vision offerte à la perception du sujet est tout à la fois un cryptogramme, un symbole forgé par le scénario onirique dans l'urgence d'une révélation, et une expérience à part entière dont l'impact se fait sentir à l'instant même de son surgissement, l'image théâtrale s'offre concomitamment au spectateur dans un inachèvement et une absoluité. Michel Corvin souligne ainsi la tension que le genre dramatique établit entre les deux pôles du symbole, rappelant que :

> S'agissant du théâtre, le symbole y prend (ou y retrouve) toute sa valeur matérielle, concrète d'objet (de moitié d'objet exactement, chez les Grecs) permettant, par rapprochement avec un autre objet (avec l'autre moitié) la reconnaissance du tout. Chaque partie n'est donc qu'une apparence, insignifiante proprement, à laquelle seule la constitution en un tout donne sens. […] Dans une telle aperception du symbole sa qualification sensorielle est à sauvegarder à chaque instant de son inévitable métamorphose en signification[631].

L'image théâtrale ionescienne, en imposant une vision tout à la fois réelle dans sa concrétude et artificielle par sa fonction de balise d'un référentiel extra scénique, engage une dialectique du vrai et du faux.

Ionesco se souvient de son émerveillement devant les répétitions de *Victimes du devoir*, dans la mise en scène de Jacques Mauclair. Un dispositif inventé pour retranscrire la séquence de l'escalade de la montagne par Choubert comblait en effet ses attentes dramaturgiques, telles que théorisées dans *Notes et contre notes* :

> …lorsque j'ai vu Chauffard monter sur la table et de la table sur une chaise, c'était vraiment une expérience qu'il vivait et qu'il faisait vivre au spectateur. A ce moment-là c'était du théâtre parce que c'était à la fois vrai et faux[632].

L'expérience du public, à commencer par celle de Ionesco, spectateur de sa propre pièce au cours de la répétition, se situe, dans son rapport double à la réalité, sur un plan similaire à celui de l'onirisme. Comme l'individu qui rate un train en rêve et qui, ayant beau savoir au fond de lui-même que le train n'en est pas un, n'en ressent pas moins l'angoisse véritable du départ manqué, le spectateur sait pertinemment que la construction de meubles escaladée par Chauffard ne peut se confondre avec une montagne, montagne n'étant déjà elle-même qu'un symbole dans le texte écrit. Il ressent néanmoins la fragilité du personnage et l'effort induit par son geste, signifiés physiquement à travers la précarité du dispositif scénique et l'engagement corporel du comédien. Il aura ainsi suffi d'une table, d'une chaise et d'un acteur investi dans son rôle pour que se voient révélées sur scène la détresse et la naïveté de Choubert, avant même l'opération d'une conversion de l'image par le spectateur. La construction mise en œuvre sur le

[631] Michel Corvin, « La créativité dite métaphore » in Emmanuel Jacquart (dir.), *Théâtre et création*, 1994, p. 36.
[632] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 114.

plateau appelle incontestablement un ailleurs, géographique et sémantique, l'ailleurs d'une montagne et celui d'une quête de transcendance[633]. Et cependant, phénomène fascinant du théâtre, rien ne semble se jouer ailleurs car tout est, en même temps, déjà là, livré dans l'ici et maintenant du spectacle. Seul le genre dramatique était enclin à assumer un tel paradoxe et à soutenir, par là-même, la comparaison avec le rêve.

La bivalence de l'image scénique ne rejoint pas uniquement l'expérience onirique par le chevauchement qu'elle opère entre le vrai et le faux, l'ici et l'ailleurs. Elle recoupe également la dichotomie entre l'activité et la passivité du rêveur. Il est communément admis, depuis Freud, que l'une des fonctions du rêve réside dans la convocation d'un désir refoulé ou, tout du moins, dans une mise en scène orchestrée par le sujet lui-même à sa propre intention, ce qu'Octave Mannoni confirme en constatant: « On peut dire que très souvent la vie psychique tout entière est comparée à un théâtre avec sa scène, ses coulisses et des personnages[634]». Grâce à l'image, et ses propriétés complémentaires de métaphore et de représentation visuelle, Ionesco parvient à saisir un aspect déterminant du processus onirique. Les personnages de ses pièces donnent l'illusion d'être doués du pouvoir de spatialiser leurs désirs et leurs angoisses sur le plateau de théâtre mais, paradoxalement, ils apparaissant prisonniers de l'aire de jeu qu'ils ont ainsi eux-mêmes façonnée.

Marie-Claude Hubert souligne l'influence que le symbolisme a fait peser sur la dramaturgie ionescienne, évoquant une « nostalgie mallarméenne de ce « théâtre mental » d'essence supérieure[635] ». L'image théâtrale ionescienne rejoint l'image symboliste en ce qu'elle procède, tout comme le fait la scène onirique, à la création d'une tierce réalité, née du télescopage entre le signifié et le signifiant analogique. Dans cette surréalité onirique, le monde du dedans prend la forme d'un espace métaphorique et donne corps à une série de métaphores spatialisées. Lorsque Choubert fait l'expérience d'une pulsion régressive vers la sensualité, celle-ci est ainsi mise en espace par un enfoncement fantasmé « dans la boue[636] »; lorsqu'il éprouve le désir impérieux de renouer avec son père défunt, qui rejoue le désir de Ionesco lui-même, obsédé par son passé familial, il convoque un face à face qui s'avère déceptif dans la

[633] Elena Maria-Morogan assigne ainsi avec justesse une « valeur allégorique » à l'effort du personnage « car il se confond avec l'aspiration spirituelle » (*Du texte narratif au texte dramatique : quatre couples symbiotiques dans l'œuvre d'Eugène Ionesco*, Edsbruk, Akademitryck, 2000, p. 43.
[634] Octave Mannoni, *op. cit.*, p. 169. Philippe Chavanne, pour opérer un rapprochement entre le rêve et le théâtre ionescien, recourt lui aussi à cette analogie : « L'inconscient est une vaste scène, un théâtre avant le théâtre, c'est pourquoi l'illusion théâtrale cohère si bien avec l'imagerie onirique » (*La Dramaturgie onirique d'Eugène Ionesco*, Sain-Denis, Edilivre, 2015, p. 31.
[635] Marie Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p. 10.
[636] Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, *op. cit.*, p. 217.

mesure où il se réduit à un dialogue de sourd, au sens propre, entre les deux personnages. Le Policier incarnant le Père, a en effet beau expliquer à Choubert les raisons de ses agissements passés et lui dire qu'il l'aimait, il se heurte à la littérale surdité du personnage, perceptible par le spectateur dans la lamentation répétée: « Il se taira toujours [637]!» L'incompréhension et l'impossible réconciliation, qui travaillent insidieusement la psyché ionescienne, et, par projection, celle de son personnage, trouvent ainsi à s'exprimer, physiquement, dans le schème dramaturgique de la rencontre manquée et ce, grâce à une métaphore de la surdité. *Victimes du devoir* est porteuse d'une dimension éminemment réflexive. Elle donne à observer la théâtralisation onirique en action. Le même mécanisme est cependant à l'œuvre dans les autres pièces adaptées des nouvelles, de manière plus implicite. Les champignons qui envahissent l'appartement d'Amédée sont ainsi perceptibles, par exemple, comme des symboles d'impureté, produits de l'inconscient du personnage. Qu'Amédée, comme cela est suggéré au spectateur, ait lui-même créé le décor fantasmatique de théâtre dans lequel il se débat n'empêche pas que le personnage, une fois confronté à la matérialisation du cadavre et des champignons symboliques, ne sache « comment s'en débarrasser ». Roger Caillois résume un tel paradoxe : « Le mystère du rêve naît du fait qu'une fantasmagorie sur laquelle le dormeur ne peut rien, est cependant tout entière issue de son imagination[638] ».

Or cette dialectique entre l'activité et la passivité du rêveur ne s'applique pas uniquement aux protagonistes. L'image théâtrale, en ce qu'elle exige une participation du spectateur et répond symboliquement à une injonction de sa part, met en jeu, pour lui aussi, une oscillation entre une volonté et une captivité. La manière dont Jacques Noël, scénographe attitré de Ionesco, théorise sa conception du décor de théâtre, systématiquement appliquée dans les spectacles du dramaturge, avec l'aval de ce dernier, est révélatrice à cet égard. Selon lui, un décor réussi repose sur sa théâtralité, comprise comme une exhibition de l'artificialité et une propension à la déréalisation. Il affirme ainsi :

> J'espère qu'on va assister à un retour du théâtre dans le théâtre, c'est-à-dire des matériaux plus légers et surtout une plus grande transposition […] Cette forme de théâtre […] fait participer le spectateur au spectacle, c'est-à-dire lui demande de croire, […] alors que si on lui donne tout, tout fait, il ne rentre pas vraiment sur la scène[639].

Ionesco, lui-même, répond à un critique qui lui demandait s'il aurait embauché un comédien ayant *réellement* la faculté de se métamorphoser en rhinocéros : « Ah ! non !

---

[637] *Ibid*., p. 224.
[638] Roger Caillois, « Remarques sur le rêve », *La Nouvelle Revue française*, n°110, février 1962, p. 227.
[639] Jacques Noël, s'exprimant dans « Jacques Noël, décorateur-scénographe », documentaire conçu par Danielle Mathieu-Bouillon et réalisé par Xavier de Cassan, 2007.

certainement pas ! […] on ne le croirait pas. Cela ferait trop vrai »[640]. Contrairement à ce qu'affirment les deux hommes de théâtre, ce n'est pas le simple enjeu de la croyance que soulève le réalisme ou l'absence de réalisme de l'image. Il s'agit davantage, semble-t-il, du degré d'investissement du spectateur dans l'expérience de sublimation proposée par la vision scénique. Plus l'image est insolite, en effet, plus sa transposition concrète s'éloigne des références actuelles du spectateur, plus ce dernier est tenu de colorer le tableau qu'il visualise d'une projection personnelle.

Tandis que dans les nouvelles, le problème ne se posait, pour ainsi dire pas, le lecteur étant prédisposé à accepter les descriptions contenues dans la narration, aussi irréalistes fussent-elles, le théâtre nécessite un engagement du récepteur pour bâtir les contours d'un univers dans lequel lui-même puisse s'inscrire. Contrairement à ce qu'opère un récit, où l'image mentalement forgée par le lecteur s'apparente à un pur décodage, le fruit du transfert mécanique d'un système de signes à un autre, l'image imposée au spectateur est une proposition de départ, appelant la superposition, à sa perception immédiate, d'une vision fantasmée.

Josette Féral formule, à cet égard, une réflexion digne d'intérêt, suggérant que la théâtralité implique :

> non seulement l'émergence d'une brisure dans l'espace, d'un clivage dans le réel pour que puisse y surgir une altérité, mais la constitution même de cet espace par le regard du spectateur, un regard qui, loin d'être passif, constitue la condition d'émergence de la théâtralité[641].

Pour animer la perception d'une « *lumière blanche* » et d'un « *bleu du ciel* » qui constituent « *les seuls éléments du décor*[642] » de *Tueur sans gages* lors du lever de rideau, le spectateur doit investir l'espace dramatique de sa puissance imaginative et de ses réflexes associatifs. La nouvelle lui donnait tous les indices nécessaires pour modeler mentalement le « beau quartier, avec ses maisons toutes blanches entourées de petits jardins fleuris », ses « rues, larges […] bordées d'arbres », ses « voitures neuves bien astiquées […] devant les portes[643] ». Ionesco eût-il manqué de fournir de telles indications, le lecteur ne se serait pas pour autant trouvé dans l'embarras. L'abondance des détails octroyés par le nouvelliste ne suffit en effet pas à expliquer pourquoi il était loisible au lecteur d'*Oriflamme* de se laisser dériver au gré des signes textuels pour intégrer le paysage de la fable, quand le spectateur de *Tueur sans gages* est, pour sa part, sommé de faire acte de volonté s'il veut investir l'espace fictif. La véritable raison en est que

[640] Eugène Ionesco interrogé par Pierre Dumayet dans « Lectures pour tous », ORTF, émission du 21 novembre 1962.
[641] Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, L'Entretemps, 2011, p. 85.
[642] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit.*, p. 471.
[643] Eugène Ionesco, *La photo du colonel*, *op. cit.*, p. 25.

la lecture n'interpelle pas le sens de la vue comme le fait le théâtre. Ce dont tout lecteur fait l'expérience, parfois même sans en avoir conscience, Peter Mendelsund l'a très adroitement montré dans son ouvrage *What we see when we read*. Partant du constat que nous sommes incapables de créer mentalement une image complète à partir d'une description et que telle n'est pas la visée de la fiction narrative, il formule l'hypothèse : « l'ouïe a recours à un processus neurologique différent de celui de la vue, ou de l'odorat. Et je suggèrerais que nous entendons plus que nous ne voyons lorsque nous lisons[644] ». L'activité du destinataire ne reposerait ainsi pas sur les mêmes compétences lors de la lecture d'une narration ou lors de la vue d'un spectacle. Dans un récit, le référent ne fait jamais visuellement obstacle à la représentation. Il s'inscrit dans un réseau sémantique, exigeant du destinataire une faculté d'organisation sémiotique, plus ou moins grande selon le récit concerné et le niveau de lecture adopté, mais il demeure physiquement transparent. L'image théâtrale, quant à elle, impose la complétude de sa matérialité au spectateur qui, s'il veut être transporté dans l'univers engendré par le spectacle, doit être capable de prolonger sa perspective, de voir l'image et au-delà de l'image simultanément. L'activité visuelle ainsi stimulée par le théâtre en ce qu'elle exige donc, d'une part, d'accepter l'image proposée pour en faire le sésame d'une entrée en fiction et, d'autre part, de remodeler cette image, de sorte qu'elle devienne le support d'une projection fantasmatique, établit une passerelle privilégiée entre le spectateur et le rêveur, qui, lui aussi, est concomitamment le créateur du paysage onirique dans lequel il évolue et son témoin captivé.

Le *Piéton de l'air*, pièce dans laquelle Ionesco fait intervenir un décor de féérie, reçut un accueil contrasté de la part du public. Alors que Rosette Lamont se souvient, par exemple, émerveillée, de la performance de Jean-Louis Barrault, notant qu'il « était difficile de croire qu'il était levé par de fins câbles tant il semblait flotter dans les airs naturellement, persuadant le public qu'un être humain a le pouvoir de se libérer de l'attraction gravitationnelle[645] », Hervé Donnard, hermétique à la magie théâtrale, regrette simplement que le cirque ait pris le pas sur le théâtre dans la pièce[646]. Un tel décalage dans la réception confirme l'hypothèse selon laquelle la volonté du spectateur constitue une donnée fondamentale dans l'équation de l'image

[644] Peter Mendelsund, *What we see when we read*, Vintage Books, 2014 ("*Audition requires different neurological processes than vision, or smell. And I would suggest that we hear more than we see when we read*"), p. 39.
[645] Rosette Lamont, *op. cit*., p. 115 ("*It was hard to believe that he was lifted by thin cables; he seemed to float naturally, convincing his audience that a human being can free himself or herself from the gravitational pull.*")
[646] L'analyse livrée par le critique des virtualités déployées par le texte à la représentation met ainsi l'accent sur le nécessaire degré d'extériorité du spectateur qu'elles engagent. D'après lui, « Ce qui fait battre le cœur des spectateurs, c'est uniquement la crainte que l'acteur (ou sa doublure) ne se casse la figure. S'il est légitime d'intégrer le cirque au théâtre, encore faut-il veiller à ce que le théâtre ne soit pas éclipsé par le cirque » (Hervé Donnard, *Ionesco dramaturge. L'artisan et le démon*, Lettres Modernes, 1966, p. 157).

scénique. Le symbole de l'envol de Bérenger, représenté par l'entremise d'un dispositif de cirque, nécessite un effort d'imagination pour libérer son pouvoir de suggestion. Choisir de ne voir que les câbles ou rêver à leur disparition, telle est l'alternative que ne posait précisément pas le récit lors de l'envol de Bérenger, alors capable de s'élever dans les airs sans assistance technique. Elle rend compte à elle-seule d'une différence essentielle entre les deux modes de représentation.

Lorsqu'il métamorphose les images de ses nouvelles lors de la réécriture, Ionesco accroît ainsi l'exigence d'une participation active du spectateur. *Amédée* et *Rhinocéros*, toutes deux construites autour d'un symbole central, subissent notamment, par rapport à leurs hypotextes respectifs, une même modification révélatrice. Alors que, dès les premières lignes de *Rhinocéros*, l'auteur prétendait donner à voir l'animal, à travers le foyer focal de son narrateur, racontant : « nous aperçûmes un rhinocéros[647] » et que celui d'*Oriflamme* livrait d'emblée un descriptif du mort au cours d'une visite dans sa chambre, déplorant qu'il ait « encore grandi », notant que « sa barbe avait encore poussé, lui venait jusqu'au genou[648] », le théâtre repousse la matérialisation de l'image. Il faudra attendre la métamorphose de Jean au second acte pour que le rhinocéros fasse son entrée en piste, et le second acte d'Amédée pour que le cadavre, en commençant par les pieds, quitte le hors-scène où il était confiné et gagne progressivement le plateau. Tout est certes conçu jusque-là pour maintenir dans la conscience du spectateur l'existence des objets dont les images concrètes sont dérobées à sa vue. Tandis qu'Amédée et Madeleine se relaient au bord de la coulisse pour commenter l'évolution du mort, *Rhinocéros* ne ménage ni « *bruits* [649]» ni « *poussière* » répandue « *sur le plateau* [650]» pour signifier la présence du référent caché. Le spectateur n'en est pas moins d'abord réduit, comme le lecteur d'une fiction, à être un assembleur de signes et un constructeur de représentations incomplètes. Ses attentes différant cependant de celle d'un lecteur de nouvelles, il appelle de ses vœux une apparition. Or dans quel but Ionesco différerait-il la monstration de l'image, qu'il est déterminé à faire intervenir à un moment donné de sa pièce, si ce n'était justement pour faire grandir, dans l'esprit du spectateur de l'œuvre, un irrépressible désir de voir? N'est-ce pas d'ailleurs pour narguer celui-ci qu'il prête à Amédée, au premier acte, l'exclamation exaspérée : « Elle l'a assez vu, pourtant, elle l'a assez vu. Nous l'avons assez vu, celui-là[651] » devant lui qui, frustré, n'a encore rien vu du tout ? Comme l'image du rêve naît d'un appel secret du rêveur, comme

[647] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit.*, p. 75.
[648] Eugène Ionesco, *Oriflamme*, *op. cit.*, p. 12.
[649] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit.*, p. 543.
[650] *Ibid.*, p. 544.
[651] Eugène Ionesco, *Amédée*, *op. cit.*, p. 264.

elle exprime un désir de visualisation, le théâtre onirique ionescien requiert de son destinataire une aspiration au surgissement du symbole physique, exigence propre à lui donner l'illusion que sa survenue n'est, en définitive, que la résultante de sa revendication latente.

L'image onirique, et c'est là l'un de ses paradoxes, a beau avoir été ainsi désirée activement par le sujet, elle n'en est pas moins, lorsqu'elle se concrétise, créatrice d'une surprise immense pour le spectateur prisonnier du rêve. *Amédée*, fidèle à la logique onirique, livre au destinataire une vision éminemment déconcertante après l'avoir incité à en réclamer la venue. Dès le début du deuxième acte, Ionesco précise que les pieds et les jambes du mort doivent occuper « *une grande partie de la moitié gauche du plateau* [652]». Cette entrée en « matière » semble cependant avoir surtout pour fonction de faire croître les attentes du public, destinées à être largement outrepassées à la fin du même acte, lorsque le dramaturge révèle les jambes du mort « *d'une longueur insoupçonnée* [653]», sa tête « *tellement grande qu'elle a à peine la place pour passer par l'encadrement de la porte de gauche* [654]», ses « *énormes cheveux blancs* [655]» et son « *énorme barbe blanche* [656]».

Le processus de création de la pièce, en collaboration avec Jean-Marie Serreau, révèle une prise de conscience progressive du dramaturge du pouvoir de l'image et de la nécessité de son extravagance pour constituer un support fantasmatique. Ionesco semble lui-même en quête de surprise, comme dans l'attente d'une révélation théâtrale, lorsqu'il organise l'interaction de son texte avec la réalité matérielle du plateau. De ses échanges avec le metteur en scène se dégage ainsi une vision singulière du théâtre, perçu comme un relais entre son imaginaire, transcrit sous une forme aboutie, et l'œuvre en devenir, susceptible de se transformer encore, grâce à l'alchimie du spectacle. Dans un entretien accordé à Michel Vaïs, daté du 30 mars 1972, Ionesco se souvient de la liberté que lui a octroyée le metteur en scène :

> Jean-Marie Serreau, en 54 […] m'a dit : « Faites-moi une pièce. » Alors j'ai voulu faire *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, avec un cadavre qui grandit énormément, puis qui s'envole à la fin. Le personnage principal s'envole. Alors je disais, parce que j'avais une mauvaise expérience, « il y a quelque chose que je ne pense pas faire, parce que… ça ne peut pas se faire au théâtre ». Que voudriez-vous faire ? » Alors je lui explique mon idée. Il me dit, « mais faites, ne vous inquiétez pas de ce que vous imaginez […] on peut tout faire au théâtre. Et si on ne peut pas le faire, et bien on ne le fait pas ». Serreau m'a donné en quelque sorte cette *permission*, cette *liberté*, et c'est ce qui fait que tant de mes pièces sont très imaginatives[657].

---

[652] *Ibid*., p. 288.
[653] *Ibid*., p. 318.
[654] *Ibid*., p. 319.
[655] *Ibid*.
[656] *Ibid*.
[657] Eugène Ionesco *in* Michel Vaïs, *L'écrivain scénique*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1978, p. 75.

Tout porte à croire qu'au fil des répétitions, le dramaturge s'est laissé aller à un vertige des possibles, allant jusqu'à reprocher à Serreau qui l'avait pourtant encouragé à l'inventivité, de brider son imaginaire. Jean Carlier, qui retranscrit dans *Combat* les étapes de la mise en scène, procure un témoignage de l'emballement progressif de Ionesco. Dans un article daté du 4 mars 1954, intitulé « Sur le petit plateau du théâtre de Babylone Jean-Marie Serreau accueille Amédée (6 m. de long) personnage lumineux, musical et encombrant[658] », le critique témoigne déjà de son étonnement face au gigantisme du dispositif mis en place. Il est cependant encore loin d'avoir tout vu. De fait, un second article, daté du 8 avril 1954, soit un mois plus tard, fait état d'un littéral doublement de la taille du corps, surenchère que Jean Carlier révèle dès son titre « Sur la scène du Théâtre Babylone un mannequin (chantant et lumineux) de 14 mètres de long va exprimer la « réalité » d'Eugène Ionesco[659] ! » Il raconte comment interrogé par ses soins, le dramaturge s'est targué de l'évolution spectaculaire :

> Il n'y aura pas 6 mètres de long mais 14, rectifie doucement l'auteur Eugène Ionesco, qui ajoute en souriant :
>
> « Je voulais qu'il y ait 30 mètres. Serreau préférait 6 mètres. Nous sommes tombés d'accord sur 14 mètres, après un marchandage[660].

Ionesco s'échauffe au fil de la création du spectacle, adressant à son metteur en scène une lettre acerbe, le 17 mars 1954, préalablement donc à la négociation du compromis des 14 mètres :

> Mon cher Serreau,
>
> Désolé de n'avoir pas pu assister aux répétitions tous les jours… J'espère pouvoir venir à partir de demain. Très inquiet au sujet de la longueur du corps :
>
> 1/ car les six mètres ou presque sont consommés avant même qu'Amédée ne sorte par les fenêtres […]
>
> A-t-on pu faire des pieds de 1 mètre ? J'ai appris, vous voyez, que contrairement à ce que j'avais pu comprendre ils ne correspondaient pas à la maquette, ils n'étaient pas à l'échelle avec leurs 75 centimètres, 1 mètre c'est le minimum ; j'ai bien senti que ça n'allait pas, j'ai senti l'étriqué[661].

L'aspiration croissante du dramaturge à la démesure a peut-être donné naissance à une réévaluation concomitante des enjeux de l'œuvre. Dans la même lettre, en effet, il justifie la nécessité d'une extension du corps en expliquant :

---

[658] *Combat*, 4 mars 1954, article consultable au département des Arts du Spectacle de la BNF, dans le fonds Jean-Marie Serreau (4-COL-32 (4)).
[659] Combat, 8 avril 1954, article consultable au département des Arts du Spectacle de la BNF, dans le fonds Jean-Marie Serreau (4-COL-32 (4)).
[660] *Ibid*.
[661] Eugène Ionesco, Lettre à Jean-Marie Serreau (17 mars 1954), retranscrite dans Noëlle Giret (dir.), *Catalogue Ionesco*, p. 153.

> Amédée doit parcourir 300 mètres dans la rue ; le corps (le corps c'est un fleuve ; il est au-delà des mesures humaines, il est tous les siècles de l'histoire du monde depuis la mise à la porte du paradis) le corps, dis-je n'est pas encore sorti en entier, il ne doit jamais être vu d'ailleurs en entier[662] .

Peut-être est-ce en voyant l'effet produit par un accessoire de six mètres et en jugeant réalisable le doublement de ses dimensions que l'auteur s'est pris à rêver d'un personnage-objet qui incarnerait « tous les siècles de l'histoire du monde ». Peut-être aussi la confrontation à l'image scénique lui a-t-elle révélé ce qui, depuis la création de la nouvelle, n'était de l'ordre que de l'intuition. Une chose est certaine, entre la « permission » accordée par Serreau à Ionesco et la guerre finale des mètres qui a opposé les deux hommes, l'image s'est métamorphosée, progressivement investie par un imaginaire de plus en plus libéré, ou de moins en moins contrôlé. La qualité onirique de la pièce réside en partie dans cette démesure de l'image, propre à devenir ainsi le support de toutes les projections, de l'auteur comme du spectateur[663].

A l'inverse, *Rhinocéros* dont la qualité onirique est moindre que celle d'*Amédée*, et qui contrairement à cette dernière n'a pas pour point de départ un véritable rêve, en dépit de l'affirmation de Ionesco selon lequel son œuvre est « la suite d'un cauchemar réel[664] », réussit moins bien à faire coïncider l'image de l'animal, lors de sa représentation, avec une vision fondamentalement bouleversante. Tandis que l'image vue en rêve constituait un point de départ fictionnel dans *Oriflamme*, l'élaboration du symbole du rhinocéros est le fruit d'une réflexion consciente. Une telle différence joue incontestablement un rôle dans l'élaboration des deux images respectives au théâtre. Lorsque Jean se métamorphose sous les yeux du spectateur, ce dernier est moins confronté à une fantasmagorie parfaitement insolite qu'il n'est invité, dans une connivence avec l'auteur, à faire concorder le symbole scénique et son signifié actuel. Ionesco a pris le parti de maintenir sur scène, fidèlement à la nouvelle, la transformation de Jean étape par étape. Pour ce faire, il organise des allers et retours du personnage dans l'espace prochain de la salle de bains, située en coulisses, d'où il ressort à chaque fois un peu plus

---

[662] *Ibid*.

[663] Lorsqu'il réécrit *Le Piéton de l'air* au théâtre, le dramaturge semble avoir d'emblée une conscience plus exacerbée des possibilités scéniques et une confiance accrue en les pouvoirs du théâtre. Le cirque qui s'invite sur le plateau, au moment où Bérenger prend son envol, constitue une trouvaille par rapport à la nouvelle. La didascalie qui décrit très précisément les modalités de représentation du cirque témoigne d'une confiance de l'auteur dans les possibilités offertes par la mise en scène théâtrale : « *Une bicyclette blanche de cirque est lancée des coulisses. Bérenger l'attrape. Au même moment, des gradins apparaissent comme au cirque, sur lesquels s'installent les Anglais et Joséphine. Ceux-ci sont devenus des spectateurs de cirque. Marthe est côté jardin, sur le devant, le dos aux gradins. Il n'est pas indispensable que le cirque soit construit. Il peut être suggéré par quelques éléments. Un praticable incliné peut apparaître côté cour ainsi que des anneaux circulaires au-dessus de la tête des spectateurs, à moins que l'on utilise des fils de nylon pour soulever l'acrobate* » (Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit.*, p. 712).Il s'agit là ainsi d'un ajout sémiotique conçu spécifiquement pour le genre dramatique, marque de la volonté ionescienne de laisser la représentation transmettre une vision avec ses moyens propres.

[664] Eugène Ionesco interrogé par Pierre Lenzinger, *La tribune de Genève*, 1959, cité par Geneviève Latour in *Petites scènes, grand théâtre*, *op. cit*., p. 160.

métamorphosé. Ionesco pare progressivement Jean de tous les attributs stéréotypés de l'animal, « *une voix rauque* [665]», un teint « *verdâtre* [666]», une démarche de « *bête en cage* [667]». Il joue sur les mots (le personnage se révolte d'être examiné « comme une bête curieuse[668] ») et sur l'isotopie de l'animalité (il n'a confiance « que dans les vétérinaires[669] »). La séquence recourt au même procédé que le *Petit Chaperon rouge*, lorsque l'enfant décrit, dans un dialogue destiné au seul plaisir du lecteur, la liste des caractéristiques du Loup qu'il pense naïvement être sa Grand-mère. La série d'exclamations du héros enfantin, qui atteint son paroxysme dans la formule bien connue « Comme vous avez de grandes dents ! », ressemble en effet à s'y méprendre aux constatations ingénues de Bérenger, remarquant tour à tour « vous avez une bosse[670] », « Vos veines ont l'air de se gonfler[671] » ou encore « Vous êtes de plus en plus vert[672] » sans pour autant mesurer la présence du monstre en devenir à ses côtés.

Le spectacle de Jean-Louis Barrault accentue encore la dimension caricaturale de la métamorphose, accusant par-là même la posture de supériorité jubilatoire du spectateur. Comme en témoigne le film télévisé de Roger Iglésis de 1965, qui reprend fidèlement la mise en scène de l'Odéon en 1960, avec les mêmes comédiens, le plaisir théâtral suscité par la création de Jean-Louis Barrault, est associé, dans la représentation de la transformation, à un jeu intellectuel né du télescopage entre les deux moitiés du symbole théâtral. William Sabatier, incarnant Jean, se livre en effet à un jeu stéréotypé, grattant le sol du pied en soufflant bruyamment ou se frottant la peau avec une brosse à chaussure, trait volontairement grossier par lequel le metteur en scène cherche à signifier plus qu'à montrer l'apparition du cuir. La consultation du carnet de notes tenu par Jean-Louis Barrault lors des répétitions du spectacle confirme l'existence d'un tel parti pris, qui consiste à saturer la scène de signes désignant le « rhinocéros » comme concept plutôt qu'à en créer une image transposée. Le metteur en scène relève ainsi dans ses notes les indications révélatrices : « Poudre verte », « […] coups de pieds en ruades », « Jean a une brosse à astiquer les chaussures et une peau : il se la passe sur sa peau verte, pour se la faire briller[673] ».

---

[665] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, op. cit., p. 592.
[666] *Ibid*., p. 595.
[667] *Ibid*., p. 598.
[668] Ibid., p. 597.
[669] *Ibid*., p. 596.
[670] *Ibid*., p. 595.
[671] *Ibid*., p. 596.
[672] Ibid., p. 598.
[673] Cahier de notes de mise en scène de Jean-Louis Barrault conservé au département des Arts du spectacle de la BNF, 4-COL-178 (501).

La scène en son entier est une réécriture fidèle de la nouvelle et reprend point par point le descriptif initial de la métamorphose. Son défaut d'onirisme réside ainsi à la fois dans sa conformité à un récit qui faisait déjà, lui-même, primer l'humour insolite sur une véritable étrangeté du rêve et sur le choix de ne pas transposer la description en recourant à un traitement proprement théâtral de l'image. Significativement, c'est lorsque la pièce s'affranchit de son hypotexte pour puiser dans les moyens spécifiques au genre dramatique que *Rhinocéros* tend à basculer de la farce au cauchemar. La rupture intervient dans la seconde moitié du dernier acte, quand les bruits animaux deviennent « *musicalisés*[674]» et « *les têtes de rhinocéros* » qui s'accumulent sur le mur du fond « *stylisées*[675]». Le carnet de mise en scène de Jean-Louis Barrault montre qu'une telle plongée dans l'onirisme a non seulement été effectivement opérée lors de la création du spectacle, mais également accentuée grâce à de nouvelles indications de jeu. Le metteur en scène relève ainsi dans son cahier, au moment où il note « musique » et « apparition des 1ères têtes de Rhinocéros sur le mur » : « Le changement de rythme de jeu change – il devient onirique – plus lent – L'éclairage devient bizarre, le jeu aussi – nous entrons dans le fantastique[676] ». C'est ainsi au moment où le théâtre se met à imposer son propre système sémiotique, jouant de la musique, de l'éclairage et du décor, que la pièce s'appareille soudainement au rêve.

Si la transmodalisation parvient à métamorphoser l'onirisme des nouvelles pour lui donner sa pleine mesure, c'est donc, semble-t-il, parce que le théâtre, tel que le dramaturge en exploite les virtualités, est susceptible d'engendrer, comme le rêve, un espace impur, un univers de la mixité, que celui-ci s'apparente à une réplique anamorphosée du réel actuel, à une scène hallucinatoire propre à accueillir une résurgence de la mémoire ou à un support de projection qui superpose les images aux images. Le caractère insolite qui découle d'une telle dramaturgie a une fonction révélatrice pour le spectateur, invité à mettre sa rationalité en berne pour acquérir, le temps d'une représentation au moins, une vision détournée de sa perspective ordinaire. Cet objectif est secondé par l'accentuation d'une poétique de l'insolite qui, à son point paroxystique, confine à une représentation du délire.

2.3.3. De la fantaisie verbale au délire théâtral : évolution du comique

L'ambition comique est inégalement affirmée dans le corpus de nouvelles et dans les pièces qui leur succèdent. Une *Victime du devoir* ne comporte pour ainsi dire aucune trace d'humour,

---

[674] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit*., p. 627.
[675] *Ibid*.
[676] Cahier de notes de mise en scène de Jean-Louis Barrault conservé au département des Arts du spectacle de la BNF, 4-COL-178 (501).

même si Ionesco ajoute quelques jeux langagiers et scéniques lors de la réécriture, destinés sans doute à rendre la pièce moins aride. *La Photo du colonel* et *Le Piéton de l'air*, de même que leurs hypertextes, ne provoquent le rire que ponctuellement. *Oriflamme* et *Rhinocéros*, en revanche, sont traversées presque intégralement par une veine comique qui les inscrit, par là-même, dans l'héritage des premières œuvres ionesciennes.

La présence ou non du comique dans les textes tient à la manière dont l'auteur choisit de représenter l'insolite. A des degrés divers, l'ensemble des personnages sont confrontés à des situations qui défient l'entendement. Toutes ces situations, cependant, ne suscitent pas l'amusement du destinataire, en particulier lorsque seule la dimension inquiétante du rêve est privilégiée dans leur traitement. Lorsqu'elles font rire, c'est, significativement, souvent moins en raison de leur caractère intrinsèquement loufoque que par la réponse inadaptée qu'elles déclenchent chez les protagonistes, prompts à rationaliser le déraisonnable. L'humour insolite de Ionesco est en cela très proche de celui de Kafka, dont l'aspect métaphysique de l'œuvre ne doit pas occulter la veine comique. Comme le lecteur de Kafka ne rit pas de la radicale étrangeté des situations mises en œuvre dans les récits, qu'il s'agisse de la transformation d'un homme en cancrelat, de la tenue d'un procès ne dévoilant jamais son motif ou de l'incapacité d'une bureaucratie tentaculaire à déterminer si elle a ou non recruté un arpenteur, mais bien plutôt du hiatus surgissant entre de telles situations et l'indéfectible sérieux des protagonistes qui les affrontent en développant des stratégies et des hypothèses de plus en plus sophistiquées, le spectateur de Ionesco s'amuse de personnages qui dissertent à l'infini de l'unicornuité ou de la bicornuité de rhinocéros en liberté dans la ville, envisagent des mesures pour endiguer la croissance géométrique d'un cadavre dans leur salon ou débattent pour savoir si l'envol est une attitude polie à adopter en société.

Les nouvelles mettaient déjà en œuvre ce type d'inadéquation. C'est cependant lorsqu'il les réécrit sous une forme dramatique que Ionesco déploie tout le potentiel comique et insolite du décalage, dans la mise en scène de personnages en proie à un véritable délire interprétatif. Une telle différence de degré dans la révélation de l'insolite entre les hypotextes narratifs et les hypertextes théâtraux, n'est pas surprenante. Etymologiquement, « délirer » signifie « sortir du sillon ». Ce sens originel informe encore la compréhension du mot aujourd'hui, le « délire » continuant d'être perçu spatialement, comme une bifurcation de l'esprit, l'abandon d'une ligne de pensée rectiligne, une déviance psychique. Pour répondre à des événements qui « sortent » de l'ordinaire, les personnages s'essayent eux-mêmes à une prise de recul en s'appuyant sur

une rationalité dévoyée. Loin de combler le déficit de sens originel, ils l'alimentent et le déploient au contraire.

Or la brièveté de la nouvelle ne laissait littéralement pas la place aux personnages pour s'adonner pleinement à de telles divagations. Certaines séquences des pièces développent ainsi, de manière féconde, des situations humoristiques demeurées à l'état d'esquisse dans des récits qui s'en tenaient, malgré leur étrangeté, au développement d'une ligne narrative et privilégiaient la condensation au déferlement verbal. Dans *Oriflamme*, par exemple, Madeleine raillait le narrateur, lui faisant remarquer l'inopportunité d'aller, dix ans après les faits, déclarer un meurtre passionnel à la police : « On ne croira pas – dix ans après – que tu l'as tué dans un moment de colère ! » s'insurge-t-elle ainsi, « Quand on attend dix ans, ça ressemble vraiment à de la préméditation[677] ». Elle lui suggère ensuite d'expliquer la présence du cadavre dans l'appartement par un prétendu meurtre du père du narrateur la veille. S'ensuit un commentaire navré de ce dernier, qui après avoir estimé qu' « on ne [les] croirait pas[678] », constate:

> Je suis un esprit réaliste ; je manque de volonté mais je raisonne clairement. Aussi, le manque de logique de Madeleine, ses jugements sans fondement dans le réel ont toujours été, pour moi, insupportables[679].

L'humour de la scène naît d'une double inadéquation de la réponse du personnage à la situation, en premier lieu parce que, dans la perspective « réaliste » qu'il prétend adopter, l'attribution de la suggestion de Madeleine à un simple « manque de logique » apparaît comme une qualification très atténuée de ce qu'elle s'avère être, et parce que son commentaire en lui-même témoigne d'une réactivité aux événements à géométrie variable, considérée son absence d'étonnement devant l'existence d'un cadavre en mutation chez lui. Ionesco excelle là à restituer, en un volume verbal minimal, une atmosphère profondément insolite. La scène dialoguée de la nouvelle parvient en effet non seulement à rappeler la situation irrationnelle de départ (la présence du corps grandissant dans l'appartement) mais également à représenter une réponse irrationnellement rationnelle à cette situation (la suggestion de Madeleine) et la réponse irrationnellement rationnelle à cette réponse irrationnellement rationnelle (l'évaluation du narrateur de la proposition de Madeleine). L'excentricité plaisante du récit réside dès lors dans une savante imbrication du fantastique et du réalisme, la construction de la fable sur des prémisses aberrantes n'empêchant en rien les personnages de proposer une analyse très pragmatique de chacun des incidents qu'elle engendre. Or, plus une circonstance est livrée en

[677] Eugène Ionesco, *Oriflamme*, *op. cit.*, p. 14.
[678] *Ibid.*
[679] *Ibid.*

pâture à l'analyse des personnages, donnant lieu à un développement discursif autonome, plus se fait jour une logique délirante, instigatrice du comique.

C'est là qu'opère la réécriture théâtrale. Tandis qu'*Oriflamme* concluait rapidement la discussion envisageant le recours à la police, le théâtre bâtit une longue scène d'affrontement où le fossé entre rationalisation et irrationalité devient de plus en plus outré. Lorsque, en effet, les personnages d'*Amédée* entreprennent la même conversation que leurs ancêtres narratifs, une fois évacué le débat insensé sur la prescription fidèle au contenu du texte originel, intervient la question de l'identification du cadavre qui entraîne elle-même une série d'hypothèses fantaisistes relatives à la nature du corps et aux modalités de sa liquidation passée. Amédée se met ainsi à douter de l'identité de la victime et énumère les possibilités, envisageant notamment qu'il puisse s'agir d'un bébé confié un jour au couple, ce qui n'est pas sans déclencher la fureur de Madeleine se mettant à hurler : « Assassin ! Infanticide[680] ! » La fantaisie verbale devient délire théâtral. De manière révélatrice, lorsque Ionesco réécrit la scène du débat au bureau portant sur les rhinocéros, au moment où il amplifie et prolonge les propos de Botard, déjà insolites dans la nouvelle, Dudard constate : « Vous divaguez, Monsieur Botard » affirmation redoublée par l'injonction de Monsieur Papillon : « Ne divaguons point ». La formule n'est pas anodine et semble désigner, au-delà de l'emportement du personnage, l'emballement de la réécriture dramatique elle-même. Le théâtre ionescien apparaît, ainsi, doué d'une propension à l'engendrement exponentiel de situations démentielles, chacune d'elles donnant naissance à une bifurcation plus accentuée encore par rapport à la logique rationnelle battue en brèche dès l'origine. D'une telle démarche, résulte un déportement progressif du spectateur vers les sphères vertigineuses du non-sens.

Le comique insolite ionescien repose donc, au moins en partie, sur le contraste entre une situation fantaisiste et une réponse sérieuse des personnages à celle-ci. Si son accentuation au théâtre peut dès lors s'expliquer par la plasticité du texte théâtral qui favorise le développement de l'inadéquation délirante, ce n'est pas là la seule raison. Une fois encore, la tridimensionnalité inhérente au genre dramatique contribue à œuvrer à la métamorphose. L'espace fictionnel accepté par convention dans les nouvelles, lorsqu'il se mue en un espace actuel, jalonné des manifestations concrètes de l'étrange, accentue en effet la violence du décalage.

[680] Eugène Ionesco, *Amédée*, *op. cit.*, p. 295.

La réécriture du diagnostic de la maladie du mort par les personnages, d'*Oriflamme* à *Amédée*, révèle la manière dont, au théâtre, l'espace contribue au délire imaginatif de l'auteur. Dans la nouvelle, le narrateur constatait dans un sommaire :

> Quinze autres jours s'écoulèrent. Il vieillissait et grandissait de plus en plus vite. Nous en étions effrayés. Il faisait, de toute évidence, de la progression géométrique, cette maladie incurable des morts[681].

La tonalité professorale du narrateur faisait sourire le lecteur qui mesurait le contraste entre l'assertivité de l'énoncé et l'absurdité de son contenu. Dans la pièce, c'est l'irruption des pieds gigantesques du mort sur le plateau qui impose à Amédée sa conclusion saugrenue, élevant par-là même l'excentricité de la scène à un rang bien supérieur. Dans une indication de jeu révélatrice, le dramaturge insiste longuement sur le fait que l'image déconcertante ne doit pas étonner le couple. Il prescrit en effet :

> *Cela doit paraître effrayant, sans doute, mais surtout ennuyeux ; c'est un événement embarrassant, mais cela ne doit pas du tout sembler insolite ; pour ceci le jeu des acteurs doit être très naturel ; c'est « une tuile », d'importance, certes, mais pas autre chose qu' « une tuile [682]».*

Il prend soin de préciser, concomitamment, dans une note infra-paginale : « *Les pieds doivent être énormes* [683]». Le contraste entre l'absence d'étonnement manifesté par les personnages et le caractère ahurissant de la vision scénique est créateur d'un comique qui excède la simple spiritualité de la nouvelle. L'effet de surprise provoqué chez le spectateur, joint à la littérale « énormité » de ce qu'il voit sur scène, conduit en effet celui-ci à une perception sensorielle de l'anomalie, au-delà de sa seule évaluation intellectuelle. Le lecteur d'*Oriflamme* acceptait les codes du récit insolite et tendait à inscrire le corps en croissance dans un système sémiotique qui en modérait l'étrangeté, atténuant par là-même l'impression d'inadaptation des protagonistes aux événements. La présence écrasante de l'objet scénique, inaltérable, engendre un maintien permanent des termes de la contradiction aux yeux du destinataire de la pièce. Une fois les pieds introduits sur scène, Ionesco peut donc dérouler son effet. Il imagine ainsi entre Amédée et Madeleine un dialogue délirant où la résignation lucide et raisonnable du personnage vient se heurter à chaque instant, dans l'esprit du spectateur, à l'immensité du soulier qu'il a sous les yeux :

> AMEDEE, *désolé, désespéré* : Il n'y a rien à faire, rien à faire. On ne peut plus rien faire hélas ! Il a la progression géométrique.
>
> MADELEINE : La progression géométrique !?
>
> AMEDEE, *du même ton* : Oui… La maladie incurable des morts ! Comment a-t-il pu attraper ça chez nous ?

---

[681] Eugène Ionesco, *Oriflamme*, *op. cit*., p. 15.
[682] Eugène Ionesco, *Amédée*, *op. cit*., p. 285.
[683] *Ibid*.

[…]

La figure dans ses mains, elle pleure.

AMEDEE : Madeleine, voyons, du sang-froid !

MADELEINE : Ah ! non, c'est trop fort, c'est plus qu'on n'en peut supporter…

AMEDEE, *voulant la consoler* : Tout le monde a des ennuis, Madeleine[684].

Pierre Voltz, lorsqu'il réfléchit à une possible mise en œuvre de l'insolite au théâtre estime, citant justement le cadavre d'*Amédée* en exemple, que l'étrangeté est plus susceptible d'être perçue à la lecture que dans une mise en scène. Selon son analyse, en effet :

> Un élément qui, dans la fiction, présente un caractère étrange, et à la lecture laisse développer une impression d'insolite, comme l'exemple déjà évoqué du cadavre grandissant de Ionesco, pose à la représentation des problèmes insolubles ou presque. En effet, nous ne percevons pas directement cette étrangeté du cadavre grandissant, elle passe par l'intermédiaire des choix du metteur en scène, elle est donc signifiée par des « trucs », que nous percevons bien comme tels (et dans un cas comme celui du cadavre, les truquages ne sont jamais satisfaisants dans leur réalité matérielle). L'objet que l'on perçoit au moment où se joue la scène renvoie donc tant bien que mal à un insolite du monde de Ionesco ; ce n'est pas un insolite de l'objet mis directement sous nos yeux sur la scène. Ainsi au théâtre, l'insolite n'étant pas premier, mais toujours signifié, a de grandes difficultés à se maintenir comme insolite[685].

Le critique postule que l'objet insolite perd sa capacité à surprendre, une fois signifié sur une scène de théâtre. C'est là supposer qu'il existerait une étrangeté de l'objet, en soi, que le théâtre aurait idéalement pour charge de reproduire et non de créer avec ses propres moyens, comme si l'étonnement du destinataire pouvait réellement découler d'une croyance en l'existence d'un cadavre doué du pouvoir de grandir. On peut soutenir, à l'inverse, que l'objet est rendu d'autant plus étrange sur scène qu'il n'est alors plus uniquement un signe textuel mais acquiert soudainement une réalité physique. Si le rhinocéros perd une part de sa dimension insolite à la représentation, précisément parce qu'il ne parvient pas à se détacher d'une image au sens rhétorique pour devenir une image visuelle déconcertante, le cadavre d'Amédée, au contraire, devient d'autant plus insolite sur scène que la vision qu'il impose l'emporte sur une quelconque signification qui lui serait préexistante. Le critique suppose, en outre, que le sentiment d'insolite du spectateur est créé par la seule réception de l'objet extravagant. Or l'étrangeté du référent scénique ne s'affirme pas de manière autonome. Qu'elle opère, comme on a essayé de le montrer, par la superposition à sa présence immédiate de l'imaginaire du spectateur lui-même, dans une logique onirique, ou qu'elle soit transmise par sa confrontation à l'attitude des personnages à son égard, dans une visée comique, elle tire sa force de l'imposition d'une matérialité.

---

[684] *Ibid*.

[685] Pierre Voltz, « L'insolite est-il une catégorie dramaturgique » in Paul Vernois (dir.), *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, *op. cit.*, p. 61.

Dans quel but le dramaturge accentue-t-il le comique insolite lors de la transmodalisation? Sans doute, en premier lieu, pour amener le spectateur à interroger le rapport qu'il entretient à la logique et à la norme, dans son existence actuelle. La mise en question de la rationalité, telle qu'est est communément envisagée, est indubitablement l'un des objectifs majeurs de l'écriture ionescienne. Significativement, les personnages les plus farouchement révoltés contre l'onirisme et l'insolite, dans son théâtre, sont aussi ceux qui manifestent le comportement le plus irrationnel. Jean affirme ainsi péremptoirement qu'il ne « rêve jamais[686] » avant d'accomplir sa mutation aberrante en rhinocéros. Le Policier de *Victimes du devoir*, se livre, quant à lui, à une série de manifestes contre l'insolite, démentis par ses propres agissements. Son exclamation : « J'avance, moi, monsieur, j'avance pas à pas, je pourchasse l'insolite… Je veux trouver Mallot avec un *t* à la fin[687] » relève d'une contradiction cocasse, la seconde partie de son assertion tendant à détruire le contenu de la première.

En forçant le trait, le dramaturge nous exhorte ainsi à comprendre que tout abandon aveugle en une croyance en la rationalité est, au mieux naïf et au pire dangereux. Ionesco illustre cette seconde option en inventant le personnage de la Mère Pipe dans la version théâtrale de *La Photo du colonel*. Il introduit, ce faisant, un élément comique dans la pièce, qui seconde une réflexion politique. Dans la scène où est représentée la Mère Pipe, l'insolite intervient en effet à plusieurs niveaux. La harangue populiste du personnage qui apparaît comme la parodie d'un discours totalitaire, fait, en soi, rire le spectateur en raison du décalage qu'elle manifeste entre le sérieux de l'énonciation et la stupidité de l'énoncé :

> Nous ferons des pas en arrière et nous serons à l'avant-garde de l'histoire ! Il n'y aura plus de profiteurs. C'est moi et mes oies… moi et mes oies qui distribueront les biens publics. Nous partagerons équitablement. J'en garderai la part du lion pour moi et mes oies pour fortifier les oies afin qu'elles puissent tirer avec plus de force les charrettes de l'Etat[688].

C'est également, face à cette démonstration grotesque, l'adhésion de la foule, figurée par des voix hors-scène qui scandent : « La part du lion pour les oies ! La part du lion pour les oies[689] ! » qui suscite un comique du décalage. Enfin, la superposition du personnage « *dans la partie surélevée, dans le fond du plateau* [690]» à l'action principale qui se déroule au centre de la scène crée un contrepoint déroutant. Le discours politique insensé n'apparaît que plus

[686] Eugène Ionesco, *Rhinocéros, op. cit.*, p. 595.
[687] Eugène Ionesco, *Victimes du devoir, op. cit.*, p. 243.
[688] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages, op. cit.*, p. 521.
[689] *Ibid.*
[690] *Ibid.*, p. 519.

dérisoire accolé à la représentation de la recherche du Tueur par Bérenger, qui figure une quête métaphysique.

Cependant l'irrationalité inconsciente des personnages n'est pas uniquement, ni dans tous les cas, fustigée ou tournée en dérision par Ionesco. Aux côtés des personnages dont le délire peut mener au « pire », se meuvent en effet ceux dont la logique alogique conduit à l'envol. Le comique engendré par le comportement atypique des personnages, semble ainsi également avoir une fonction libératrice, pour le dramaturge comme pour le spectateur. Ionesco cherche peut-être, aussi, à représenter dans un espace du jeu, affranchi des contraintes du réel, un monde où aucune situation n'appelle de bonne réponse et où, partant, aucune mauvaise réponse n'en est une. En réaction à une société qui exige une pensée conforme et l'adoption d'une civilité de façade dans les relations intersubjectives, impératif dont l'auteur se plaît à s'exonérer lui-même par son anti conformisme revendiqué et son goût pour la provocation, le théâtre offre un accès fictif à l'insubordination. Les pièces ionesciennes développent ainsi, par rapport aux nouvelles, des protagonistes et des situations qui convergent vers la création d'un univers où tout est soudainement possible. Dans *Tueur sans gages*, Bérenger demande en mariage le personnage de Dany aussitôt après l'avoir rencontrée, le petit garçon du *Piéton de l'air* se rebelle contre son éducation par trop anglaise et refuse de dire « I'm sorry [691]». Quant à Amédée, il rétorque sans sourciller au facteur venu lui délivrer une lettre dont il est nominalement le destinataire, qu'il ne répond pas à sa propre identité.

L'attitude de Ionesco à l'égard de ses personnages apparaît dès lors comme profondément ambiguë, dans la mesure où il fait d'eux à la fois des caricatures de l'individu luttant pour s'adapter à un monde auquel il est en réalité impossible de s'adapter, et des virtualités de ce même individu, tel qu'il pourrait être une fois libéré des codifications dictées par une normalité supposée. De cette ambivalence résulte ainsi une double fonction du comique, à la fois éclairante et libératrice.

Si la première réécriture ionescienne, celle de *La Cantatrice chauve*, pouvait apparaître comme une étape nécessaire à l'élaboration d'une esthétique, l'adaptation des nouvelles au théâtre se présente comme un outil de réflexion. Entre l'expérience de la surréalité du rêve, à l'origine de l'écriture des nouvelles, et la création des pièces de théâtre, Ionesco a jalonné son parcours de miroirs à la fois réfléchissants et déformants, chargés de repenser, en les

[691] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 700.

anamorphosant, les images, les sensations et les pensées préexistant à l'œuvre littéraire. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'onirisme, moteur principal de l'écriture des récits, a trouvé chez lui à s'exprimer de manière privilégiée dans une démarche de la réécriture. Comme le souligne avec justesse Salomon Resnik :

> La richesse du rêve dépend justement du fait qu'il n'est jamais le même ; même quand il se répète, le rêve est toujours l'expression nouvelle d'une version personnelle et mythique d'un texte qui revient et personnifie un souvenir, une requête insistante ; une façon « maniériste » de gestualiser l'évocation, la nostalgie[692].

En réécrivant des nouvelles qui constituaient elles-mêmes une première transposition de sa pensée onirique, traversée par les souvenirs de fragments de rêves réels, Ionesco favorise les conditions de l'élaboration d'une mythologie personnelle. De texte en texte, il s'appréhende et se ressaisit tout en opérant un glissement vers une version altérée, idéale, signifiante de lui-même. Le spectateur assiste à la naissance de Bérenger qui, pourtant, pas plus que Choubert ni Amédée avant lui, n'acquiert le monopole du moi ionescien. Ce dernier envahit le plateau, habite simultanément plusieurs personnages, se reflète dans la configuration même qui régit la présence scénique de ceux-ci. A travers les méandres de la variation et la métamorphose fictionnelle, le dramaturge cherche paradoxalement à isoler la donnée essentielle et immuable de lui-même. Une telle démarche implique un changement générique. Pour tenter d'approcher la formulation exacte, il ne s'agit pas uniquement de dire à chaque fois légèrement autre chose mais aussi de le dire autrement. Or la transmodalisation engendre une réflexion sur le genre dramatique, élu par Ionesco depuis *La Cantatrice chauve*. Ce n'est pas seulement le dramaturge lui-même qui s'analyse au cours des étapes successives de la réécriture mais également sa dramaturgie. Pensée à travers la distance des codes singuliers de la narration puis élaborée au cours des diverses tentatives d'adaptation dont témoignent la richesse et la diversité de ses brouillons, l'écriture théâtrale ionescienne définit progressivement ses fonctions de révélation de l'onirisme et de l'insolite, eux-mêmes constitutifs de la vision du monde du dramaturge.

Mais une telle démarche spéculaire fait courir le risque à son auteur d'atteindre les limites de la répétition, de se heurter à la stérilité asséchante de redites, une fois épuisées les vertus de l'objectivation progressive de son monde intérieur, de sa pensée, aussi bien métaphysique que politique, et de son esthétique. Or la répétition, à mesure que le dramaturge progresse dans sa carrière d'écrivain, tend à devenir obsessionnelle, franchissant en outre, de manière de plus en plus accentuée, les frontières de l'œuvre théâtrale. Dans les années qui suivent la création du *Piéton de l'air*, en 1962, dernière pièce du cycle adaptatif des nouvelles, Ionesco, outre ses

[692] Salomon Resnik, *op. cit.*, p. 95.

innombrables interventions dans la presse, publie successivement en volumes *Notes et contre-notes* (1962), *Entre la vie et le rêve ; entretiens avec Claude Bonnefoy* (1966), *Journal en miettes* (1967), *Présent passé. Passé présent* (1968) et *Découvertes* (1969). Au fil de pages disparates tissées de prises de position, de confidences et de souvenirs, pages dont beaucoup sont antérieures aux ouvrages en question et ont été rassemblées par l'auteur en vue des publications, les mêmes thèmes s'égrainent, les mêmes angoisses, les mêmes révoltes. En 1969, le dramaturge confie dans un entretien : « Se répéter c'est être mort. C'est bien simple. On sait très bien qu'un vieil homme c'est celui qui rabâche tout le temps les mêmes histoires, celui qui n'adhère plus à la réalité[693] ». La confidence, qui a lieu l'année même où Ionesco achève la rédaction de *Jeux de massacre*, dévoile sans doute une inquiétude de l'auteur sur lui-même, à l'issue d'une décennie marquée par la prolifération d'un discours devenu par endroits redondant[694]. Elle tend également à expliquer pourquoi le dramaturge a puisé dans le patrimoine littéraire mondial pour composer sa nouvelle pièce, geste qu'il reproduira aussitôt pour la rédaction de *Macbett*. Ionesco, à la fois incapable de s'arrêter d'écrire et convaincu que les seules questions valant la peine d'être formulées ont vocation à engendrer une réaffirmation du même, entreprend peut-être ainsi de résoudre son dilemme en cherchant dans l'altérité de chefs-d'œuvre du passé un matériau propre à renouveler sa propre parole aussi bien que son travail d'écriture.

[693] Eugène Ionesco, « Une entrevue avec Eugène Ionesco », entretien accordé à Nelly Murstein, *The French Review*, vol. 45, n°3, février 1972, p. 612.

[694] Ionesco semble pleinement conscient d'une telle redondance, affirmant au cours d'une interview datée de 1969 : « Je crois que j'ai déjà trop parlé dans ma vie. J'ai dit à peu près tout. J'ai dit tout ce que j'avais à dire. C'est-à-dire qu'il n'y a rien à dire. J'ai écrit une dizaine de bouquins pour expliquer qu'il n'y avait plus rien à dire. Alors quelquefois il m'est pénible de répéter qu'il n'y a rien à dire » (« Ionesco à Zurich », réalisation Michel Mitrani, ORTF, 1er janvier 1969).

III. Defoe et Shakespeare :

un retour aux sources

En créant coup sur coup *Jeux de massacre* en 1969 et *Macbett* en 1972 Ionesco témoigne indéniablement d'un désir de renouveau[695]. Les pièces retranscrivent deux préoccupations, métaphysique et politique, devenues centrales dans la pensée de l'auteur : la mort et les meurtres de masse. S'inspirant du *Journal de l'Année de la Peste* [*Journal of the Plague Year*] publié par Daniel Defoe en 1722 et du canonique *Macbeth* sans doute achevé par Shakespeare en 1606[696], le dramaturge donne à ses inquiétudes - telles qu'elles s'étaient déjà exprimées dans ses pièces précédentes – une résonance inédite. Le dénominateur commun entre les œuvres de Defoe et de Shakespeare réside dans la représentation qu'elles élaborent d'un fléau, la peste de Londres en 1665 et la tyrannie du roi Macbeth au XIe siècle en Ecosse, relatée en premier lieu dans les *Chroniques* de Holinshed au 16ème siècle. Ionesco, qui désire souligner la dimension éminemment itérative du Mal sans sombrer lui-même dans une répétition confinant au ressassement, fait ainsi le choix d'un retour aux sources de la littérature. Il accomplit par là-même le tour de force d'inscrire une figuration de la catastrophe, appréhendée dans sa dimension récursive, au sein d'un renouvellement de sa propre esthétique.

Par l'exhibition du geste parodique qui a présidé à sa création, *Macbett* tend à concentrer l'attention portée sur les réécritures allogènes de Ionesco. Daniel Sangsue relève ainsi que « la parodie la plus importante qui se rencontre dans l'œuvre de Ionesco est *Macbett*. C'est la seule fois en effet où le dramaturge a composé une pièce entière à partir d'une œuvre étrangère à sa propre production et en tirant intégralement parti de cette œuvre[697]». La justesse du constat ne doit pas faire oublier que *Macbett* est indissociable de *Jeux de massacre*. Outre le fait que les

---

[695] Deborah Gaensbauer émet l'hypothèse intéressante d'un lien causal entre l'entreprise de réécriture par Ionesco des textes allogènes *Journal of a Plague Year* et *Macbeth* et le relatif insuccès de *La Soif et La Faim*, créée en 1966. La critique relève ainsi : « Probablement en réaction à la réception négative de sa pièce, tendant à la confession, *La Soif et la Faim*, Ionesco s'est tourné vers d'autres auteurs pour inspirer les deux pièces majeures qui ont suivi. » [*In what may have been a reaction to the negative reception of his confessional Hunger and Thirst, Ionesco turned to other authors for inspiration for his next two majors plays*], (*Eugene Ionesco revisited*, New York, Twaine Publishers, 1996, p. 122).

[696] D'après Sandra Clark et Pamela Mason, dans leur introduction de la pièce « Il n semble pas y avoir de bonne raison de douter que la vue généralement acceptée selon laquelle Macbeth a été écrite en 1606, trois ans après l'accession du roi d'Ecosse James VI au trône d'Angleterre sous le nom de Jacques I et quelques mois après le Gunpowder Plot, même s'il est impossible d'établir précisément quand. Qu'il s'agisse d'une pièce jacobéenne est confirmé par la référence, située à la 1ère scène de l'acte IV, au « double globe » et au « triple sceptre » qui renvoient à l'union de l'Angleterre et de l'Ecosse. La pièce a été représentée au Théâtre deu Globe le 20 avril 1611, ce qui nous donne un *terminus ante quem* » (« Introduction » in William, *Macbeth* [1623], (Sandra Clark et Pamela Mason éd.) Londres, Bloomsbury, coll. « The Arden Shakespeare », 2015, p. 13 [*There seems no good reason to doubt the generally accepted view that* Macbeth *was written in 1606, three years after the accession of James IV of Scotland to the English throne as James I and some months after the discovery of the Gunpowder Plot, although exactly when remains impossible to establish. That it was a Jacobean play is confirmed by the reference at 4.1.120 to the «twofold balls and treble sceptres » which must signify the Union of England and Scotland, and it was seen at the Globe Theatre by Simon Forman on 20 April 1611, which gives us a* terminus ante quem]. La première publication du de la pièce dans le f*olio* date quant à elle de 1623.

[697] Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, José Corti, 2007, p. 249.

deux pièces ont été écrites dans une parfaite continuité chronologique, elles présentent des similitudes frappantes. Toutes deux reposent sur la lecture d'auteurs majeurs ; toutes deux retirent des hypotextes qu'elles ont élu un outil - le symbole de la peste, la fable du tyran - susceptible d'accueillir une réflexion universelle; toutes deux recopient, transposent et retravaillent des pans entiers des textes antérieurs. En abordant successivement les deux menaces qu'il juge les plus fondamentales pour l'homme, l'inexorabilité de la mort et la violence massive qu'entraîne, selon lui, de manière tout aussi inéluctable, le pouvoir politique lorsqu'il cesse d'être borné par de puissants contrepoids civilisationnels, Ionesco semble ériger ses deux réécritures en diptyque.

Ionesco bâtit *Macbett* sur les assises d'un monument artistique : « Shakespeare, notre grand ancêtre à tous[698] ! » La critique a maintes fois souligné la propension des pièces shakespeariennes, *Macbeth* en particulier, à servir de matériau adaptatif[699]. Le mythe appelle sa reprise. Defoe, dans une moindre mesure, constitue également un pilier de la littérature occidentale. Julie Sanders le souligne, « Il est donc également inévitable que la narration en prose qui a souvent été considérée comme le texte fondateur – ou le lieu originel – du roman anglais, le *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe en 1719, soit l'objet d'une série d'adaptations et de remodelages[700] ». Ce n'est cependant pas *Robinson Crusoé* mais *Journal de l'Année de la Peste* que réécrit Ionesco. Le choix de l'hypotexte pose ainsi une difficulté critique. Il s'agit certes d'un classique, écrit par un auteur de renommée mondiale ; il n'a pas pour autant, en France du moins, la notoriété susceptible de garantir qu'il sera reconnu, en filigrane de l'œuvre

---

[698] Eugène Ionesco in Trentième, réalisation Pierre Nivollet, ORTF, 19 mars 1972, fonds INA.

[699] Julie Sanders rappelle que « les adaptations dramaturgiques des pièces de Shakespeare sont devenues une routine dès la Restauration en Angleterre » [“*Dramatic adaptation of Shakespearean playtexts had become routine as early as the Restoration in England*.”] (*Adaptation and Appropriation*, New-York, Routledge, 2006, p. 46.) Edith Kern constate, plus spécifiquement, que «Le *Macbeth* de Shakespeare est un tel chef-d'œuvre de la tragédie qu'elle s'est prêtée à d'innombrables lectures et interprétations. » [“*Shakespeare's* Macbeth *is so great a tragedy that it has lent itself to innumerable readings and interpretations*”] (“Ionesco and Shakespeare: Macbeth on the modern stage”, *South Atlantic Bulletin*, vol. 39, n°1, janvier 1974, p. 3.) Pierre Gobin, va jusqu'à constater : « Aucun autre texte n'a je crois été autant parodié au XXe siècle que *Macbeth*. » («Macbête à la foire : de quelques traitements de Shakespeare en français », *Etudes littéraires*, vol. 19, n°1, 1986, p. 69). Sven Ransk a tenté quant à lui d'expliquer la raison d'un tel phénomène. Selon lui, parce que Shakespeare s'est inspiré, pour l'écriture de sa pièce, d'une histoire préexistante à son œuvre, il a érigé *Macbeth* en objet de discours, apte à favoriser à son tour une multitude de nouveaux discours à son sujet : « C'est donc précisément la discursivité de *Macbeth* qui fournit la condition nécessaire pour que les futurs scripteurs puissent se positionner eux-mêmes dans, contre, aux marges du discours de *Macbeth* tel qu'il s'est formé autour de « Macbeth » au fil du temps ». [*It is therefore precisely* Macbeth*'s discursiveness that supplies the necessary condition for the availability of the possibility for subjects to position themselves within, against, or at the margins of the Macbeth discourse that has formed around « Macbeth » over time*] (*Twentieth-century adaptations of Macbeth. Writing under influence, intervention and cultural transfer*, Frankfurt, Peter Lang, 2010, p. 46.

[700] Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, New-York, Routledge, 2006, p. 106 [*It is equally inevitable, then, that the prose narrative that has often been regarded as the foundational text –the originating moment if you like- of the English novel, Daniel Defoe's 1719 Robinson Crusoe, should have been the focus of a series of adaptations and reworkings*].

seconde. Ionesco ne peut postuler que son public identifiera la source de *Jeux de massacre* comme il est certain qu'il parviendra à décrypter l'intertextualité shakespearienne. Il confie à Claude Bonnefoy qu'il a lui-même longtemps ignoré le *Journal de l'Année de la Peste*, connaissant Defoe uniquement par la lecture de *Robinson Crusoé*[701]. De fait, tandis que *Macbett* instaure dès son titre un pacte de relecture très net, *Jeux de massacre* n'exhibe pas sa référence[702]. Au contraire, l'étude des manuscrits ionesciens révèle que le dramaturge avait initialement songé à intituler sa pièce *La Peste dans la ville* ou *La peste dans la cité*[703] et a donc estompé les traces de l'héritage de Defoe dans le choix du titre définitif.

Que les deux réécritures poursuivent des objectifs communs mais que l'une seulement se présente clairement, d'entrée de jeu, comme une réappropriation amène à interroger le concept d'adaptation et plus particulièrement celui de parodie dont il semble clairement être question dans *Macbett*. Julia Kristeva, figure pionnière et emblématique des études intertextuelles françaises, affirme au sujet de la parodie, dans le sillage de Bakhtine, qu'elle est une « négation comme affirmation[704] ». Une large frange de la critique a prolongé cette réflexion, représentant le parodiste à l'aide des figures du voleur ou de l'iconoclaste, images en apparence opposées mais qui convergent dans la perception d'une dépossession violente de l'auteur premier par l'auteur second[705]. « Cannibale d'identité, grand dérobeur[706] » va jusqu'à s'exclamer Charles Grivel pour qualifier ce dernier, après avoir jeté du verbe « parodier » la définition lapidaire:

---

[701] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 169.

[702] Gérard Genette souligne précisément l'importance du titre des œuvres dans la constitution du contrat de réception hypertextuel : « …comme toutes les catégories génériques, l'hypertextualité se déclare le plus souvent au moyen d'un indice paratextuel qui a valeur contractuelle : *Virgile travesti* est un contrat explicite de travestissement burlesque, *Ulysse* est un contrat implicite et allusif qui doit au moins alerter le lecteur sur l'existence probable d'une relation entre ce roman et l'*Odyssée*, etc. » (*Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 17).

[703] *La Peste dans la ville* apparaissait encore dans le titre d'un dactylogramme daté du 8 septembre 1969.

[704] Julia Kristeva, *Semeiotike : Recherches pour une Sémanalyse*, Seuil, 1969, p. 89. Il s'agit là d'une idée au cœur de la pensée des Formalistes russes et de Bakhtine, dont Kristeva se présente comme l'héritière. Dans son importante étude sur la pratique parodique de Dostoïevski, Iouri Tynianov explique de manière synthétique que « chaque héritage littéraire est d'abord une lutte, une destruction de l'ancienne unité, une reconstruction de tous ses éléments » (« Dostoïevski et Gogol : pour une théorie de la parodie » (traduit du russe par Anne de Heering), *L'Herne*, 1973 [1921], p. 156). Pour Mikhaïl Bakhtine, si la parodie engage une dialectique de la négation et du renouvellement, cette logique s'applique jusque dans la dynamique interne de l'œuvre. Ainsi, selon lui, les personnages de Dostoïevski rencontrent constamment, au sein d'un même roman, les doubles parodiques qui leur servent de miroir : « En chacun d'eux le héros meurt (c'est-à-dire est nié) pour se renouveler (c'est-à-dire se purifier et s'élever au-dessus de lui-même) » (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (traduit du russe par Guy Verret), Lausanne, L'Age d'Homme, 1970 [1929], p. 150).

[705] Laurent Jenny reprend par exemple, quasiment à l'identique, les termes de Kristeva en affirmant en 1976 : « Si l'avant-gardisme intertextuel est volontiers savant, c'est qu'il est à la fois conscient de l'objet sur lequel il travaille et des souvenirs culturels qui le hantent. Son rôle est de ré-énoncer de façon décisive des discours dont le poids est devenu tyrannique. Discours clinquants, discours fossiles. […] Redire pour cerner, clore dans un autre discours, plus puissant donc. Parler pour oblitérer. Ou bien patiemment, dénier pour dépasser» (« La stratégie de la forme », *Poétique* n°27, 1976, p. 279).

[706] Charles Grivel, « Le retournement parodique des discours à leurres constants » in Clyde Thomson et Alain Pagès (dir.), *Dire la Parodie*, New-York, Peter Lang, 1989, p. 11.

« nier par imitation[707] ». Réagissant peut-être par l'excès à la tendance doctrinaire précédente qui considérait comme mineurs, et donc inoffensifs, les textes recourant au procédé, cette nouvelle vue critique assigne à la parodie, tout en lui redonnant ses lettres de noblesse, une fonction exclusivement agressive : propulser son auteur dans la modernité aux dépens d'un modèle antérieur, s'établir sur l'objectification d'un prédécesseur[708]. Pourtant, quelque spectaculaires que soient les transformations opérées par Ionesco dans *Macbett*, le simple attelage de la pièce à *Jeux de massacre* - qui peut difficilement être qualifiée, pour sa part, de négation symbolique dans la mesure où son destinataire ignore ce qui y est nié - invite à mettre en doute l'idée d'une annihilation, prélude à une reconstruction, comme objectif premier de la réécriture de Shakespeare.

De fait, Ionesco, en réécrivant les œuvres de ses ancêtres littéraires, semble privilégier le dialogue transhistorique. La consultation des manuscrits qui rendent compte de sa méthodologie invite à en faire, d'emblée, le constat. Les archives ionesciennes recèlent une somme conséquente d'extraits recopiés des hypotextes. Ceux-ci s'accompagnent de notes méthodiques, révélant de la part du dramaturge une écoute attentive de ses prédécesseurs. Le travail préparatoire à *Macbett*, en particulier, est édifiant. Ionesco matérialise la forme du dialogue dans sa prise de notes, où le texte de Shakespeare, recopié fidèlement, alterne avec les commentaires de Ionesco, parfois précédés de la mention « E.I : ». Il s'agit là d'un dialogue ouvert où l'écoute l'emporte sur la répartie. Giovanni Lista, s'appuyant sur les confidences de Ionesco, rappelle, fait significatif, que le dramaturge a consacré « plus de 18 mois » à la lecture de Shakespeare et seulement « 25 jours » à la rédaction de sa propre pièce[709]. Dès lors, le constat de Sandia Golopentia-Eretescu selon laquelle : « on peut dire qu'il n'y a pas et qu'*il ne peut pas y avoir* de dialogue entre l'agent parodié et le parodieur […] Le parodieur n'est jamais adressé et jamais adressant[710] » semble à nuancer. L'absence d'interpellation directe entre les deux auteurs n'interdit pas l'émergence d'une porosité discursive établie au fil des lectures, instigatrice d'une pleine incorporation du texte shakespearien, dans sa lettre comme son esprit,

---

[707] *Ibid*., p. 10.

[708] Cette pensée d'une réification de la source par le parodiste apparaît, bien résumée, dans la démonstration de Robert Chambers selon qui «Aussi inspiré ou passionné qu'à titre individuel, le parodiste puisse être, la parodie en elle-même traite l'art, dans toute son étendue et sa gloire, sans plus d'égards que s'il s'agissait d'une collection de pièces réutilisables, n'existant que pour être saisies et mécaniquement manipulées par la technique parodique » (*Parody : The Art that Plays with Art*, New York, Peter Lang, 2010, p. 20 ["*However inspired or passionate an individual parodist might be, parody itself treats art in all its vastness and glory as little more than a collection of reusable parts that exist to be hauled out and mechanically manipulated by the parodic technique*"].

[709] Giovanni Lista, *op. cit*., p. 101.

[710] Sandia Golopentia-Eretescu, « La parodie et la feinte » in Clyde Thomson et Alain Pagès (dir.), *Dire la Parodie*, *op. cit*., p. 47.

au processus créateur ionescien. Il semble difficilement concevable, en outre, que la dynamique d'échange instaurée par l'auteur de *Macbett*, en amont de l'écriture, n'ait laissé aucune trace dans l'œuvre rédigée. Par sa démarche d'absorption de l'œuvre première et le temps laissé à la maturation de cette dernière, le dramaturge a clairement manifesté un désir de profonde innutrition par une voix et une pensée étrangères.

Il est ainsi fondamental d'intégrer, en lui donnant la place qu'elle mérite, la notion de lecture à l'étude des réécritures ionesciennes. Non pas une lecture agonistique telle que la définit Kristeva pour qui, se référant à l'usage antique du terme, « "Lire" dénote […] une participation agressive[711] » ; bien plutôt la lecture sympathique qu'envisage Maurice Domino qui, pour contredire Genette lorsqu'il dénie toute valeur créative à la copie, suggère : « Copier c'est lire la plume à la main, marque d'une lecture active qui troue le texte lu à la façon de la lecture « incitatrice » de Proust […] Je copie non seulement ce qui peut m'être utile, ce qui fait document : je copie ce que je désire écrire[712] ».

Le travail préparatoire de Ionesco, qui n'a d'autre destinataire que lui-même, fournit ainsi les traces d'une réception immédiate et spontanée du texte de Shakespeare, et dans une moindre mesure de celui de Defoe. Il contredit parfois le discours que le dramaturge tiendra *a posteriori* sur son interprétation des œuvres. Un tel travail préparatoire, s'il met donc en jeu la notion d'*intention* dans le geste parodique de l'auteur, éclaire également le statut de l'hypotexte emblématique dans le processus adaptatif. La critique contemporaine, notamment anglo-saxonne, a mis l'accent sur la fonction recontextualisante de la réécriture. Recourant à la métaphore biologique, voire darwinienne de l'adaptation, elle a voulu montrer que l'œuvre canonique a besoin d'évoluer pour survivre[713]. Face aux changements du monde et des sociétés, le monument littéraire serait naturellement appelé à se transformer. Sven Rank tente ainsi un parallèle audacieux en affirmant :

---

[711] Julia Krsiteva, *op. cit.*, p. 120.

[712] Maurice Domino, « De la copie ou de la réécriture minimale » in Thomas Aron (dir.), La réécriture du texte littéraire, Semen 3, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 347, Les Belles Lettres, 1987, p. 47.

[713] Linda Hutcheon affirme ainsi : « Penser l'adaptation narrative comme l'accomodement d'une histoire et son processus de mutation et d'ajustement, à travers l'adaptation, à un environnement particulier est une idée que je trouve éclairante. Les histoires aussi évoluent en s'adaptant et ne sont pas immuables dans le temps. Parfois, comme avec l'adaptation biologique, l'adaptation culturelle implique une migration vers des conditions plus favorables : les histoires voyagent vers des cultures différentes et des *media* différents. Pour le formuler brièvement, les histoires s'adaptent autant qu'elles sont adaptées». (*A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006)[*To think of narrative adaptation in terms of a story's fit and its process of mutation or adjustment, through adaptation, to a particular environment is something I find suggestive. Stories also evolve by adaptation and are not immutable over time. Sometimes, like biological adaptation, cultural adaptation involves migration to favorable conditions: stories travel to different cultures and different media. In short, stories adapt just as they are adapted*].

> Lorsque les individus ne peuvent plus résoudre les contradictions dans lesquelles ils vivent leur identité, des processus d'adaptation deviennent, à l'évidence, nécessaires afin de prévenir tout désordre psychique. Il est clair, je pense, à ce stade, que les adaptations biologiques et dramaturgiques entretiennent plusieurs parallèles fonctionnels : Lorsque le *Roméo et Juliette* de Shakespeare cesse de procurer un fondement pour la construction d'une identité, l'appel de l'adaptation se fait entendre, tout comme dans l'organisme dont l'environnement devient soudainement plus chaud ou plus froid[714].

L'exemple ionescien remet en cause la radicalité d'une telle allégation. Certes, comme il s'agira de le montrer, le dramaturge ajuste ses hypotextes à un contexte socio-culturel renouvelé, invitant notamment *Macbeth* à étendre sa vision historique pour englober la notion moderne de génocide. Pourtant, le modèle inverse semble s'appliquer avec tout autant de pertinence et l'on peut supposer que le dramaturge, parce qu'il ne trouvait plus en lui-même les ressources pour définir sa propre identité, ni formuler ses angoisses à la fois intimes et universelles, a opéré, au terme d'un parcours jalonné de redites et d'impasses, le geste d'une conversion, au sens étymologique de « retour », aux chefs d'œuvre du passé. Considérés sous cet angle les hypotextes canoniques joueraient plutôt le rôle de socles inaltérables, aptes, par leurs qualités intrinsèques, à accueillir, à l'infini, les projections de leurs lecteurs, parmi lesquels se comptent leurs futurs adaptateurs.

Si la ressaisie ionescienne des œuvres de ses prédécesseurs semble donc s'inscrire dans un mouvement circulaire, le recours à des médiations intertextuelles secondes ajoute encore de la subtilité au processus adaptatif. La chronique de Holinshed qui a servi de référence au dramaturge élisabéthain, la parodie *Ubu roi* de Jarry ou l'exégèse engagée de Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, constituent autant d'ouvrages que Ionesco dit avoir lu et dont il affirme s'être inspiré pour son adaptation[715]. De la même manière, le dramaturge semble avoir en partie composé sa réécriture de Defoe à la lumière des intertextes de *La Peste* de Camus et, comme l'a très adroitement montré Michel Bertrand, de son propre *Rhinocéros*[716].

Nous tenterons ainsi, dans un premier moment de la réflexion, d'explorer les fondations de l'appropriation ionescienne en mettant l'accent sur le degré de similitude des élaborations successives des hypertextes. Comment le dramaturge aborde-t-il son travail de reprise et grâce

---

[714] Sven Rank, *Twentieth-century adaptations of Macbeth. Writing under influence, intervention and cultural transfer*, Francfort, Peter Lang, 2010, p. 45. [*Where the individuals can no longer resolve the contradictions through which he or she lives out his or her identity, adaptations are obviously called for to prevent psychic disorder. It is clear at this point, I believe, that biological and dramatic adaptation have several functional parallels: where Shakespeare's Romeo and Juliet no longer provides a basis for identity building, the call for adaptation arises just as in the organism whose environment suddenly grows hotter or colder*].

[715]Dans une lettre datée de 1980, le dramaturge récapitule de manière synthétique les sources de sa pièce : « *Macbett*, c'est vrai, a subi trois influences: celle de Shakespeare, évidemment, celle *d'Ubu roi* de Jarry, celle de Ian Kott, auteur de *Shakespeare notre contemporain* » (Ingrid Coleman, « Conscious and Unconscious Intent in the Creative Process: A Letter from Eugène Ionesco», *The French Review*, vol. 54, n°6, mai 1981, p. 812.)

[716] Michel Bertrand, « Jeux de massacre, jeux intertextuels de massacres en série » in Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand (dir.), *Eugène Ionesco. Classicisme et modernité, op. cit.*, p. 153-166.

à quels outils ? Selon quel mode opératoire a-t-il envisagé la métamorphose textuelle ? Quelle posture a-t-il adopté d'emblée vis-à-vis de ses prédécesseurs ? Une fois posées ces prémisses, c'est la place et la fonction des sources dans la réécriture que nous interrogerons. Dans quelle mesure *Macbeth* et *Journal de l'Année de la Peste* ont-ils été des prétextes, des objets offrant à Ionesco la possibilité d'une affirmation de sa vision du monde et d'une inscription, dans un écart signifiant avec le passé, au sein de l'histoire littéraire ? Dans quelle mesure ont-ils conservé, transposés dans les œuvres secondes, leur pleine valeur de pré-textes, voués à marquer l'œuvre adaptée du sceau de leur identité singulière ? Cette réflexion aboutira à l'étude, dans un dernier temps, des gains de Ionesco aux jeux de la réécriture. Nous envisagerons ainsi la manière dont la dramaturgie déjà solidement établie de l'auteur a pu s'enrichir de son innutrition par les chefs d'œuvre du passé. L'hypothèse d'un tel apport ne saurait cependant se limiter à la seule perspective esthétique. Puisque la dynamique de l'emprunt à Defoe et à Shakespeare semble avoir trouvé son impulsion dans le constat d'une récurrence des fléaux subis par l'humanité, se poseront en effet les questions de la possibilité et des modalités d'une remédiation au mal à travers la réécriture. Pourquoi Ionesco, réitérant le constat désabusé qu'il avait déjà formulé en 1952 dans *Victimes du devoir*, dans une référence ludique à l'*Ecclésiaste* : « rien n'est nouveau sous le soleil. Même quand il n'y a pas de soleil[717] » choisit-il de s'atteler à la re-présentation de maux irrémédiables ? Quels palliatifs peut espérer offrir la ressaisie, sur un mode comique, de constantes tragiques déjà évoquées par les chefs-d'œuvre classiques, et surtout à qui?

1. Les fondations d'une double appropriation

Les intentions avec lesquelles Ionesco engage sa double réécriture sont malaisées à déterminer, et ce, pour plusieurs raisons. En premier lieu, les créations consécutives de *Jeux de massacre* et de *Macbeth* n'obéissent pas, en apparence, à la même logique hypertextuelle. En effet, Ionesco ne se revendique pas de Defoe, au sein de l'œuvre seconde, aussi manifestement qu'il s'inscrit dans le sillage de Shakespeare. La relation établie entre *Journal de l'Année de la Peste* et *Jeux de massacre* ne saurait pourtant relever de la simple intertextualité - envisagée comme un stade minimal de la réécriture. La multiplicité des emprunts opérés par le dramaturge

[717] Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, *op. cit*., p. 207.

témoigne non seulement du caractère concerté de la reprise mais également d'une volonté de modeler l'intégralité de la pièce autour de l'œuvre première. Le traitement en maints endroits identique des deux hypotextes, en dépit d'une telle inégalité du signalement de la source, suscite une interrogation conceptuelle. Comment nommer les réécritures de Ionesco et dans quelle mesure les apparenter ? Parodie, adaptation, réappropriation, transposition constituent autant de notions élaborées par l'analyse critique pour préciser la relation d'ordre hypertextuel. Il s'agira de les mettre à l'épreuve des deux pièces ionesciennes, dans leurs singularités respectives et leur fonctionnement convergent, pour tenter d'éclairer le mode opératoire du dramaturge autant que sa capacité à déjouer les schémas de la théorie littéraire.

L'opération d'un rapprochement entre les pièces ne saurait cependant se fonder uniquement sur l'évaluation du degré de similitude de leurs stratégies d'appropriation. La complexité de la reprise des deux œuvres réside également dans le recours à des médiations textuelles intermédiaires qui ont à la fois étoffé les lectures de Ionesco et multiplié les objets de ses réécritures. Loin de s'échelonner, au cours du processus adaptatif, dans une dynamique linéaire, les sources des hypertextes semblent se répondre et s'éclairer mutuellement à la faveur d'un jeu d'échos vertigineux. Ionesco affirme ainsi dans une présentation radiophonique de *Macbett* qu'il a lu la chronique de Raphaël Holinshed, dont Shakespeare s'est inspiré[718]. Il se revendique ailleurs de l'héritage de Jarry. Or, c'est, surtout, selon ses dires, la lecture du *Shakespeare notre contemporain* de Jan Kott qui lui a donné l'idée d'une adaptation de *Macbeth*. Ionesco présente ainsi une étonnante loi des séries, invitant à lire en palimpseste de son *Macbett* l'œuvre de Jan Kott, triplement médiatisée par *Macbeth*, d'une part, et d'autre part, *La Chronique d'Angleterre* et *Ubu roi*, respectivement source et hypertexte de Shakespeare. La description ionescienne d'un itinéraire de la réappropriation, aussi éclairant soit-il, doit cependant être envisagée avec une perspective critique et distancée. La dynamique créative revendiquée a *posteriori* par le dramaturge dans ses multiples discours paratextuels ne saurait en effet rendre compte avec acuité ni exhaustivité des jalons qui ont marqué sa réécriture effective. Le champ de l'influence intertextuelle qui a imprimé sa marque aux deux pièces s'étend en outre jusqu'à ces dernières, envisagées l'une en miroir de l'autre. Il s'agira ainsi d'étudier les effets d'interpénétration entre les hypertextes eux-mêmes : leurs échos, leurs échanges voire leur contamination réciproque.

[718] Eugène Ionesco, « Macbett », présentation de la pièce par E. Ionesco suivie de la captation radiophonique, 15 octobre 1972, https://www.ina.fr/audio/PHD99219060/macbett-audio.html.

Enfin une tentative d'évaluation de la posture adaptative du dramaturge appelle à mesurer la distance qu'a négociée ce dernier, à titre individuel, vis-à-vis du contenu diégétique des œuvres, premières et secondes. En effet, à la différence des pièces qui les ont précédées, en particulier celles du cycle adaptatif des nouvelles, *Jeux de massacre* et *Macbett* semblent à première vue avoir donné lieu à un désengagement de l'auteur du dispositif actantiel. Le spectateur qui s'était habitué à reconnaître en Choubert, Amédée, Bérenger ou Jean, dans *La soif et la Faim*, une présence tangible bien qu'oblique de Ionesco, un relais scénique de lui-même, se trouve soudain perplexe, peinant à percevoir où, littéralement, il *se situe* désormais[719]. Or le degré d'identification du dramaturge aux personnages des œuvres premières tout comme celui de sa projection dans les protagonistes seconds est fondamental pour déterminer sa prise de position plus générale à l'égard des textes antérieurs, dans le processus de leur re-présentation. Si réécrire les œuvres d'étrangers, reformuler leurs voix lointaines, a certainement offert à Ionesco une échappatoire au ressassement de son discours, si la constitution d'un tableau dérisoire de l'humanité, en apparence moins ego-centré que celui dressé par le passé, lui a fourni une opportunité de déserter sa propre scène, envisager dans quelle mesure et à quel point le dramaturge s'est re-trouvé dans les œuvres de ses prédécesseurs et s'est réintroduit de manière indirecte dans le produit de leur adaptation éclaire également la logique de la réécriture, cette distance problématique établie par un auteur entre soi et *les autres*.

La formulation d'hypothèses en réponse à de tels questionnements s'impose comme préalable à une réflexion sur la manière dont les classiques de Defoe et de Shakespeare ont été retravaillés et réinterprétés par Ionesco. En permettant de mesurer la subtilité et la polymorphie du travail adaptatif de ce dernier, de ses ambiguïtés de lecture à ses ambivalences d'auteur, elle ouvre la voie à une étude plus systématique de la tension qui régit le traitement des sources dans les pièces.

1.1. *Jeux de massacre, Macbett* : quelles réécritures ?

De quelles réécritures *Jeux de massacre* et *Macbett* sont-elles le nom ? Une confrontation des pièces aux concepts élaborés par la théorie littéraire doit éviter l'écueil qui consisterait à figer d'emblée les textes dans un carcan terminologique, réducteur de leur singularité. C'est bien dans leur propension à jouer et à se jouer des codes de l'adaptation que les œuvres ionesciennes semblent en partie tirer leur originalité. Pour tenter d'éclairer les réécritures du

[719] Marie-Claude Hubert le souligne : « Dans Jeux de massacre, en 1970, Ionesco portera de nouveau à la scène le mal, mais, comme il ne le représentera plus à travers le regard horrifié de Bérenger, l'esthétique de la pièce en sera profondément modifiée » (*Eugène Ionesco*, *op. cit*., p. 180).

dramaturge, dans leur double acception de processus créatif et de résultat abouti, il importe pourtant de cerner, au cours d'une première approche, le projet et la méthode qui ont présidé à leur accomplissement. Le caractère conjoint de l'étude des textes en accroît l'exigence. Avant de comparer *Jeux de massacre* et *Macbett*, dans une analyse approfondie de leurs tissages respectifs autour de sources multiples, il est en effet nécessaire d'établir dans quelle mesure et jusqu'à quel point leurs logiques hypertextuelles peuvent être apparentées.

1.1.1. *Journal de l'Année de la Peste, Jeux de massacre*: une influence sous-estimée

Les dynamiques de réécriture à l'œuvre dans *Jeux de massacre* et *Macbett* peuvent-elles être considérées comme analogues ? Une analyse comparative de l'étendue de leurs emprunts et de leur affiliation respective aux pratiques hypertextuelles recensées par la critique permet d'apporter une première tentative de réponse.

Que Ionesco ait bâti la fable de *Macbett* dans une référence constante à Shakespeare n'est plus à démontrer. De la victoire du personnage éponyme, secondé par Banco, sur les rebelles en guerre contre le royaume, jusqu'à sa mise à mort venant clore le bref règne tyrannique amorcé par son régicide de Duncan, la réécriture ionescienne, en dépit des altérations notables qu'elle fait subir à la pièce originelle, suit le canevas bien connu de *Macbeth*. La critique en a déjà opéré le constat en se livrant au relevé méthodique des nombreux emprunts de Ionesco à Shakespeare[720]. L'étendue de la contribution du *Journal de l'Année de la Peste* à *Jeux de massacre* semble en revanche avoir été sous-estimée. Une lecture croisée des deux œuvres révèle pourtant que le roman de Defoe a très largement documenté et inspiré la pièce ionescienne.

Dès la mise en marche de l'action, dans la première séquence intitulée « Scène sur la place », Ionesco contracte une dette envers son prédécesseur. L'écroulement successif des personnages sur le plateau, qui figure les abords d'un « *marché*[721] », actualise à l'évidence une remarque incidente du narrateur du *Journal de l'Année de la Peste*, mystérieusement nommé « H.F. » par le romancier[722], remarque située environ au premier tiers du livre : « Nous entendions chaque jour […] des histoires aussi lugubres qu'innombrables. Parfois, un homme

[720] Rosette C. Lamont a notamment fourni une lecture comparée des deux œuvres qui recense, au fil du texte, les emprunts à Shakespeare, dans son article « From *Macbeth* to *Macbett* », *Modern drama*, vol. 15, n°3, automne 1972, University of Toronto Press, p. 231-253.
[721] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre* in *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 961.
[722] Le *Journal* est en effet signé « H.F. » à sa dernière page (p. 366). La critique a relevé que Defoe utilisait là certainement les initiales de son oncle Henri Foe, sellier comme le narrateur du *Journal*, et resté à Londres au moment de la peste. F. Bastian revient sur ce masque narratif dans son article « Defoe's *Journal of a Plague Year* reconsidered » (*The Review of English Studies*, vol. 16, n°32, mai 1965, p. 158 et p. 165).

ou une femme tombait mort en plein marché[723] ». Le tableau s'achève sur un chœur des repentants :

> PREMIERE FEMME : Ayez pitié !
> PREMIER HOMME : C'est le mal ! Le grand mal !
> TROISIEME FEMME : Ayez pitié !
> DEUXIEME HOMME : J'ai volé.
> CINQUIEME FEMME : Seigneur, ayez pitié !
> TROISIEME HOMME : Je suis parricide !
> CINQUIEME FEMME : J'ai commis l'inceste[724] !

dans lequel Ionesco théâtralise les lamentations décrites par le narrateur de Defoe de « gens […] implorant la miséricorde de Dieu au nom de Jésus-Christ et disant : "J'ai volé", "j'ai commis l'adultère", "J'ai tué" et ainsi de suite[725] ».

La seconde scène de la pièce, « Dans la rue », est constituée de la tirade du Fonctionnaire, chargé d'annoncer au « *public*[726]» le « mal inconnu[727] » qui s'est abattu sur la ville et dont les spectateurs viennent de contempler les premiers effets au tableau précédent. Le personnage énumère alors aux autres protagonistes la liste des obligations qui leur sont imposées. Parmi elles, certaines sont directement empruntées aux « Ordonnances concernant l'infection de la peste[728] » retranscrites par Defoe d'après un document historique authentique[729]. Ainsi, l'injonction : « Je demande des volontaires pour surveiller les maisons infectées, pour empêcher qu'on entre dans ces maisons ou qu'on en sorte[730] » fait écho à la section « Surveillants » des Ordonnances qui stipule : « Pour toute maison infectée, il sera désigné deux surveillants, l'un de jour et l'autre de nuit. Ils auront pour mission d'empêcher rigoureusement qu'aucune personne n'entre dans ces maisons ou n'en sorte[731]». L'interdiction des « spectacles » et la

---

[723] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste* (traduction de Francis Ledoux), Gallimard, 1982 [1722], p. 134 [*Innumerable dismal Stories we heard every Day on this very Account: Sometimes a Man or Woman dropt down Dead in the very Markets*] (Daniel Defoe, *A Journal of the Plague Year* [1722], (Paula R. Backscheider éd.), New York, W.W. Norton & Company, 1992, p. 67).
[724] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 971.
[725] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit.*, p. 74 [*People might be heard even into the Streets as we pass'd along, calling upon God for Mercy, thro' Jesus Christ, and saying, I have been a Thief, I have been an Adulterer, I have been a Murderer, and the like*] (*Journal*, *op. cit*., p. 33).
[726] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 972.
[727] *Ibid*.
[728] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit.*, p. 79.
[729] Henri Mollaret signale dans la Préface de notre édition que « les édits du lord-maire » faisaient partie des sources du romancier (p. 12). F. Bastian fournit davantage de précisions sur l'utilisation du document par Defoe (*op. cit*., p. 160).
[730] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 974.
[731] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit.*, p. 80 [*That to every infected House there be appointed two Watchmen, one for every Day, and the other for the Night*] (*Journal*, *op. cit*., p. 37).

fermeture des « magasins » et des « cafés[732] » édictées par le Fonctionnaire font également référence au *Journal* de Defoe[733]. Enfin la chute spectaculaire de la harangue du personnage : « Sur toute maison contaminée sera peinte une croix rouge haute d'un pied au centre de la porte avec inscription : "Dieu aie pitié de nous ! " » reprend quasiment mot pour mot l'édit retranscrit par l'hypotexte[734].

La troisième séquence, « Scène dans une maison », s'ouvre sur une longue didascalie qui peint le décor d'un intérieur et dévoile « *par la fenêtre […] ce qui se passe dans la rue*[735] ». Le développement de l'action secondaire et lointaine : « *On y voit un homme demi-nu, mal rasé, courir d'un bout à l'autre du fond de la scène que l'on aperçoit par la fenêtre, et criant "Ayez pitié de moi*[736] !" » met en scène une anecdote livrée par H.F. : « Un autre courait tout nu, hormis un caleçon autour des reins, en hurlant nuit et jour[737] ». L'ensemble de la scène qui recense les précautions illusoires prises par un Maître de maison pour se protéger du mal, s'appuie sur des emprunts diffus au romancier, qu'il s'agisse de la liste des denrées dont se vante de s'être muni le narrateur avant l'épidémie[738], de la description de son recours au « colophane », au « soufre » et à la « poudre à canon[739] » ou de la mention des parfums qu'utilisaient les habitants de Londres pour se protéger[740]. Les considérations météorologiques échangées par les domestiques dans la scène, telles que : « Quand il y aura la neige et le gel, cela fera disparaître la maladie[741] », aussitôt apparentées par le spectateur aux familières platitudes des personnages ionesciens, retranscrivent en réalité les propos du narrateur de Defoe selon lequel, notamment, « les longues gelées » peuvent « enrayer l'infection[742] ». Enfin, la

[732] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre, op. cit*., p. 974.
[733] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste, op. cit.*, p. 90.
[734] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre, op. cit*., p. 974. Ionesco retouche à peine le texte retransmis par Defoe : « Toute maison contaminée sera marquée d'une croix rouge haute d'un pied au centre de la porte, de façon qu'elle soit bien visible ; cette marque s'accompagnera d'un placard portant la phrase habituelle "Dieu, aie pitié de nous !" (Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste, op. cit.*, p. 86) [*That every House visited, be marked with a red Cross of a Foot long, in the middle of the Door, evident to be seen, and with these usual Printed Words, that is to say, Lord have* Mercy upon us] (*Journal, op. cit*., p. 40)
[735] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre, op. cit*., p. 975.
[736] *Ibid*.
[737] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste, op. cit.*, p. 56 [*Another run about Naked, except a pair of Drawers about his Waste, crying Day and Night*] (*Journal, op. cit*., p. 22). La formule « Ayez pitié de moi ! » a sans doute été empruntée à un autre passage du roman qui décrit, de manière assez similaire, l'attitude de gens qui « couraient chez tous leurs voisins et même par les rues, de porte en porte, aux cris répétés de "Seigneur, aie pitié de nous !" » (p. 73).
[738] *Ibid*., p. 133.
[739] *Ibid*., p. 132.
[740] *Ibid*., p. 134.
[741] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre, op. cit*., p. 977.
[742] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste, op. cit.*, p. 305.

vision lugubre par la fenêtre d'un « *homme en noir […] suivi par une charrette*» fait référence à la tristement célèbre charrette des morts de la peste, également évoquée par Defoe[743].

La « Scène dans une clinique » constitue un *excursus* par rapport au *Journal*. Elle traite de la réconciliation entre deux amis dont l'un, sur un lit d'hôpital, succombe à la fin du tableau. Comme l'a relevé Emmanuel Jacquart, elle repose sur une allusion à la brouille qui opposa Ionesco à Arthur Adamov[744]. De la même manière, la première partie de la seizième scène constituera une digression auto-figurative, les considérations existentielles et pathétiques du Vieux et de la Vieille, qui rappellent bien sûr les personnages des *Chaises*, représentent probablement, de manière indirecte, le couple Ionesco[745].

La cinquième scène, intitulée « Rencontre dans la rue », réalise l'un des emprunts les plus conséquents de Ionesco à Defoe. Elle représente la rencontre de deux personnages de Bourgeois dont le premier tient le second à distance avec arrogance, certain d'être « à l'abri[746] » de la maladie. Lorsque son interlocuteur lui apprend que l'ami avec lequel il a dîné la veille a succombé à l'épidémie, il mesure cependant sa présomption et se résigne à une mort imminente. Le dialogue entre les protagonistes est très largement élaboré à partir de celui de Defoe, qui recèle déjà une dimension théâtrale. La réplique du Deuxième Bourgeois : « On voit des gens pleins de vie, ayant l'air en bonne santé, tout frais et tout roses, qui seront morts une heure après[747] » remobilise ainsi la sentence du personnage de l'hypotexte : « […] l'on voit des gens bien en vie et d'un aspect florissant qui seront morts une heure après[748] ». Quant à la conclusion du Premier Bourgeois : « Je suis un homme mort[749] ! », elle est identique à celle du personnage du *Journal* : « - Alors, je suis également un homme mort[750] ».

Développant un raisonnement qu'on pourrait qualifier d'anti-sartrien, la « Scène de la prison » s'attache à montrer le caractère illusoire de la notion de liberté en temps de « peste ». Deux prisonniers y débattent avec un Geôlier pour mesurer l'opportunité d'une évasion. Leurs arguments respectifs sont cependant rendus caduques par la conclusion de la scène qui

---

[743] *Ibid*., p. 95.
[744] Emmanuel Jacquart développe ce rapprochement dans sa « Notice » de *Jeux de massacre in Eugène Ionesco, Théâtre complet, op. cit*.,p. 1783-1784.
[745] Emmanuel Jacqart le souligne, notant que « le couple de vieillards présente un air de famille avec Rodica et Eugène Ionesco » (« Notice » de *Jeux de massacre* in Eugène Ionesco, *Théâtre complet, op. cit*., p. 1785).
[746] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre, op. cit*., p. 986.
[747] *Ibid*., p. 985.
[748] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste, op. cit.*, p. 293 [*we see Men alive, and well to outward Apperarance an hour, an de dead the next*] (*Journal, op. cit*., p. 154).
[749] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre, op. cit*., p. 987.
[750] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste, op. cit.*, p. 294 [*Then I am a dead Man too*] (*Journal, op. cit*., p. 155).

représente non seulement la mort du prisonnier enfui mais aussi celle de son compagnon demeuré en prison, abattu par le Geôlier, qui lui-même se pend « *sans raison apparente*[751] ». La scène a peut-être été conçue comme un contrepoint aux développements d'H.F., remarquant dès l'amorce de son récit que « la meilleure solution contre la peste, c'était la fuite[752]». Ionesco occulte de manière significative un épisode longuement développé dans le roman, l'exil de Londres entrepris par trois compagnons d'infortune. L'équipée a sans doute marqué l'imagination de Ionesco déterminé, pour sa part, à construire son espace dramatique sur l'image antithétique de l'étau. Comme le remarque ainsi Michel Bertrand, au sujet de ces scènes de fuite, « Ionesco ne les retient pas, soucieux qu'il est d'enfermer son spectateur dans l'espace étouffant de la ville écrasée par le mal qui y règne en maître[753] ».

Les scènes VII et VIII reposent sur de brèves rencontres de rue. La condamnation à laquelle se livrent les protagonistes de l'attitude des « pauvres[754] » fait écho, sur un mode ironique, aux considérations sociales moralisatrices d'H.F[755]. En outre, la multiplication absurde des victimes évoquée dans la scène VIII par le « Passant » qui raconte : « En quittant la maison de mes amis, ils étaient deux […] j'ouvre la porte et je vois onze cadavres étendus[756] » illustre de manière insolite les tables de multiplication des morts qui parcourent la relation du narrateur du *Journal* et font état d'une progression exponentielle de l'épidémie[757].

Les « Scènes simultanées à l'intérieur » qui croisent les dialogues de deux couples dont l'un des membres est, dans chaque configuration, atteint par le mal, et qui figurent les attitudes antagonistes de l'empathie et de l'égoïsme, mettent en scène quant à elles, de manière transposée, le constat d'H.F. : « Mais, hélas ! c'était une époque où chacun était si préoccupé de sa propre sécurité que la pitié pour la détresse d'autrui ne trouvait aucune place […] souvent

---

[751] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 991.
[752] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit.*, p. 39.
[753] Michel Bertrand, « Jeux de massacre, jeux intertextuels de massacres en série » in Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand (dir.), *Eugène Ionesco. Classicisme et modernité*, *op. cit.*, p. 158.
[754] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 992.
[755] La remarque d'Emile : « Ce n'est que dans les bas quartiers [que la maladie] sévit » (Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*. p. 991) recoupe ainsi le constat d'H.F. : «l'infection se tenait principalement dans les paroisses extérieures qui, très populeuses et habitées surtout par les plus pauvres, offraient plus de prise à la maladie » (p. 47). De même, la mention de « l'ignorance » (p. 991) des pauvres par le personnage ionescien reformule le jugement sévère du narrateur de Defoe sur le « menu peuple » : « De même qu'ils s'étaient montrés jusqu'alors bestialement mauvais et irréfléchis, ils restèrent dans leurs réflexions nouvelles, ignorants et stupides » (*Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit.*, Daniel Defoe, p. 67) [*the common People ; who ignorant and stupid in their Reflections, as they were brutishly wicked and thoughtless before*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit.*, p. 29).
[756] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 993.
[757] Ces tables et recensements se situent aux pages 31-32, 47-48, 92, 161-163, 165-166, 181-182, 186-188, 203, 236-237, 271, 281-285, 304-307, 333-334, 356, 362 de l'édition française.

dans sa propre famille […] Je parle de la généralité, car l'on vit chez beaucoup de gens des exemples multiples d'inébranlable affection, de pitié et de respect du devoir[758] ».

Les « Autres scènes simultanées toujours à l'intérieur » de la dixième section de *Jeux de massacre* confrontent deux épisodes repris, cette fois de manière directe, à Defoe. Le plateau « *partagé en deux*[759] » représente ainsi un Voyageur qui commande une bière dans une auberge avant de tomber mort, atteint du mal, et une Mère qui exhorte inutilement sa fille à se préparer pour aller à un bal clandestin avant de se rendre à la triste évidence lorsqu'elle reconnaît sur elle les traces de l'infection. Il s'agit là d'une compilation de deux récits du *Journal*, celui d' « une certaine dame, qui avait une fille unique[760] » dont la mort est relatée de manière pathétique et celui d'un bourgeois qui, au cours d'une étape dans une auberge, demande à « la servante de lui monter une pinte de bière chaude[761] » mais est trouvé mort entretemps.

La scène XI, intitulée « Scène de nuit » est également saturée de références à l'hypotexte de Defoe. Le dispositif scénique en lui-même, qui représente une maison vue de l'extérieur, avec ses « *cinq fenêtres allumées*[762] » desquelles le public voit s'agiter des personnages en proie à la souffrance et au désespoir, rend compte de situations que le narrateur du *Journal* raconte avoir observées en arpentant les rues de Londres :

> les plaintes des gens ainsi reclus furent très vives […] On les entendait parfois jusque dans les rues […] Ils n'avaient aucun moyen de communiquer avec leurs amis si ce n'est par les fenêtres, d'où leurs pitoyables lamentations émouvaient souvent le cœur de leurs interlocuteurs comme de ceux qui, passant par là, entendaient leur histoire[763].

La première réplique de la scène de Ionesco :

> PREMIERE FEMME : La mort ! La mort ! La mort ! Au secours !

s'avère être le calque d'une phrase rapportée par H.F au cours d'un autre développement sur les malades apparaissant aux fenêtres :

---

[758] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste, op. cit.*, p. 185 [*But alas, this was a Time when every one'sn private Safety lay so near them, tha they had no Room to pity the Distresses of others ; for every one had Death, as it were, at his Door, and many even in their families, and knew not what to do, or wither to fly [….] I speak in general, for there were many Instances of immovable Affection, pity and duty*] (*Journal, op. cit.*, p. 95)
[759] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre, op. cit*., p. 998.
[760] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste, op. cit.*, p. 104.
[761] *Ibid*., p. 125.
[762] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre, op. cit*., p. 1002.
[763] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste, op. cit.*, p. 239 [*The Complaints of People so confin'd were very grievous ; they were heard into the very streets […] they had no way to converse with any of Their Friends but out of their Windows, Where they wou'd make such piteous Lamentations, as often mov'd the Hearts of those they talk'd with, and of othes who passing by heard their Story*] (Daniel Defoe, *Journal, op. cit.*, p. 125).

> Un jour que je passais par Tokenhouse Yard, dans Lothbury, une fenêtre s'ouvrit soudain avec violence juste au-dessus de ma tête. Une femme poussa trois hurlements effroyables, puis s'écria : « Ah ! la mort, la mort, la mort[764] ! »

La prolongation de cette anecdote, dans le *Journal*, par la description, éminemment théâtrale, d'une nouvelle scène de « fenêtres » :

> C'était toute une famille qui était dans l'épouvante, et je pouvais entendre des femmes et des enfants parcourir les pièces en hurlant comme des fous. Bientôt, une lucarne s'ouvrit au grenier et quelqu'un demanda d'une fenêtre située de l'autre côté du passage : « Qu'y a-t-il ? » Sur quoi, l'on répondit de la première fenêtre : « Ah, mon Dieu ! Mon vieux maître s'est pendu ! » L'autre demanda encore : « Est-il tout à fait mort ? » et la première de répondre : « Oui, oui, bien mort ; mort et déjà froid[765] »

est également mise à profit par Ionesco qui remobilise la configuration spatiale de l'énonciation du dialogue et réinvestit le contenu de l'échange dans la réplique du Jeune Homme : « Au secours ! Notre père s'est pendu[766] ! » Dans la même section, le personnage de l'Infirmière meurtrière qui se dirige vers la Vieille Femme « *les mains menaçantes, comme pour l'étranger*[767] » puis la « *serre […] à la gorge*[768] » apparaît comme une résurgence du *Journal* évoquant la rumeur d' « une infirmière qui avait appliqué un linge mouillé sur la figure d'un de ses malades à l'agonie, mettant ainsi fin à une vie qui s'éteignait déjà[769] » et d'une autre qui « aurait suffoqué une jeune femme qu'elle soignait[770] ».

La scène XII, présentée comme « la suite de la scène précédente sans baisser de rideau » ne fait pas spécifiquement référence à un épisode du *Journal*. L'encerclement de l'espace de la maison par les gardiens constitue cependant une variation, sur le mode de l'amplification, de la relation entreprise par H.F. des mesures édictées en temps de peste, qu'il fournit dans sa retranscription de l'Ordonnance et rappelle régulièrement au fil du récit[771].

Les sections XIII à XV qui mettent successivement en scène deux Orateurs et une assemblée de Docteurs livrent au spectateur une satire des discours militants, populistes et

---

[764] *Ibid*., p. 137 [*Passing thro* Token-House-Yard *in* Lothbury, *of a sudden a Casement violently opened just over my Head, and a Woman gave three frightful Skreetches, and then cry'd,* Oh Death, Death, Death!] (Daniel Defoe, *Journal, op. cit.*, p. 69]

[765] *Ibid* [*the whole Family was in a terrible Fright, and I could hear Women and Children run skreaming about the Rooms like distracted, when a Garret Window opened, and some body from a Window on the Other Side of the Alley, call'd and ask'd, What is the Matter? Upon which, from the first Window it was answered, O Lord, my old Master has hang'd himself! The other ask'd again, Is he quite dead? And the first anwer'd, Ay, ay, quite dead; quite dead and cold!]* (Daniel Defoe, *Journal, op. cit.*, p. 69)

[766] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre, op. cit*., p. 1002.

[767] *Ibid*., p. 1003.

[768] *Ibid*., p. 1004.

[769] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste, op. cit.*, p. 142 [*a Nurse, in one place, that laid a Cloth upon the Face of a dying Patient, who she tended, and so put an End to his Life, who was just expiring before*] (Daniel Defoe, *Journal, op. cit.*, p. 71)

[770] *Ibid*. [*another that smother'd a young Womanshe was looking to*] (*Ibid.*)

[771] Le narrateur développe ainsi la question des maisons surveillées par des gardiens à de multiples reprises, p. 77-78, 93-102, 124, 160, 239-245, 250, 253-259, 276, 295 de notre édition.

scientifiques. Ionesco semble avoir glané, çà et là, des anecdotes dans le récit de Defoe pour en étoffer le contenu. Ainsi, la théorie du complot formulée par l'Orateur s'étonnant que les « dirigeants » aient « prévu[772] » le fléau et les accusant du même coup de s'être mis « à l'abri[773] » hors de la ville, raison pour laquelle « un nombre infime[774] » d'entre eux aurait été touché, a peut-être été suggérée au dramaturge par deux remarques d'H.F qui note d'emblée, au sujet de la survenue de l'épidémie, qu'à la différence de la population « le gouvernement en avait pleine conscience et […] tint plusieurs conseils […] mais […] garda tout cela très secret[775] » et ajoute plus loin que « la Cour était partie de bonne heure, et s'était installée à Oxford, où il plut à Dieu de la préserver[776] ». Le schéma comique de la « Scène des docteurs », quant à lui, où l'hécatombe des personnages intervient ironiquement au beau milieu de leurs querelles sur la mort, a certainement été inspiré par Defoe qui écrit :

> Les médecins eux-mêmes furent saisis, leurs préservatifs dans la bouche ; et des hommes se mêlaient de prescrire aux autres ce qu'il fallait faire jusqu'au moment où les signes étaient sur eux et où ils tombaient morts, détruits par l'ennemi même qu'ils enseignaient aux autres à combattre[777].

La seconde moitié de la seizième scène, intitulée « Scène dans la rue », puise encore son inspiration dans le *Journal*. Elle représente quatre Femmes qui pillent un magasin de chapeaux, se saisissant de l'opportunité fournie par la mort de son propriétaire. Le spectateur les voit en sortir gaiement avec les « *chapeaux qu'elles ont pris*[778] ». Intervient alors une Cinquième Femme, « héritière légale[779] » du magasin, qui les menace de « porter plainte[780] » malgré les protestations des voleuses arguant avoir reçu « l'autorisation[781] » de se servir. La Cinquième Femme de la scène apparaît surtout être l'héritière du narrateur de Defoe. Dans le *Journal*, en effet, celui-ci s'interpose dans le pillage du magasin de son frère, tombant nez à nez sur « trois ou quatre femmes portant des chapeaux[782] » qui prétendent avoir « entendu dire que la marchandise n'appartenait plus à personne et qu'elles pouvaient disposer de ces chapeaux[783] ».

---

[772] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 1008.
[773] *Ibid*.
[774] *Ibid*.
[775] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit.*, p. 29 [*But it seems that the Government had a true Account of it, and several Counsels were held about Ways to prevent its coming over; but all was kept very private*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit.*, p. 5).
[776] *Ibid*., p. 49 [the Court removed early, in the month of June, and went to Oxford, where it pleas'd God to preserve them] (*Ibid.* p. 17).
[777] *Ibid*., p. 76 [*the very Physicians were seized with it, with their Preservatives in their Mouths ; and men went about prescribing to others and telling them what to do, till the Tokens were upon them, and they dropt down dead, destroyed by the very Enemy, they directed others to oppose*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit.*, p. 34).
[778] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 1025.
[779] *Ibid*., p. 1026.
[780] *Ibid.*
[781] *Ibid.*
[782] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit.*, p. 145.
[783] *Ibid*., p. 146 [*we were told, they were Goods that had no Owner*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit.*, p. 73).

La dix-septième section de *Jeux de massacre*, sans doute la plus noire et la plus cruelle de la pièce, présente une scène de cannibalisme. Un groupe de personnages tue une femme pour lui dérober son enfant, avant de proposer, au terme d'une ellipse glaçante, des « petits pâtés de viande bien chauds[784] » à la cantonade. La référence à l'anthropophagie, absente du roman, tire peut-être son origine du célèbre essai satirique de Jonathan Swift, contemporain de Defoe, *A Modest Proposal*, publié en 1729. Considéré comme un chef-d'œuvre de l'humour noir, le texte présente ironiquement l'idée d'une consommation d'enfants pauvres comme solution envisageable au problème de la misère et de la faim en Irlande, dans un esprit proche de celui qui fait exposer au Premier Personnage la « Nécessité objective[785] » amenant « certains parents[786] » à manger leur enfant. L'image de la femme assassinée tombant « *en poussant un cri mais tenant toujours l'enfant serré contre elle*[787] » rappelle cependant aussi les « lugubres histoires[788] » rapportées par H.F. « d'enfants trouvés, vivants, en train de téter le sein de leur mère ou de leur nourrice déjà morte de la peste[789] ».

La dernière scène, enfin, où le recul de la maladie n'est annoncé aux protagonistes que pour les confronter à une nouvelle catastrophe, « le feu[790] ! », qui s'apprête à dévaster l'espace virtuel du plateau au moment du baisser de rideau, s'appuie encore sur l'hypotexte du *Journal*. Cette succession d'un fléau par un autre est, en effet, empruntée à Defoe qui évoque à plusieurs reprises, dans son roman, le grand incendie de Londres comme horizon à la peste de 1665. H.F., après avoir rendu compte du déclin de l'épidémie, confie ainsi notamment : « le temps n'était […] pas tout à fait venu où la ville devait être purifiée par le feu, mais il n'était pas non plus bien éloigné, car avant neuf mois je devais la voir réduite en cendres[791] ».

Ce simple relevé non-analytique met d'emblée en lumière l'ampleur de l'innutrition ionescienne par le roman de Defoe. Il montre que le dramaturge, loin de s'être référé à son prédécesseur de manière vague et ponctuelle, a bâti l'intégralité de sa pièce dans un aller et venue constant avec le *Journal de l'Année de la Peste*. Le titre définitif de sa réécriture lui a peut-être même été inspiré d'une analogie énoncée par le narrateur du roman, évoquant la fausse impression donnée par les victimes d'avoir été « soudain frappé[e]s du mal comme d'une balle

[784] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 1029.
[785] *Ibid*.
[786] *Ibid*.
[787] *Ibid*, p. 1028.
[788] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit.*, p. 189.
[789] *Ibid*.
[790] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 1034.
[791] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit.*, p. 358 [*But The Time was not fully come, that the City was to be purg'd by Fire, was not it far off; for within Nine Months more I saw it all lying in Ashes*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit.*, p. 189).

qui les aurait tué[e]s sur le coup[792] ». Certes la reprise de l'hypotexte s'est opérée de manière beaucoup moins linéaire que ce ne fut le cas pour *Macbett*. Pourtant, l'atomisation des références à Defoe dans le schéma dramaturgique « destructuré[793]» de *Jeux de massacre* est en elle-même mimétique de la trame narrative du roman originel, bâti comme un assemblage disparate de scènes et de commentaires. Comme l'a en effet relevé la critique, *Journal de l'Année de la Peste* se présente comme un « pêle-mêle sans cohérence qui met au défi l'analyse[794] », un chef-d'œuvre « malgré [son] absence presque complète de plan[795] ».

Pour la plupart d'entre eux, les commentateurs de Ionesco n'ont perçu dans le *Journal* qu'une source très lointaine de *Jeux de massacre*, à l'image d'Emmanuel Jacquart pour qui, mettant Defoe sur le même plan que Camus ou même que Kafka dans la réécriture, « les réminiscences littéraires restent » dans la pièce « au second plan[796] » ou de Claude Abastado affirmant qu'« on ne saurait parler d'influence[797] » entre les deux œuvres. Là est bien le signe de la faible connaissance du roman anglais par le public français. Les références à *Macbeth* dans *Macbett* ne sont, comparativement, pas plus nombreuses que celles qui innervent la première adaptation du dramaturge mais, convoquant un patrimoine culturel infiniment mieux ancré dans l'imaginaire du spectateur, elles attirent davantage son attention. Cela, Ionesco ne pouvait manquer de l'anticiper en rédigeant *Jeux de massacre*. Si, lorsqu'il réécrit Shakespeare, il joue indéniablement d'une inscription problématique dans le sillage d'un mythe littéraire, il n'en va ainsi pas de même dans sa reprise inaugurale.

Est-ce à dire que le dramaturge ne s'est intéressé, dans l'œuvre de Defoe, qu'au motif de la peste, dans sa virtualité de symbole de la condition humaine, envisageant dès lors son prédécesseur, de manière utilitariste, comme un chroniqueur opportun, un précieux pourvoyeur de faits historiques susceptibles d'être remobilisés et métamorphosés sous sa plume? La question recoupe partiellement le débat qui a opposé les différents critiques du romancier au sujet d'un *Journal de l'Année de la Peste* tantôt considéré comme le pur produit d'un travail d'historien ou comme l'œuvre d'un « maître de la fiction[798] ». S'il ne nous revient pas de

---

[792] *Ibid*., p. 255 [*as with a Bullet that kill'd with the Stroke*] (Daniel Defoe, *Journal, op. cit.*, p. 134.
[793] C'est Emmanuel Jacquart qui emploie le terme dans sa « Notice » de la pièce (p. 1789).
[794] F. Bastian, *op. cit*., p. 169 [*an incoherent jumble which defies analysis*].
[795] *Ibid*.
[796] Emmanuel Jacquart, « Notice » de *Jeux de massacre* in *Eugène Ionesco, Théâtre complet, op. cit*.,p. 1783. De fait, le relevé des emprunts de Ionesco à Defoe auquel se livre Jacquart : « le thème de l'épidémie de peste (symbole du mal, qui, sans discrimination, décime la population) ; la réglementation draconienne imposée à la foule (scène II) et l'assassinat que l'infirmière perpètre sur son patient » (p. 1782) est très parcellaire.
[797] Claude Abastado, *Eugène Ionesco*, Bordas, 1971, p. 189.
[798] J'emprunte cette citation au titre de l'ouvrage de Maximilian Novak, *Daniel Defoe, Master of fictions*. Dans son analyse, le critique souligne justement que «ce n'est pas dans ses nombreuses anecdotes, aussi extraordinaires

trancher ce dernier point, force est de constater, en revanche, que Ionesco, lorsqu'il exacerbe, par exemple, la théâtralité latente du *Journal* ou qu'il renverse ironiquement la morale affichée par son narrateur, ne se contente pas de recycler un agrégat d'anecdotes historiques mais se situe nettement, dans sa réécriture, par rapport à une œuvre.

Or cette perspective d'approche, quel nom lui donner et comment l'apparenter à celle épousée dans *Macbett*? Le terme d' « adaptation » qui semble convenir aux deux œuvres, mettant notamment l'accent sur la dimension transformationnelle du procédé, se heurte à l'obstacle du manque de visibilité de l'hypotexte de Defoe. En effet, comme le soulignent les écrits théoriques de Linda Hutcheon qui font référence dans la définition du concept, l'adaptation est d'une part « un acte créatif *et* interprétatif d'appropriation ou de récupération[799] » qui témoigne d'un « engagement intertextuel étendu vis-à-vis de l'œuvre adaptée[800] », critères applicables aussi bien à *Macbett* qu'à *Jeux de massacre*, mais elle est aussi la « transposition reconnue d'une ou d'autres œuvres reconnaissables[801] ». Julie Sanders, qui partage cette analyse, propose ainsi le terme d' « appropriations » pour répertorier les textes dont les sources seraient plus difficilement identifiables, en soulignant bien que « le ou les textes appropriés ne sont pas toujours aussi clairement signalés ou reconnus que dans le processus adaptatif[802] ». Le caractère vague du concept d' « appropriation » engendre cependant le sentiment insatisfaisant d'une appellation par défaut. En outre, ni le terme d'adaptation ni celui d'appropriation ne rendent compte d'un aspect essentiel de *Jeux de massacre* comme de *Macbett* qui se distinguent par une veine éminemment comique.

Dans la mesure où elle est la seule notion qui intègre structurellement l'effet comique dans sa pratique de la réécriture, il importe de s'intéresser à la parodie - restreinte à ses usages dans le champ littéraire de la modernité[803]- de la définir afin de confronter ses critères aux deux œuvres du dramaturge.

---

soient-elles que réside le génie du *Journal de l'Année de la Peste* » (*Daniel Defoe, Master of fictions*, Oxford University Press, 2001, p. 605) [*the greatness of* A Journal of the Plague *Year is not dependent on its many anecdotes, wonderful as they are*].

[799] Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 8 [*A creative and an interpretive act of appropriation/salvaging*].

[800] *Ibid.* [*An extended intertextual engagement with the adapted work*].

[801] *Ibid.*, [*An acknowledge transposition of a recognizable other work or works*].

[802] Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation, op. cit.*, p. 26. ["*the appropriated text or texts are not always as clearly signaled or acknowledged as in the adaptive process*"].

[803] L'emploi de la formule « champ littéraire de la modernité » vise à limiter l'analyse de la parodie d'une part au système sémiotique du texte littéraire (certains critiques, en effet, comme Linda Hutcheon, ont étendu leur étude du concept au domaine plus vaste et hétérogène des arts musicaux, picturaux, architecturaux…) et d'autre part à une ère qu'on qualifiera faute de mieux de « moderne ». Les écritures de la « modernité » ne recoupent pas exclusivement, en effet, dans une approche historique, celles qui commencent au vingtième siècle. Les romans

1.1.2. Les œuvres du diptyque à la lumière de la pratique parodique

Les nombreux débats qui ont opposé les théoriciens de la parodie ont suscité l'émergence d'une série de traits définitionnels éclairants.

Le premier critère de la parodie, unanimement partagé, est celui de la « transformation textuelle[804] ». Il est toutefois à noter que la transformation n'implique pas mécaniquement une altération du texte. Elle s'en affranchit par exemple lorsqu'elle recontextualise de manière incongrue un énoncé premier dans une énonciation seconde. Cette caractéristique minimale se voit le plus souvent doublée d'un corollaire. Pour la majorité des critiques, en effet, la transformation doit être repérable sous peine de manquer son objectif. Daniel Sangsue résume un tel impératif en affirmant : « le fonctionnement même de la parodie exige que l'œuvre parodiée soit reconnaissable sous son hypertexte, c'est-à-dire qu'elle soit suffisamment "grande", connue, pour être identifiée par les lecteurs[805] ». C'est la raison pour laquelle, selon lui, le parodie préfère les effets ponctuels aux réécritures étendues, étant « d'autant mieux et universellement perceptible qu'elle transforme des unités textuelles facilement mémorisables et mémorisées par le plus grand nombre[806] ». Pour une raison similaire, le parodiste désireux de procéder à une réécriture extensive aurait tendance à privilégier les mythes ou les textes canoniques dans son choix hypotextuel, s'assurant ainsi d'une complicité du destinataire, fondée sur sa familiarité avec la source. Rare voix discordante à cet égard, Michele Hannoosh estime qu'une telle connaissance n'est pas nécessaire. Elle juge en effet que « la parodie, par nature, préserve l'original, ce qui la rend par là-même autosuffisante, susceptible d'être comprise même lorsque les détails de l'œuvre parodiée […] sont perdus ou inconnus[807] ». Les exemples que la critique utilise pour illustrer sa théorie sont cependant trop spécifiques pour pouvoir servir d'assise à un modèle généralisable. Si le lecteur de *Don Quichotte* se forge bien une idée des romans de chevalerie moqués par Cervantès à la seule lecture de l'œuvre seconde, tous les textes parodiés ne se caractérisent pas par des codes suffisamment saillants pour être rendus immédiatement perceptibles en palimpseste de leur remodelage hypertextuel. Surtout, toutes les parodies ne réévaluent pas un genre ou un modèle artistique diffus, comme c'est le cas du *Don Quichotte*, Sangsue allant jusqu'à affirmer, au

---

Don Quichotte (1605) de Cervantès ou *Tristram Shandy* (1759) de Sterne reviennent ainsi de manière récurrente sous la plume des théoriciens qui perçoivent leurs deux auteurs comme les fondateurs du roman moderne.

[804] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 58.

[805] Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 110.

[806] *Ibid*.

[807] Michele Hannoosh, *Parody and decadence*, *Laforgue's* Moralités légendaires, Colombus, The Ohio State University Press, 1989, p. 21. *[“Parody by nature preserves the original in itself and is therefore self-sufficient, capable of being understood even when the details of the parodied work […] are lost or unknown”*].

contraire, que le propre de la parodie est de reprendre « *un texte singulier* [808]». Enfin, toutes les parodies ne se moquent pas de leur hypotexte, suggérant les contours de celui-ci à travers une charge caricaturale violente.

La dimension polémique de la parodie constitue précisément le second critère débattu autour de la notion. Si la parodie, comme il l'a été maintes fois constaté, s'accompagne le plus souvent d'une fonction critique[809], cette dernière, comme en conviennent la plupart des théoriciens, n'est pas nécessairement dirigée à l'encontre de la source retravaillée[810]. L'étymologie polysémique du concept, reposant sur le préfixe grec *para-*, qui signifie à la fois « contre » et « à côté », fonde l'ambiguïté : parodier un auteur c'est aussi bien « chanter contre lui » que « chanter à ses côtés »[811]. La seconde configuration n'annule pas pour autant la dimension polémique du geste parodique, susceptible de trouver sa cible hors du texte. Là encore la distinction à laquelle procède Sangsue est éclairante, le critique soulignant que « transformer un texte dans un but satirique, cela peut aussi vouloir dire : opérer la transformation parodique d'un texte et mettre cette parodie au service de la satire, et donc donner une cible extratextuelle à une transformation textuelle[812] ». Simon Dentith ne dit pas autre chose, constatant que, dans la parodie, « le registre polémique peut fonctionner de deux manières différentes : dirigé tantôt vers le texte imité, tantôt vers le "monde[813]" ». D'autres critiques, tiennent, sur ce point, un discours plus ambivalent. Margaret Rose souligne d'emblée dans son ouvrage devenu emblématique *Parody/Metafiction* que « la parodie n'implique pas

---

[808] Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 104.

[809] Michael Issacharov, remarque ainsi que « Le plus souvent la parodie et la satire ont tendance à se doubler l'une l'autre, surtout lorsqu'elles sont utilisées conjointement pour soutenir les objectifs idéologiques et esthétiques de l'écrivain ». Il affirme encore : « Il va de soi que puisque la parodie et la satire sont des modes critiques, ni l'une ni l'autre ne peut être neutre sur le plan idéologique » (*Lieux comiques ou le temple de Janus*, José Corti, 1990, p. 27). Simon Dentith fait quant à lui du registre polémique le pilier même de sa définition de la parodie, qu'il qualifie de « pratique culturelle offrant une imitation relativement polémique d'une autre production ou pratique culturelle » (*Parody*, Londres et New York, Routledge, 2000, p. 9). [*"any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice"*].

[810] Ce constat n'annule pas la remarque, formulée en introduction, selon laquelle la critique perçoit souvent la parodie comme une agression. En effet, il peut être tout à la fois admis qu'une œuvre ne ridiculise pas ouvertement son hypotexte et soutenu qu'elle constitue néanmoins une forme de parricide ou de négation symbolique à son égard, la « revanche des benjamins » évoquée par Charles Grivel (*op. cit.*, p. 10). Ainsi, Daniel Sangsue, qui ne conçoit pas la parodie comme une technique nécessairement destinée à moquer un prédécesseur affirme pourtant : « Si l'on y décèle clairement un désir de fusion, d'identification avec le modèle, ce désir s'associe à une volonté de prendre sa place, de rivaliser avec lui » (*op. cit.*, p. 105).

[811] Genette parvient cependant à formuler l'ambiguïté de la parodie en ne retenant que l'un des deux sens du préfixe : « D'abord, l'étymologie : *ôdè*, c'est le chant ; *para* : « le long de », « à côté » ; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint-, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie » (*Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 20).

[812] Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 244.

[813] Simon Dentith, *Parody*, Londres et New York, Routledge, 2000, p. 17. ["*the polemic can work both ways: towards the imitated text or towards the 'world'*"].

fatalement le fait de ridiculiser l'œuvre de sa cible[814] ». Pourtant, l'emploi même du mot « cible » [« *target* »], par lequel elle caractérise systématiquement l'hypotexte dans son ouvrage, traduit une équivocité, renforcée par son recours massif à des exemples reposant *de facto*, à l'image du *Don Quichotte*, sur une satire intertextuelle. Seymour Chatman exprime ses réserves plus frontalement. Ainsi, selon lui, si « personne ne peut nier l'affirmation selon laquelle la parodie est à la fois une raillerie et un *hommage*[815] », l'éradication du critère de la raillerie [« *ridicule* »] à l'encontre de l'hypotexte, dans la définition de la parodie, tend à miner la notion en l'élargissant de manière dommageable. Il constate ainsi, non sans humour : « Jusqu'à récemment la parodie a été un terme bien délimité, et peut-être ne devrait-on pas l'accabler en lui imposant de prendre en charge la postmodernité artistique tout entière[816] ». Le critique propose ainsi de recourir au concept genettien de « transposition » pour qualifier les réécritures d'œuvres antérieures à visée sérieuse – qui sont donc, selon lui, non critiques à l'égard de leur source- à l'image d'*Ulysses* de Joyce. Sa suggestion se heurte cependant, là encore, au problème du rire parodique. En effet la notion de « transposition » échoue à rendre compte de la dimension spécifiquement comique des réécritures lorsqu'elles parviennent à maintenir concomitamment un message sérieux et un jeu humoristique avec la source.

L'effet comique semble justement être un critère déterminant de la parodie, voire même la donnée unificatrice de la notion. En apparaissant à la fois comme une conséquence de la transformation textuelle, dans la « juxtaposition incongrue [817]» qu'elle met en œuvre, et comme la garantie d'une adhésion du récepteur au message polémique[818], le comique donne à la plupart des parodies leur point d'origine et de destination. Selon Margaret Rose, ainsi, l'effet comique

---

[814] Margaret Rose, *Parody/Metafiction*, *op. cit.*, p. 33. ["*parody need not necessarily ridicule the work of its target*"].

[815] Seymour Chatman, « Parody and style », *Poetics today*, mars 2001, p. 33. ["*No one can deny the claim that parody is at once ridicule and* homage"].

[816] *Ibid.*, p. 34 [« *Until recently parody has been a pretty delimited term, and perhaps it should not be burdened with responsibility for the whole postmodern art*"]. Dans sa démonstration, Seymour répond explicitement à Linda Hutcheon, auteure de *The Politics of postmodernism* (1989), où, précisément, elle développe une conception de la parodie en lien avec la postmodernité. Dans un premier ouvrage sur la parodie, la critique s'était déjà affranchie d'une définition de la notion qu'elle jugeait restrictive, revendiquant d'emblée : « ce que je nomme parodie ici n'est pas simplement cette imitation visant à ridiculiser, mentionnée dans les définitions basiques des dictionnaires » (*A Theory of Parody*, New York and London, Methuen, 1985, p. 5) [« *what I am calling parody here is not just that ridiculing imitation mentioned in the standard dictionary definitions* »].

[817] Margaret Rose, *Parody/Metafiction*, *op. cit.*, p. 21 ["*incongruous juxtaposition*"].

[818] Il semble en effet plus pertinent de percevoir dans l'effet comique parodique un outil de la satire, comme le propose Simon Dentith selon qui « le rire, même de dérision, aide [la satire] à atteindre son objectif» (*op. cit.*, p. 37) [«*laughter, even of derision, helps it secure its point* »] plutôt que de considérer que le comique et la critique agissent sur deux plans séparés, ce que suggère Pascale Héllégouarc'h en affirmant : « La parodie est partagée entre sa fonction comique et sa fonction critique et l'insistance sur l'une ou l'autre de ces directions souligne l'orientation des définitions de la parodie, en fonction du rôle qui lui est accordé » (« Pastiche, parodie : critique en action ou subversion critique ? » in Catherine Dousteyssier-Khose et Floriane Floriane Place-Verghnes (dir.), *Poétique de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 53).

constitue l'essence de la parodie, étant l'élément qui la différencie de la simple imitation : « on soutiendra », écrit-elle, « qu'un trait distinctif premier entre l'imitation (c'est-à-dire la reproduction non-ironique, non-critique de tout ou partie d'une autre œuvre littéraire dans un texte) et la parodie littéraire est l'effet de décalage comique entre l'œuvre originale et son "imitation"[819]. Sangsue, par sa part, rappelle que la « tradition […] lie la parodie au comique[820] ». Selon lui, exclure ce dernier de sa conception, comme le fait Linda Hutcheon en lui substituant la figure concurrente de l'ironie[821], revient à réduire le concept. Il propose, de même, d'étendre la définition genettienne pour ajouter le comique au seul régime « ludique[822] » à partir duquel la parodie est envisagée dans *Palimpsestes*. La différence entre comique et ludique n'est cependant, semble-t-il, pas assez significative pour révéler un réel désaccord entre les deux critiques. Charles Grivel, en définissant le jeu comme une « occupation dans le drôle[823] » les réconcilie. De fait, le ludique et le comique apparaissent comme des notions plus complémentaires que distinctes, la première rendant compte d'une pratique, la seconde d'un effet[824].

Enfin, l'une des constantes récurrentes dans l'analyse de la parodie moderne réside dans l'attribution à celle-ci d'une dimension réflexive. Aux yeux de Linda Hutcheon « La parodie est l'une des formes majeures de l'auto-réflexivité moderne[825] ». Le caractère métadiscursif de

---

[819] Margaret Rose, *Parody/Metafiction*, *op. cit*., p. 25 ["*As a basic premise it will be maintained, that a prime distinguishing feature between the imitation (or the non-ironic, non-critical reproduction of the whole or a part of another literary work in a text) and the literary parody is the effect of comic discrepancy between the original work and its "imitation"*."] La critique propose ainsi de définir la parodie comme « remaniement critique d'un matériau littéraire antérieur avec un effet comique (*Parody/Metafiction*, *op. cit*., p. 35) ["*critical refunctioning of preformed literary material with comic effect*"].

[820] Daniel Sangsue, *op. cit*., p. 104.

[821] Selon Linda Hutcheon, l'ironie –qu'elle considère être une figure et non un trope - est une constituante essentielle de la parodie en ce qu'« elle lui donne sa dimension "critique" en étant un marqueur de différence au cœur de la similarité » (*Irony's edge. The theory and politics of irony*, New-York, Routledge, 1994, p. 4 ["*irony's edge gives parody its "critical" dimension in its making of difference at the heart of similarity*"]. Or Hutcheon souligne bien que l'ironie ne doit pas être confondue avec l'humour: "L'une des erreurs de conception que les théoriciens de l'ironie doivent sans cesse combattre est la confusion entre l'ironie et l'humour » (Ibid., p. 5)[« *One of the misconceptions that theorists of irony always have to contend with is the conflation of irony and humor* ».]

[822] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit*., p. 58.

[823] Charles Grivel, « Le retournement parodique des discours à leurres constants » in Clyde Thomson et Alain Pagès (dir.), *Dire la Parodie*, *op. cit*., p. 3.

[824] Cette hypothèse tend autant à battre en brèche le rapport d'opposition que celui d'inclusion entre le comique et le ludique. Ce dernier a été suggéré par Yen-Mai Tran-Gervat qui, après avoir passé en revue les caractéristiques de la parodie, conclut à « l'appartenance de la parodie au "régime ludique", qui [lui] semble inclure la notion de comique, la mise à distance ironique et peut-être aussi l'intention satirique ». (« Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique » in Alain Tassel (dir.), *Nouvelles approches de l'intertextualité*, *Narratologie* n°4, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 2001, p. 77). Si la difficulté du concept semble résider dans la hiérarchisation des notions opératoires qui lui sont attachées.

[825] Linda Hutcheon, *A Theory of parody*, *op. cit*., p. 2 [« *Parody is one of the major forms of modern self-reflexivity* »].

la pratique parodique dans la modernité serait à la fois le symptôme d'une production artistique devenue profondément consciente d'elle-même et l'aboutissement créatif logique d'une technique incitant à la réflexivité. En ce qu'elle se fonde sur une distance, en effet, qu'on la qualifie de ludique, de critique ou d'ironique, par rapport à une œuvre antérieure, la parodie est travaillée par la pensée du processus créateur. Cette idée de départ pousse Michele Hannoosh à conclure que l'œuvre parodique est destinée à susciter sa propre réverbération critique. Selon elle, « La parodie non seulement réécrit une autre œuvre, mais elle en suggère également une autre en elle-même, rappelant au lecteur le caractère relatif de toute œuvre d'art, et aussi la richesse des possibilités créatives offertes par une source supposée unique[826] ». La critique prolonge là la théorie de Margaret Rose, qui notait déjà qu'en portant un regard critique sur un mode de représentation premier, le parodiste était voué à provoquer une suspicion sur sa propre création, et ultimement, sur toute forme de représentation. Rose, pour développer cette idée, opère une variation sur le paradoxe du Crétois : si un auteur suggère, à travers sa parodie, la nécessité d'une remise en cause d'une œuvre antérieure, comment pourrait-il manquer d'appeler un questionnement sur son propre travail, ayant transmis à son destinataire l'idée selon laquelle toute œuvre doit être réinterrogée[827] ? La parodie, selon ses propres termes, « en tant que commentaire métafictionnel sur le processus littéraire, créatif et réceptif, pourrait bien tendre un miroir à l'œuvre littéraire, réfléchissant à la fois l'œuvre et le miroir, et rapidement également le concept même d'imitation tel qu'il s'applique à l'œuvre littéraire[828] ». Elle illustre sa théorie en recourant à l'exemple du *Don Quichotte* : « l'avertissement de Cervantès à l'encontre de la naïveté du Quichotte est aussi un avertissement au lecteur de l'œuvre de Cervantès[829] ». S'il est indiscutable que la parodie engage un méta discours, la conclusion selon laquelle ce dernier aboutit inévitablement au relativisme de toute création est problématique. Dresser ce constat implique notamment de considérer, en guise de prémisse, que la reprise

[826] Michele Hannoosh, « The Reflexion Function of Parody », *Comparative Literature*, vol. 41, n°2, Spring 1989, p. 117 ["*The parody not only rewrites another work, but suggests yet another one within itself, reminding the reader of the relativism of any work of art, and also of the richness of creative possibilities in an allegedly limited single source*"].

[827] Voir le développement de Margaret Rose sur le paradoxe du Crétois et ses applications possibles à l'écriture parodique dans *Parody/Metafiction*, *op. cit*., p. 86. Simon Dentith defend une thèse similaire en affirmant que « la parodie signale, non pas la possibilité d'une meilleure manière de dire les choses, mais la possibilité que toutes les manières de les dire soient également arbitraires » (*Parody*, *op. cit*., p. 91) ["*parody points, not to the possibility of a better way of saying things, but to the possibility that all ways of saying things are equally arbitrary*"].

[828] Margaret Rose, *Parody/Metafiction*, *op. cit*., p. 86 ["*parody as a meta-fictional comment on the process of literary production and reception, may hold a mirror up to the literary work to reflect on both the work and the mirror, and so too on the concept of imitation as it applies to the literary work*"].

[829] Ibid., p. 83 ["*Cervantes' warning against the naivete of the Quixote is also a warning to the reader of Cervantes' book*"].

parodique opère toujours une remise en cause critique de sa source, ce qui est inexact, comme Rose a pourtant elle-même commencé par le signaler dans sa démonstration.

Au terme de cette recension, non exhaustive, des attributs de la parodie, tels qu'ils ont été cernés dans une série d'études critiques majeures, quatre traits définitionnels s'imposent : la dimension transformationnelle, la visée polémique, l'effet comique et la propension à la réflexivité. Dans quelle mesure ces critères rencontrent-ils les réécritures de *Jeux de massacre* et de *Macbett* ?

Le cas de la seconde réécriture est facile à trancher. *Macbett* répond indéniablement à l'ensemble des traits définitionnels assignés à la parodie. Dès son titre, la pièce signale une métamorphose comique de son hypotexte. Si la transformation achève une visée polémique, celle-ci semble cependant moins tournée vers Shakespeare que vers le monde. En exacerbant la peinture, déjà présente dans la source, d'une barbarie imposée par l'homme à ses semblables et la pensée d'une corruption du pouvoir, Ionesco met la réécriture du texte emprunté au profit d'une satire de la conception hégélienne de l'Histoire selon laquelle l'humanité évolue selon une courbe ascendante, et surtout de son interprétation marxiste qui en tire une apologie des révolutions. Ainsi ce n'est pas à une raillerie de son prédécesseur que se livre le dramaturge lorsqu'il remobilise, par exemple, la prédiction des Sorcières, située à la première scène de l'acte IV de *Macbeth*. Dans la pièce shakespearienne, la prophétie, chargée d'annoncer au personnage que la « lignée de Banquo[830] » règnera après sa propre mort, est secondée par une démonstration visuelle, prescrite par la didascalie : « *Huit Rois paraissent et traversent le théâtre à la file ; le dernier avec un miroir à la main. Banquo les suit*[831]». En remplaçant les nobles héritiers du héros shakespearien par les « *têtes des Pieds Nickelés*[832] » qui défilent devant Macbett, peu avant son exécution par Macol, le dramaturge ne ridiculise pas l'image originelle mais instrumentalise le décalage engendré par sa reprise bouffonne. Il signifie par là au spectateur contemporain le caractère pitoyable que revêt, à ses yeux, tout possesseur du pouvoir.

Jacques Mauclair, interrogé sur la création de la pièce, a eu ainsi à cœur de spécifier que la critique ionescienne ne visait pas Shakespeare, précision le conduisant – dans une méconnaissance des subtilités du concept - à disqualifier la parodie comme appellation de *Macbett* :

---

[830] William Shakespeare, *Macbeth*, in *Hamlet, Othello, Macbeth*, (traduction de F.-V. Hugo révisée sur les textes originaux par Yves Florenne et Elisabeth Duret), Le Livre de Poche, 1984 [1623], p. 333.
[831] *Ibid*., p. 334 [*A show of eight kings, the las with a glass in his hand; and Banquo*] (William Shakespeare, [1623], (Sandra Clark et Pamela Mason éd.) Londres, Bloomsbury, coll. « The Arden Shakespeare », 2015, p. 243.
[832] Eugène Ionesco, *Macbett* in *Théâtre complet, op. cit*., p. 1109.

> Ce n'est pas exactement une parodie non, c'est une pièce qui est écrite parallèlement à l'œuvre de Shakespeare, mais qui n'essaie pas de tirer parti de cet effet qu'on appelle « la parodie » qui consiste à faire une dérision de tout ce qu'il y a de sérieux dans une œuvre. Ce n'est pas du tout ça. C'est une relecture de *Macbeth* mais sans cet esprit justement qui consiste à vouloir tourner en ridicule une œuvre originale[833].

La ludicité de la transformation textuelle est secondée, dans *Macbett*, par un recours massif à la réflexivité, achevant d'apparenter la pièce au tableau de la parodie brossé par la critique. Dans la reprise de la scène de prophétie des Sorcières, Ionesco ne se contente pas, ainsi, de substituer à la descendance héroïque de Banquo les personnages triviaux de la bande-dessinée ; il va jusqu'à incruster sa propre effigie dans la fresque absurde. Le spectateur est en effet censé découvrir après « Banco V (*tête de Croquignol*), Banco VI (*tête de l'auteur de cette pièce, riant, la bouche grande ouverte*[834]) ». Par cette autofiguration dérisoire dans la représentation théâtrale, Ionesco non seulement rappelle au public sa présence auctoriale, brisant par là-même toute illusion référentielle, mais il revendique également sa posture de parodiste. C'est en effet au moment même où il reprend un épisode de la fable shakespearienne, dans une transformation grotesque, que le dramaturge choisit de signer visuellement son propre texte. La pièce, en son entier, est ainsi saturée de commentaires méta discursifs, voués à maintenir en permanence à la conscience du public la superposition des œuvres première et seconde. Sangsue en analyse un exemple :

> Quand Lady Duncan rencontre Macbett, elle lui dit : « le souvenir que je gardais de votre image était différent. Vous ne vous ressemblez pas tellement » (1056) et il est évident que cette remarque a valeur réflexive : c'est *Macbett* qui ne ressemble pas tellement à *Macbeth*[835].

Pourtant, dans *Macbett*, la fonction de la réflexivité parodique ne semble pas consister en une relativisation du mode de représentation second, comme invitent à le penser Rose et Hannoosh. Si leur interprétation peut, en effet, s'appliquer à certaines pièces antérieures du dramaturge, comme *Victimes du devoir* où la parodie diffuse du théâtre bourgeois d'inspiration aristotélicienne met violemment en question toute forme de dramaturgie, y compris *in fine* celle de Ionesco, il n'en va pas de même ici, pour la simple raison que ce dernier ne s'attaque pas aux codes du théâtre élisabéthain mais au « monde ». De la même manière, ainsi, que la critique a distingué un objet textuel et un objet extra-textuel à la satire parodique, il serait pertinent de distinguer un objet textuel et un objet extra-textuel au relativisme réflexif de celle-ci. Ce que Ionesco semble en effet souligner en exhibant sa reprise de Shakespeare c'est l'acte de re-

[833] Jacques Mauclair, *in* Trentième, réa. Pierre Nivollet, ORTF, 19 mars 1972. On notera l'emploi de l'adverbe « parallèlement » par le metteur en scène, qui marque sa saisie intuitive de la polysémie étymologique du terme « parodie ».
[834] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1109.
[835] Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 262.

présention d'un fléau déjà advenu, voué à se présenter de nouveau, un fléau relatif donc. La parodie ionescienne tend à faire du pire massacre une anecdote épurée de son horreur tragique, sa cible est bien l'histoire, dans sa dimension tristement récurrente.

Redire sur le mode de la dérision ce qui a déjà été dit, tel est également le projet de *Jeux de massacre*. Peut-on cependant soutenir que le dramaturge, lors de sa première réécriture du diptyque, faisait déjà appel à la pratique parodique? Même si la dimension satirique de la pièce est moins centrale qu'elle ne le sera dans *Macbett* il ne fait aucun doute que le dramaturge utilise aussi sa première réécriture pour attaquer ses semblables. Incapables de mesurer le sort qui est le leur quand ils ne sont pas ramenés par la catastrophe à leurs plus bas instincts, les protagonistes de *Jeux de massacre* constituent des prolongements déformés des Londoniens brossés par Defoe et participent à la mise en œuvre d'une diatribe contre l'humanité, moderne plus particulièrement. La seule véritable objection à un classement de *Jeux de massacre* dans la catégorie des parodies semble résider dans la faible traçabilité de l'hypotexte de Defoe dans l'œuvre seconde. Le dramaturge joue bien ainsi par endroits, comme il le fera dans *Macbett*, d'allusions réflexives, comme lorsqu'il renomme « Daniel[836] » l'ami avec lequel est censé avoir dîné le Premier Bourgeois dans la scène de la « Rencontre dans la rue » empruntée à Defoe - au prénom duquel il est bien sûr fait ludiquement référence - ou encore lorsque le dramaturge donne à dire à Jacques, dans la « Scène dans une clinique » : « On découvre de temps à autre des œuvres que l'on ressuscite[837] ». Ces allusions apparaissent cependant comme un hommage discret, en filigrane de l'œuvre, plutôt qu'elles ne participent à une dynamique structurelle d'exhibition de la référence au roman.

Révoquer sans appel la présence de la parodie dans *Jeux de massacre* reviendrait pourtant à récuser le lien entre la transformation textuelle opérée par le dramaturge du *Journal de l'Année de la Peste* et la dimension éminemment comique de la pièce[838]. Or force est de constater que la réécriture ionescienne constitue un tournant, par rapport à une tendance de plus en plus accentuée du dramaturge à la gravité, dont la rédaction de *La Soif et la Faim* apparaît être le paroxysme. Ce revirement n'est pas passé inaperçu. Ainsi Alfred Simon, commentant la

[836] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 986.
[837] *Ibid*., p. 982.
[838] Ionesco, dans ses discours paratextuels, semble précisément mettre un point d'honneur à revendiquer cette composante. Dans ses entretiens avec Claude Bonnefoy, il affirme ainsi que sa réécriture de Defoe cherche à susciter le rire, contrairement à celle de Camus qui « n'avait pas d'humour » (*Entre la vie et le rêve*, *op. cit*., p. 171). Par cette insistance à souligner une démarcation par le comique de son prédécesseur Ionesco réagit peut-être aux reproches qui lui ont été faits à lui-même. Le dramaturge a subi, en effet, de nombreuses railleries, stigmatisant une certaine tendance à pontifier dans ses dernières pièces (voir Alfred Simon, infra).

pièce immédiatement après l'avoir vue, dans la création de Jorge Lavelli, affirme, en réponse à Gilles Sandier qui la qualifie, sans autre forme de procès, de « nulle[839] » :

> « Ils étaient cinq, dont l'un est mort en route », c'est comme ça que commence, je crois, le bouquin de Sandier à propos des auteurs de l'avant-garde. […] *Jeux de massacre* prouve qu'il n'est pas vrai que Ionesco soit tout à fait mort en route. […] Il est vrai qu'il y a un Ionesco académique […] le tournant c'est *Tueur sans gages*, le moment où Ionesco commence, d'ailleurs il l'a plus ou moins avoué lui-même […] à se prendre au sérieux, donc cesse de faire rire et se prend pour un penseur. Ce qui me plaît dans *Jeux de massacre* c'est que Ionesco revient à ce qu'il n'aurait jamais dû cesser d'être, c'est-à-dire au comique [sic], à ce comique qui est évidemment moins nouveau aujourd'hui qu'il ne l'était il y a vingt ans, au moment de *La Cantatrice chauve* et de *La Leçon* mais tout de même, il retrouve ce sens du dialogue absurde avec le déclenchement d'un rire que, au fond, encore aujourd'hui il est seul à pouvoir provoquer parce que s'il a eu beaucoup d'imitateurs il n'a pas eu de véritable héritier. Et c'est beaucoup plus que le petit bourgeois qui médite sur la mort, c'est cette redécouverte du Ionesco comique que j'apprécie dans *Jeux de massacre*[840].

Que la coïncidence entre la « redécouverte » du comique par Ionesco et sa réécriture d'une œuvre allogène soit accidentelle est *a priori*, bien sûr, tout à fait possible. Une étude précise de la transformation textuelle du *Journal de l'Année de la Peste* dans *Jeux de massacre* invite cependant à formuler l'hypothèse inverse. Nous nous contenterons, pour l'instant, d'un exemple pour mettre en lumière l'interdépendance entre le geste de la réécriture et le comique, en dépit de l'absence de reconnaissance de la transformation par le destinataire.

Dans la scène de rencontre des deux Bourgeois, reprise à Defoe, Ionesco opère une modification presque imperceptible. La « taverne de la Tête de Taureau[841] » où le premier bourgeois a, selon H.F., dîné la veille, et où il a contracté la maladie au contact de son ami infecté, devient le « restaurant de *La Dinde farcie*[842] ». La modification est bien trop ténue pour être identifiable, même pour un spectateur qui aurait lu le roman de Defoe. Pourtant il est indéniable que le dramaturge procède là à une transformation ludique caractéristique de la parodie. Suivant la logique théorique, il manquerait donc son effet, sauf à considérer qu'il a cherché à cibler, de manière élitiste[843], un public particulièrement érudit. Or il semble que le comique de la modification parodique achève ici son objectif en s'affranchissant du critère de la reconnaissance de l'hypotexte par le destinataire. Ce qui suscite, en effet, le rire dans le choix de l'appellation « La Dinde farcie », est moins la dégradation reconnue du nom utilisé par Defoe, modifié dans une variation triviale sur le motif animalesque, que l'instauration, grâce à

---

[839] Gilles Sandier, in Le masque et la plume, émission présentée par François Régis Bastide, 18 octobre 1970.
[840] Alfred Simon, in Le masque et la plume, émission présentée par François Régis Bastide, 18 octobre 1970.
[841] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit.*, p. 294.
[842] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 986.
[843] Linda Hutcheon, s'intéressant aux pratiques parodiques de la postmodernité, constate ainsi qu'il « existe un risqué très réel d'élitisme ou de manque d'accessibilité dans l'utilisation de la parodie dans toute forme d'art. Cette question de l'accessibilité fait indéniablement partie des politiques de la representation postmoderne», *The politics of postmodernism*, *op. cit*., p. 105 ["*there exists a very real threat of elitism or lack of access in the use of parody in any art. This question of accessibility is undeniably part of the politics of postmodern representation*"].

cette variation, d'un programme comique. Au moment où le Bourgeois arrogant de *Jeux de massacre* confirme sa présence à « La Dinde farcie » auprès de son interlocuteur, le spectateur pressent en effet qu'il devra bientôt rabattre de son assurance et ravaler sa condescendance, qu'il est en somme, déjà, le « dindon de la farce ». La dimension réflexive de l'effet comique est, à n'en pas douter, née de la réflexivité du geste parodique lui-même, qui a conduit Ionesco à considérer la scène de Defoe avec distance, mesurant par-là même à quel point le personnage du bourgeois prenait part, dès l'origine, à un schème farcesque, potentiellement amplifiable par une altération du texte. Le spectateur de Ionesco n'a pas besoin de percevoir la genèse du procédé comique pour en apprécier l'effet, il éprouve le bénéfice de la réflexivité parodique sans l'identifier. Dans cet exemple, l'effet comique est ainsi à la fois incontestablement lié à la transformation textuelle, dans sa création, et incontestablement indépendant de celle-ci, à la réception. Ce n'est sans doute ainsi pas un hasard si Alfred Simon a perçu une parenté entre l'humour de *Jeux de massacre* et celui de *La Cantatrice chauve*, écrite elle aussi dans un jeu avec la double altérité de la méthode Assimil et de la première version roumaine de son auteur. Le « dialogue absurde » que le critique apprécie entre les personnages de *Jeux de massacre* semble en partie être l'émanation, dans la pièce achevée, du « dialogue absurde » instauré en amont de l'œuvre entre le dramaturge et son prédécesseur.

S'il n'y a donc pas, à proprement parler, parodie dans la reprise du roman de Defoe, il est en revanche possible de convoquer à son sujet les notions de parodie interne, de parodie souterraine voire d'appropriation parodique, susceptibles de l'apparenter, à un certain degré, à celle de *Macbeth*.

1.2. Médiations textuelles, circulations intertextuelles

Si les deux réécritures apparaissent ainsi, en grande partie, comme le produit d'un jeu, exhibé ou non, avec la source principale qui les a inspirées, là n'est pas leur unique point commun. Leur parenté se lit encore dans la subtilité du tissage intertextuel qui a donné naissance à leurs créations respectives, Ionesco ajoutant aux sources premières, dans chacune de ses reprises, une série d'hypotextes seconds, qui se complètent et entrent mutuellement en résonance. Enfin, en instaurant une porosité entre les pièces elles-mêmes, d'une part grâce à de subtils effets d'échanges entre leurs hypotextes et, d'autre part, par l'instauration d'une double contamination des enjeux de l'une au contact de l'autre, Ionesco invite à situer ses deux réécritures non seulement dans une continuité chronologique mais également dans une véritable contiguïté spirituelle.

1.2.1. *Jeux de massacre* : un palimpseste intriqué

Lorsqu'il rédige *Jeux de massacre*, Ionesco a en tête *La Peste* de Camus[844], elle-même innervée de références à Defoe auquel l'écrivain rend hommage en le citant en guise d'épigraphe[845]. Ionesco reprend à Camus la symbolisation du motif de l'épidémie. Pour le romancier, la peste apparaît en effet comme un outil allégorique susceptible d'engendrer une formulation de l'indicible : la seconde guerre mondiale qui a vu se déployer la folie meurtrière du nazisme avec son éradication nihiliste de toute valeur accordée à la vie humaine. Comme le souligne Jeanyves Guérin, c'est une exigence éthique et un souci de décence qui ont interdit à Camus une figuration directe du génocide, dont il perçoit la dénonciation comme l'un des aspects du roman: « L'indicible, le crime contre l'humanité appelle, pour lui, un discours, sobre et clair, non une fiction littéraire. N'ayant pas, pour sa part, vécu personnellement le face à face de la victime et de son bourreau, il s'abstient de le représenter et de ce fait s'interdit l'évocation directe du fait concentrationnaire[846] ».

Ionesco, pour sa part, cherche à mettre en scène une autre forme d' « indicible » : la mort, toujours recommencée. L'enjeu politique et éthique, sans être complètement éliminé, cède le pas à une considération métaphysique plus vaste, différence que Ionesco se plaît à souligner[847]. L'ambition narrative revendiquée par Rieux, celle d'être « l'historien de ce qui n'a pas d'histoire[848] », suggère cependant, de la part du romancier, le désir d'arracher son récit, et indirectement la chronique de Defoe qui l'a inspiré, à un ancrage contextuel arrêté, projet que Ionesco reprend lui aussi à son compte. *La Peste* ne saurait en effet se réduire à une allégorie de la guerre et de l'occupation, comme le remarque Jeanyves Guérin soulignant que dans l'œuvre : « La condition humaine est en jeu. La politique n'épuise pas la signification du roman[849] ». La conclusion du personnage du « vieux » dans les dernières pages du roman :

---

[844] Dans un entretien daté de 1972, Ionesco souligne que *Jeux de massacre*, qu'il est en train d'écrire, se fonde sur une source identique à celle de *La Peste* : « Vous savez que ce journal a inspiré Camus qui a écrit *La Peste*. Moi aussi j'écris une autre Peste à partir du journal de D. Defoe » (Nelly Murstein, « Une entrevue avec Eugène Ionesco », *op. cit.*, p. 618.) Ionesco ne précise pas en revanche, si c'est le roman de Camus qui lui a donné l'idée de lire Defoe.

[845] Camus cite une phrase de Defoe, qu'il place en épigraphe de son roman : « Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas » (Albert Camus, *La Peste*, Gallimard, 1947).

[846] Jeanyves Guérin, *Camus. Portrait de l'artiste en citoyen*, François Bourin, 1993, p. 68.

[847] Le dramaturge confie ainsi à Claude Bonnefoy : « je me suis aperçu à quel point Camus […] avait été influencé [par Defoe], mais aussi à quel point il s'en était détourné. Je veux dire que d'un problème métaphysique il a fait un problème moral. En m'inspirant du *Journal de la peste*, j'ai bien eu la même source que Camus. En conséquence, il peut y avoir quelque ressemblance entre son roman et ma pièce, mais pour ma part ce qui m'intéressait, c'étaient les implications métaphysiques, l'aspect apocalyptique de l'événement » (*Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 169).

[848] Albert Camus, *La Peste*, Gallimard, 1947, p. 29.

[849] Jeanyves Guérin, *Littérature et politique*, Honoré Champion, 2013, p. 166.

« Mais qu'est-ce que ça veut dire, la peste ? C'est la vie, et voilà tout[850] » marque une prise de distance par rapport à la référence historique, sous-jacente dans la fable, et signe un élargissement final du propos. La formule trouve un écho dans la réplique de Pierre à la neuvième scène : « Il faut passer outre. C'est ça la vie : mourir[851] ».

Jeux de massacre témoigne ainsi d'une relation ambiguë à son hypotexte second. Comme le souligne Michel Bertrand : au début, « Ionesco semble réécrire le texte camusien, tant les premiers paragraphes de la didascalie liminaire suscitent chez son lecteur un phénomène d'écho avec celui de l'incipit romanesque [...] Ensuite, les stratégies discursives des deux écrivains divergent[852] ». La banalité caractérisant l'espace virtuel de la pièce ionescienne qui « ne doit avoir aucun caractère particulier[853] » et dont les habitants ne sont « ni gais, ni tristes[854] » renvoie bien, indéniablement, à ce « lieu neutre pour tout dire[855] » que décrit Rieux dans son tableau initial d'Oran. Le début du récit mené par le narrateur de *La Peste*, qui s'apparente à une relation objective, libérée d'affect[856], avait de quoi séduire le dramaturge de la dérision. Ionesco récuse cependant le traitement du mal tel que le développe Camus dans la suite de son roman. L'empathie perceptible du narrateur envers les victimes, leur humanisation, la persévérance acharnée de Rieux à formuler une morale optimiste, notamment perceptible lorsqu'il conclut que « ce que l'homme pouvait gagner au jeu de la peste et de la vie, c'était la connaissance et la mémoire[857] » sont balayés dans l'impitoyable mécanisme forain mis en scène par Ionesco. Le dramaturge évacue toute grandeur dans la confrontation à la mort, toute possibilité d'une transcendance du mal ou d'un apprentissage au contact du fléau, tout hommage aux victimes et toute suggestion d'un possible héroïsme.

Si la prise de position implicite de Ionesco par rapport à *La Peste* est ambivalente, cette ambivalence semble refléter celle de Camus lui-même vis-à-vis de son hypotexte. La distance initiale qu'affiche le narrateur par rapport aux événements relatés, établie dans sa phrase d'ouverture : « Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran » s'inspire de celle du *Journal de l'Année de la Peste*, dont les premières lignes ne traduisent pas non plus, de la part de leur auteur fictionnel, une sentimentalité démesurée : « Ce

---

[850] *Ibid*., p. 278.
[851] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 992.
[852] Michel Bertrand, « Jeux de massacre, jeux intertextuels de massacres en série », *op. cit*., p. 155.
[853] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 961.
[854] *Ibid*.
[855] Albert Camus, *La peste*, *op. cit*., p. 11.
[856] Comme le résume efficacement Steven Kellman, *La peste* « commence par le survol plutôt impersonnel d'une ville plutôt impersonnelle » (*The Plague. Fiction and Resistance*, New York, Twayne Publishers, 1993, p. 23 ["*We begin with a rather impersonal view of a rather impersonal town*"].
[857] *Ibid*., p. 263.

fut vers le début de septembre 1664 que, comme mes voisins, j'entendis dire incidemment que la peste avait reparu en Hollande[858] ». La caractérisation du narrateur camusien comme un « chroniqueur[859] », annonçant d'emblée que son récit sera marqué par la « minutie[860] », achève de rapprocher les deux figures narratoriales. Cependant, la posture de celui qui se révèlera être Rieux à la fin du roman diffère rapidement de celle d'H.F. dans l' « œuvre anonymement personnelle[861] » qu'est le *Journal de l'Année de la Peste*. Comme le souligne très justement Virginia Ogden Birsall :

> Quand Albert Camus, quelques deux cent cinquante ans plus tard, écrit son histoire d'une ville assiégée par un ennemi intérieur, il choisit également un narrateur à la première personne pour la raconter – un homme qui participe à l'épreuve et y survit. Et lui aussi conserve l'anonymat de celui-ci jusqu'au dernier chapitre, dans un souci d'objectivité. Malgré cela, les deux romans sont par essence dissemblables. Camus s'intéresse aux états subjectifs de ses principaux personnages – à travers leur prise de conscience de l'injustice et de leur limitation radicale, à travers les différentes manières dont ils sont confrontés à la mort, enfin, à travers le dépassement d'eux-mêmes accompli grâce à la compassion.
>
> Le personnage principal de Defoe, par contraste, n'a que bien peu de vie intérieure et son rôle est de montrer non pas la capacité de l'homme à affronter la mort dignement mais plutôt le combat de celui-ci pour l'éviter[862].

Plusieurs critiques ont relevé l'influence de l'empirisme sur la rédaction du *Journal de l'Année de la Peste*. Selon les partisans de cette doctrine philosophique, née en Angleterre à la fin du 17ème siècle, l'appréhension des phénomènes par les sens constitue le seul accès possible de l'individu à la connaissance, cette dernière se bornant à une saisie de signes extérieurs, prélude à la construction d'un raisonnement inductif[863]. La pensée empirique, qui s'oppose donc à l'idée d'une riche structure interne de l'esprit, aurait ainsi imprimé sa marque au *Journal* de Defoe, expliquant partiellement la réticence de son narrateur à explorer et à développer les profondeurs de ses personnages[864]. Pour des raisons et dans un contexte différents, Ionesco tend

---

[858] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste, op. cit.*, p. 29.
[859] Albert Camus, *La peste, op. cit*., p. 14.
[860] *Ibid*.
[861] Ernest Gilman, *Plague Writing in Early Modern England*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, p. 229 [*anonymously personal*].
[862] Virginia Ogden Birdsall, *Defoe's Perpetual Seekers. A Study of the Major Fiction*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1985, p. 101 [*When Albert Camus, some two-and-a-half centuries later, writes his story of a city under siege from an enemy within, he too chooses a first-person narrator to tell it - a man who participates in the ordeal and survives it. And he too keeps his narrator anonymous until the last chapter in the interest of objectivity. Even so, the two books are essentialy dissimilar. Camus is concerned with the subjective states of his main characters – with their awakening to an awareness of injustice and radical limitation, with the ways in which they meet death, and with their compassionate reaching out beyond themselves. Defoe's main character, by contrast, has very little in the way of an inner life, and it is his role to demonstrate not man's capacity to face death well but his struggle to avoid it*].
[863] Emmanuelle Peraldo résume dès lors l'influence de l'empirisme sur le *Journal* en notant : « Defoe écrit dans un climat d'empirisme naissant, et l'insistance sur la connaissance par les sens rapproche l'épistémologie empiriste et le réalisme » *Daniel Defoe et l'écriture de l'histoire*, Champion, 2010, p. 350).
[864] Selon Helen Thomson, par exemple, qui développe le lien entre l'empirisme et l'écriture du *Journal*: « C'est uniquement dans la mesure où elle représente un danger impersonnel et invérifiable que Defoe s'intéresse à l'intériorité dans le *Journal de la Peste* » («"It was impossible to know these People": Secondary Qualities and the Form of Character in *A Journal of the Plague Year*», *Eighteenth Century: Theory & Interpretation*, University

également à une représentation aussi extérieure que possible des condamnés, à l'inverse de Camus qui verse rapidement dans un portrait psychologique appuyé de ses protagonistes.

Le contraste qui oppose la didascalie liminaire de *Jeux de massacre* au reste de la pièce, dans son traitement de l'hypotexte camusien, pourrait bien ainsi refléter le tournant négocié par Camus lui-même d'une posture inspirée de Defoe à une réécriture vite rattrapée par son idéal humaniste. Ionesco ne se contente pourtant pas de basculer d'un emprunt initial à Camus à une transformation radicale du sens de son roman - celle que décrit Michel Bertrand en soulignant bien que « même si Ionesco ne mentionne pas *La Peste* d'Albert Camus, la raideur mécanique de ses pantins inverse d'une manière à ce point symétrique les agissements responsables des personnages camusiens qu'il semble peu concevable qu'il n'ait pas eu à l'esprit cette œuvre lorsqu'il a rédigé la sienne[865] ». Il semble aussi avoir trouvé dans le récit de son contemporain une inspiration inattendue, fondée sur une rencontre accidentelle, à l'origine d'une troisième voie dans la reprise de l'hypotexte. En effet, les « pantins » auxquels Ionesco apparente ses personnages, dès sa didascalie liminaire, en indiquant qu'il serait opportun de remplacer ceux-ci par des « marionnettes ou de grandes poupées[866] », rappellent de manière troublante la description, dans les premières pages du roman de Camus, du personnage du concierge, premier malade de la peste, « qui avançait péniblement, la tête penchée, bras et jambes écartés, dans une attitude de pantin[867] ». La relation par Rieux, quelques pages auparavant, de sa découverte du premier rat mort, annonciateur de l'épidémie, contient également un langage aux résonances familières pour le spectateur de Ionesco :

> Mais, arrivé, dans la rue, la pensée lui vint que ce rat n'était pas à sa place et il retourna sur ses pas pour avertir le concierge. Devant la réaction du vieux M. Michel, il sentit mieux ce que sa découverte avait d'insolite. La présence de ce rat mort lui avait paru seulement bizarre tandis que, pour le concierge, elle constituait un scandale. La position de ce dernier était d'ailleurs catégorique : il n'y avait pas de rats dans la maison. […] Bref, il s'agissait d'une farce[868].

L'appréhension du fléau à travers le prisme de l' « insolite », la tension entre la « farce » et le « scandale » ont sans doute frappé l'imagination du dramaturge, conscient pourtant que son prédécesseur n'attribuait pas à ces termes la même valeur que lui. En empruntant à Camus l'image du « pantin », le schéma de la « farce » et la vision « insolite » de l'épidémie, il réemploie ainsi la lettre de *La Peste* et l'utilise pour en subvertir l'esprit. De la même manière, la relativisation à laquelle se livre Rieux en annonçant son diagnostic de la maladie : « bien

---

of Pennsylvania Press, été 2013, vol. 54, n°2, p. 157), [*Defoe is concerned with innerness in Journal of the Plague Year only insofar as it portends impersonal and unverifiable danger*].

[865] Michel Bertrand, « Jeux de massacre, jeux intertextuels de massacres en série », *op. cit*., p. 154.

[866] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 961.

[867] Albert Camus, *La Peste*, *op. cit*., p. 23.

[868] *Ibid*., p. 15.

entendu, la contagion n'est jamais absolue, sans quoi on obtiendrait une croissance mathématique infinie et un dépeuplement foudroyant. Il ne s'agit pas de rien pousser au noir[869]» se lit, pour le spectateur de *Jeux de massacre*, comme un défi involontairement posé à Ionesco, qui se serait chargé, avec joie, d'actualiser l'hypothèse écartée par le personnage. Pour bien s'assurer de la conscience du spectateur de la « croissance mathématique » de « sa » peste, le dramaturge place dans le discours du Fonctionnaire, après la première scène d'hécatombe, une reprise synonymique inversée de la formule de Rieux : « Il y a une progression géométrique de la mort[870] ».

Si Ionesco s'empare, en la transposant scéniquement, de l'objectivité caractéristique du narrateur de Defoe et l'exacerbe pour la faire jouer contre la sentimentalité humaniste de l'hypotexte médian, il va ainsi, également, jusqu'à retourner Camus contre lui-même. Cependant le reflet ironique qu'instaure *Jeux de massacre* vis-à-vis de *La peste* ne doit pas conduire à se méprendre quant aux sentiments portés par l'auteur à l'égard de son contemporain. De toutes les détestations que Ionesco nourrit envers les intellectuels de son époque, l'auteur de *La Peste* est précisément l'un des rares à réchapper. Il le réaffirmera, non sans émotion, dans un entretien daté de 1978 : « Camus est irremplaçable[871] ». Peut-être en apposant à *La peste* sa réplique grimaçante cherche-t-il, en définitive, à traquer la part la plus « camusienne » de lui-même, celle qui le poussait encore à affirmer, lors des répétitions de *Tueur sans gages*, à Jacques Mauclair : « voyez-vous, il y a toujours un petit espoir[872] ».

Or c'est justement cet espoir qui semblait l'habiter lors de l'écriture de *Rhinocéros*, dont Michel Bertrand souligne, à juste titre, qu'elle porte déjà les marques flagrantes d'un héritage de *La Peste*. Outre la création d'un espace scénique, lui aussi caractérisé par sa neutralité, « que traverseront avant d'y mourir des personnages anonymes[873] », le critique relève en effet que le

> déroulé linéaire procédant par amplifications successives, qui conduit d'un rhinocéros solitaire traversant un dimanche matin une petite ville de province à une rhinocérite aiguë affectant la quasi-totalité des habitants de cette ville, n'est pas sans rappeler ce processus similaire qui s'amorce par la découverte d'un rat mort sur un palier et s'achève par la disparition d'une grande partie des citoyens d'Oran, terrassés par la peste[874].

---

[869] Albert Camus, *La Peste*, *op. cit*., p. 52
[870] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 973.
[871] L'homme en question, entretien d'Eugène Ionesco avec Pierre-André Boutang et Philippe Sollers, réalisation Jean Barronet, F.R.3 prod., 23 juillet 1978.
[872] Jacques Mauclair, propos rapportés par Ahmad Kamyabi Mask in *Qu'attendent Eugène Ionesco et Samuel Beckett ? Entretiens*, Ahmad Kamyabi Mask, 1991, p. 86.
[873] Michel Bertrand, « Jeux de massacre, jeux intertextuels de massacres en série », *op. cit*., p. 157.
[874] *Ibid*.

La parenté entre les deux œuvres n'a pas de quoi surprendre. Comme le rappelle Jeanyves Guérin, « Dans les années 1930, les militants de gauche appelaient le nazisme "la peste brune[875]" ». Lorsque Ionesco entreprend la rédaction d'une fable inspirée du souvenir de la montée du fascisme en Roumanie, il se tourne ainsi naturellement vers Camus, qui avait lui-même eu recours à Defoe[876].

Les emprunts opérés à *La Peste* affectent jusqu'au détail de *Rhinocéros.* Jeanyves Guérin souligne ainsi une certaine ressemblance, à la fois formelle et conceptuelle, entre les discours des personnages camusiens et ionesciens. Il relève que lorsque Bérenger déclare:

> « La seule chose qui compte à mes yeux, c'est l'existence du rhinocéros en soi » […] Rieux disait à peu près la même chose dans *La peste.* « Il importe peu que vous l'appeliez peste ou fièvre de croissance. Il importe seulement que vous l'empêchiez de tuer la moitié de la ville[877] ».

Ailleurs, comme il le fera plus tard avec Defoe, Ionesco utilise les énoncés de son prédécesseur comme matériau d'une transformation ludique. La mention humoristique par Daisy des « boutiques […] fermées "pour cause de transformation[878]" » s'inspire en effet très probablement de la description par Rieux des « boutiques […] fermées » avec « sur quelques-unes, l'écriteau "Fermées pour cause de peste[879]" », variation qui témoigne du degré de précision de la lecture du roman par Ionesco.

Rien d'étonnant donc à ce que *Jeux de massacre* porte, dans une certaine mesure, l'empreinte de *Rhinocéros*, conséquence logique de son recours au même hypotexte. Rien d'étonnant non plus à ce que la deuxième pièce écrite par le dramaturge témoigne d'une réévaluation des idées de la première, concomitante à la remise en jeu, dans la seconde œuvre, du message de Camus. De *Rhinocéros* à *Jeux de massacre*, en effet, le virus a muté. Dans la seconde pièce ionescienne, le motif de l'hécatombe, qui relève désormais du domaine existentiel, chasse tout espoir de la scène, rayant du même coup de la distribution un Bérenger aux allures de Rieux. Ionesco, soucieux de conserver son originalité vis-à-vis de Camus, semble ainsi tenir son contemporain à distance par un subtil chassé-croisé littéraire. Tandis qu'il

---

[875] Jeanyves Guérin, « Rhinocérite et pestes. Ionesco face aux totalitarismes », in *Eugène Ionesco. Classicisme et modernité*, *op. cit*., p. 121.

[876] Le témoignage de Jean-Louis Barrault révèle qu'ironiquement c'est lors des répétitions de *Rhinocéros* que Ionesco apprit la mort de Camus. Le metteur en scène se souvient ainsi : « Un après-midi, tandis que nous répétions, nous arrive la nouvelle de la mort accidentelle de Camus. Je revois le visage bouleversé de Ionesco, jusqu'à la panique. La mort, sa vieille ennemie, est là devant lui. Nous arrêtons la répétition. Incapables de travailler plus longtemps… Famille de gens de théâtre, nous venions de perdre un des nôtres » (*Souvenirs pour demain*, Seuil, 2010 [1972], p. 358).

[877] Jeanyves Guérin, « Rhinocérite et pestes. Ionesco face aux totalitarismes », in *Eugène Ionesco. Classicisme et modernité*, *op. cit*., p. 127.

[878] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit*., p. 623.

[879] Albert Camus, *La Peste*, *op. cit*., p. 112.

modifie le symbole du roman de Camus au profit du « rhinocéros » dans son œuvre ancrée dans un contexte similaire à celui de *La Peste*, à l'inverse, il ne consent à reprendre l'analogie du roman, par le détour de Defoe, qu'une fois la signification de sa propre fable clairement affranchie de celle-ci.

La consultation des manuscrits de Ionesco révèle, détail significatif, que *Rhinocéros* avait mobilisé, de manière éphémère, l'image saisissante du mécanisme de foire. Le dramaturge supprime en effet, à la publication, la didascalie qu'il avait, un temps, envisagée pour clore sa pièce :

> *tout en disant ces mots, [Bérenger] tire des coups de feu contre une, deux, trois têtes de rhinocéros qui tombent comme un jeu de massacre*[880].

Ainsi, après avoir imaginé utiliser le « jeu de massacre » comme un message d'espoir final, avant le baisser du rideau, il entreprend de retourner le symbole scénique contre ses personnages, et ce, dès l'ouverture de la seconde pièce. La virtualité du renversement, dans la genèse du texte, confirme ce que suggère la lecture comparative: Ionesco opère moins, au cours de sa reprise du motif de la pandémie dans *Jeux de massacre*, un prolongement de la pensée politique et morale contenue dans *Rhinocéros* qu'il ne change radicalement de paradigme, convoyant, dans la seconde pièce, une vision du monde infiniment plus noire et désespérée.

Ionesco, qui reconnaît avoir eu connaissance du roman de Camus, ne précise nulle part, en revanche, s'il a lu ou vu *L'État de siège*, variation théâtrale de l'œuvre narrative de ce dernier autour de la peste. La pièce, représentée pour la première fois en 1948, constitue moins une auto-adaptation dramatique qu'une seconde tentative, en collaboration avec Jean-Louis Barrault, de réécrire l'œuvre de Defoe, comme en atteste le témoignage du metteur en scène :

> J'avais entamé un travail sur la peste, d'après le *Journal de la peste* de Defoe […] J'attendais énormément de notre travail commun avec Camus. Nous avons fait *L'État de siège* d'après son livre sur la guerre – il était encore à *Combat* – assez journaliste et polémiste – et d'après le *Journal de l'année de la peste*[881].

Jeux de massacre a beau partager la généricité de *L'État de siège*, la pièce ionescienne ne semble pas s'être particulièrement inspirée de cette variation. Certes la situation envisagée par Camus, dans la première partie, d'une « *place de marché*[882] » sur laquelle s'effondrent plusieurs personnages[883] annonce la chorégraphie initiale de *Jeux de massacre* ; la ressemblance semble cependant surtout imputable au recours des deux hommes de théâtre à l'hypotexte de Defoe.

---

[880] La didascalie a été ajoutée à la main au dactylogramme de la pièce.
[881] Jean-Louis Barrault, *Une vie sur scène. Entretiens inédits avec Guy Demur*, Flammarion, 2010, p. 134-135.
[882] Albert Camus, *L'État de siège*, Gallimard, coll. « folio théâtre », 1998 [1948], p. 45.
[883] *Ibid.*, p. 58, 61.

Ionesco, quand bien même il aurait lu *L'État de siège* au moment de sa réécriture du *Journal*, était voué à ignorer une œuvre où le didactisme l'emporte par trop sur la portée universelle. Là où *La Peste* pouvait, en effet, aiguillonner sa curiosité, susceptible qu'elle était de recevoir une lecture allégorique et d'opérer conjointement un dépassement de son ancrage contextuel, oscillant entre une écriture sentimentale et une perspective distancée sur les événements narrés, la pièce verse de manière monolithique dans le théâtre à message et se complait dans une grandiloquence alimentée de symboles transparents[884]. Jeanyves Guérin résume l'échec de la tentative camusienne en constatant que « *L'État de siège* propose une représentation allégorisée mais informée de l'expérience totalitaire. Sa compréhension du phénomène est plus poussée que dans *La Peste*, mais Camus le paie d'un didactisme accru, d'une surcharge de grands mots et d'un lexique plus politique qu'il a voulu équilibrer par des développements lyriques et des recherches formelles[885] ».

Si *L'État de siège* ne semble donc que peu ou pas avoir informé *Jeux de massacre*, l'œuvre trouve un écho inattendu dans une pièce postérieure de Ionesco, *L'Homme aux valises*, créée en 1975. Le dialogue absurde entre la Secrétaire de la Peste et le Pécheur dans la pièce de Camus, au terme duquel le premier personnage, qui a pris une série de renseignements loufoques sur le second, lui octroie un « certificat d'existence[886] » de nature provisoire, tout en l'informant qu'il devra être complété par un « certificat de santé[887] », annonce la séquence de l'ambassade, dans la pièce ionescienne, où le Premier Homme se voit offrir, après un interrogatoire tout aussi délirant où il se définit comme un « existant spécial[888] », un « laissez-passer[889] » couplé d'un « certificat médical[890] ». Que Ionesco ait pu bénéficier, consciemment ou non, d'une réminiscence camusienne en écrivant *L'Homme aux valises* n'a rien d'étonnant dans la mesure où cette dernière pièce mêle à la démarche introspective et onirique de l'auteur une dénonciation du système totalitaire qui l'a hanté toute sa vie. L'image du « certificat d'existence » aura en effet l'avantage d'offrir au dramaturge le synthétisme alors appelé de ses vœux, joignant à une métaphore de la précarité de la vie humaine le rappel éminemment concret

[884] Jeanyves Guérin opère un relevé précieux et minutieux de ces symboles, notant leur propension polysémique à servir d'assise à une double dénonciation du totalitarisme, nazi et communiste (*Littérature et politique*, *op. cit.*, p. 181-202.
[885] Jeanyves Guérin, *Littérature et politique*, *op. cit.*, p. 202.
[886] Albert Camus, *L'État de siège*, *op. cit.*, p. 98.
[887] *Ibid.*
[888] Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises* in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1256.
[889] *Ibid.*
[890] *Ibid.*

d'une pratique inhérente au système totalitaire, qui usait d'un droit de vie ou de mort sur l'individu par le biais d'une implacable machine administrative.

Cet hypothétique emprunt intertextuel invite à prendre conscience d'un aspect fondamental de l'innutrition qui, défiant l'intuition critique, prompte à délimiter un parcours cohérent de l'influence, apparaît comme une pratique inscrite dans le temps long. Le palimpseste de la mémoire littéraire d'un auteur défie en effet indéniablement les lois de la linéarité et de la causalité directe. Ainsi, de la même manière que *La peste* de Camus a sans doute davantage imprimé sa marque à *Rhinocéros* qu'à *Jeux de massacre*, bien que la réécriture de Defoe, dénominateur commun des deux auteurs, n'ait affecté que la seconde pièce ionescienne, de la même manière, il n'est pas impossible que *L'État de siège* n'ait résonné dans la conscience du dramaturge que plusieurs années après la création de la pièce *a priori* la plus susceptible de porter son empreinte. Certes une logique de la filiation semble se dessiner, en filigrane de tels jeux d'emprunts. Ionesco, grâce à la lecture *La Peste* aurait découvert successivement *Le Journal* de Defoe puis *L'État de Siège*, chaque lecture engendrant une amorce de réflexion destinée à mûrir pour éclore de manière différée. Il ne peut cependant s'agir là que de conjectures. Hors du territoire de la stricte réécriture, il devient hasardeux de se risquer à retracer un itinéraire de l'inspiration.

1.2.2. *Macbett* : un palimpseste réinventé

Pour intriqués qu'ils soient dans *Jeux de massacre*, les emprunts hypertextuels de Ionesco n'atteignent pas le degré d'interaction vertigineuse qu'ils offrent à l'analyse dans *Macbett*. Le travail de reconstitution du palimpseste de l'œuvre est, dans la seconde pièce du diptyque, rendu particulièrement ardu du fait que, conscient de s'être attelé à la reprise d'un classique majeur de la littérature, Ionesco a tenu sur sa réécriture un discours élaboré, susceptible de brouiller les pistes.

La dette revendiquée par Ionesco à l'égard de Raphael Holinshed laisse entrevoir un premier écart entre les allégations de l'auteur et la réalité probable de son innutrition. Si Ionesco réitère à maintes reprises son admiration pour l'œuvre shakespearienne qui l'a inspiré, il se plait en effet à souligner qu'il a également été influencé par la *Chronique d'Angleterre*, source du dramaturge élisabéthain. Ainsi, dans une présentation radiophonique, il va jusqu'à justifier le titre de sa pièce par cette référence inattendue, expliquant :

> *Macbett* avec deux « t » parce que *Macbeth* se prononce en réalité [makbɛt], parce que c'était un roi Ecossais. Le *Macbett* […] que j'ai écrit est bien sûr inspiré de Shakespeare, notre grand précurseur à tous. Mais il a eu lui aussi la même source que moi, c'est-à-dire certains passages de la *Chronique d'Angleterre*. Et si j'ai changé *Macbett* par rapport à *Macbeth*, lui-même l'a changé par rapport à la

> *Chronique*. En réalité, Macbeth et Banquo étaient deux amis, deux complices, qui ont tué tous les deux le roi Duncan et Macbeth a été un bon roi et il a régné pendant dix-sept ans[891].

Plusieurs éléments permettent de douter que Ionesco ait lu précisément la *Chronique*. D'une part, dans sa présentation, il simplifie la relation d'Holinshed qui, en réalité, fait moins de Macbeth un « bon roi » qu'une figure charismatique ayant, par le meurtre de Duncan, mis fin à une période d'instabilité politique inhérente à la faiblesse du dit souverain. Holinshed met déjà très clairement l'accent sur la cruauté de Macbeth dans son portrait comparé des deux personnages :

> Duncan était si doux et inoffensif de nature, que le peuple eût souhaité que les inclinations et les manières respectives de ces deux cousins se fussent mieux tempérées et réparties entre eux, que là où l'un était pourvu d'une clémence excessive, et l'autre d'une trop grande cruauté, la simple vertu entre ces deux extrémités eût pu régner équitablement en eux, de manière à ce que Duncan ait été un roi valeureux et Macbeth un excellent Capitaine[892].

Surtout, il semble ignorer, purement et simplement, un passage essentiel de *La Chronique*. Dans une note manuscrite de Ionesco relative à *Macbeth* (texte fondamental pour appréhender sa réception de l'œuvre shakespearienne) il témoigne ainsi de sa perplexité devant la célèbre tirade de Malcolm. Cette dernière, située à la scène 3 de l'acte IV dans *Macbeth* a marqué Ionesco au point qu'il en remobilise le contenu, presque *in extenso*, dans le spectaculaire finale de sa propre pièce. Héritier légitime du trône après le meurtre de Duncan, Malcolm s'exile en Angleterre pour échapper au tyran. A Macduff qui vient l'y rejoindre pour solliciter son aide il se dépeint, au cours d'un long portrait, comme un monstre, assurant qu'en comparaison de lui « le noir Macbeth semblera pur comme neige[893] ». Ce n'est qu'après-coup qu'il révèle à son interlocuteur le caractère mensonger de ses affirmations, destinées à éprouver ses intentions. Le coup de force bien connu de Ionesco a consisté à transformer la tirade de Malcolm en un discours au premier degré placé à la fin de son *Macbett*. Or dans sa note de lecture, le dramaturge s'interroge sur le sens de l'étonnant propos du personnage shakespearien et questionne la moralité affichée du retournement:

---

[891] « Macbett », présentation de la pièce par Eugène Ionesco suivie de la captation radiophonique, 15 octobre 1972, https://www.ina.fr/audio/PHD99219060/macbett-audio.html.

[892] Raphael Holinshed, *Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, vol.V, Londres, J. Johnson, 1808, p. 265 [*"Duncane was so soft and gentle of nature, that the people wished the inclinations and maners of these two cousins to haue been so tempered and interchangeablie bestowed betwixt them, that where the one had too much of clemencie, and the other of crueltie, the meane vertue betwixt these two extremities might haue reigned by indifferent partition in them both, so should Duncane haue proued a worthy king, and Makbeth an excellent captaine"*]. Emma Smith synthétise efficacement les emprunts qu'opère Shakespeare à Holinshed dans *Macbeth*, ainsi que les altérations qu'il fait subir à sa *Chronique* (Macbeth : *Language and writing*, Londres, Bloombury, p. 83).

[893] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit*., p. 341 [black Macbeth /Will seemas pure as snow] (William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit*., p. 257]. La formule recopiée par Ionesco dans ses notes de lecture (est la même que celle de la traduction que nous utilisons (voir les « Notes manuscrites sur la pièce de Shakespeare, 4-COL-166 (113), p. 11 de pagination originelle de l'auteur).

> Dans Macbeth de Shakespeare il y a ce fameux passage que j'ai reproduit en partie, tel quel, dans lequel Malcolm dit à Macduff, dans une tirade célèbre « Maintenant que le tyran est mort (c'est-à-dire Macbeth) ma propre patrie verra régner plus de vices qu'auparavant et de plus meurtriers sous mon administration… Macduff est terrorisé mais Malcolm le rassure et déclare qu'il a dit ce qu'il vient de prononcer pour l'éprouver, mais qu'en réalité il sera bon souverain, juste et généreux. Je crois (peut-être) que ce n'est pas la vraie pensée de Shakespeare mais celle de la morale religieuse et courante à laquelle on devait se conformer et à laquelle devait se conformer le grand Shakespeare lui-même[894].

Dans une analyse où il tend à confondre la pièce de Shakespeare et la sienne - dans *Macbeth*, en effet, le tyran n'est pas encore mort au moment de la tirade de Malcolm - Ionesco attribue l'invention de la scène au contexte d'écriture du dramaturge élisabéthain. Ce dernier aurait conçu le retournement final pour sacrifier à la morale de son époque, dans un geste d'auto-censure en quelque sorte. Ionesco ignorait ainsi, à l'évidence, que Shakespeare, loin d'avoir inventé quoi que ce soit dans la scène, a lui-même recopié presque mot pour mot le texte d'Holinshed[895].

S'il est donc possible que Ionesco ait survolé la *Chronique* et certain qu'il a eu approximativement connaissance de son contenu, il apparaît en revanche hautement improbable qu'il lui ait consacré une attention justifiant de l'apparenter à une source première de *Macbett*. Pourquoi le suggère-t-il alors ? En premier lieu, le dramaturge devance, ce faisant, toute accusation de parasitisme de Shakespeare. En renversant la logique hypertextuelle pour affirmer que le génie élisabéthain a eu « la même source que [lui] », il revendique sa propre inscription dans un mouvement naturel de l'histoire littéraire propre à inciter tous les auteurs, y compris « le grand Shakespeare lui-même », à réécrire les œuvres des autres. A cette première raison, qui relève d'une stratégie de consolidation de sa stature auctoriale au sens large, vient s'en ajouter une seconde, s'apparentant à une justification ciblée de ses choix fictionnels dans *Macbett*. Dans la mesure où Ionesco infléchit, du moins en apparence, la vision de l'Histoire transmise par Shakespeare dans la mise en œuvre d'une fable où « le même revient encore » et où « le pire est toujours sûr[896] », la revendication d'une filiation avec le texte d'Holinshed, qui

[894] Eugène Ionesco, texte manuscrit sur *Macbett*, 4-COL-166 (122). La graphie approximative avec laquelle le texte a été rédigé, contrastant avec l'écriture plus assurée des autres notes sur *Macbeth* et *Macbett*, amène à se demander si le commentaire n'a pas été rédigé sensiblement après la rédaction de l'œuvre, dans un regard rétrospectif sur celle-ci, à une époque où, dictant ses pièces, Ionesco avait perdu l'habitude d'écrire.

[895] Richard Hosley, *An Edition of Holinshed's Chronicles (1587). Source of Shakespeares's History Plays*, King Lear, Cymbeline, and Macbeth, New York, G.P. Putman's sons, 1968, p. 23-25. Le texte est intégralement reproduit dans l'annexe n°14,

[896] Jeanyves Guérin, « Les jeux du temps et le procès de l'histoire dans *Macbett* d'Eugène Ionesco » in Paule Petitier et Gisèle Séginger (dir.), *Les Formes du temps : rythme, histoire, temporalité*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, p. 318.

décrivait déjà le meurtre de Duncan comme un geste collectif, laisse entendre qu'il a moins détourné l'histoire de « Macbeth » qu'il ne l'a rectifiée pour lui redonner son sens originel[897].

En cela, Ionesco se place dans l'héritage de Jan Kott, « avec deux "t" aussi[898] » qui constitue précisément la troisième source de *Macbett*. Le dramaturge le dit et le répète : « L'idée de faire une pièce d'après *Macbeth* [lui] a été donnée par la lecture de *Shakespeare notre contemporain*, le très beau livre de Jan Kott[899] ». L'ouvrage de l'auteur polonais, traduit en 1962, dénonce, par le détour de Shakespeare, les meurtres de masse perpétrés par le régime stalinien en URSS. Jan Kott, qui a combattu le nazisme avant d'éprouver après-guerre l'amère désillusion du communisme, perçoit en effet dans l'œuvre du dramaturge élisabéthain un écho à l'horreur historique contemporaine et plus particulièrement celle qu'a engendrée l'idéologie dévoyée du marxisme-léninisme dont son pays d'origine, démocratie populaire du bloc de l'Est, a directement souffert[900]. C'est à cette lumière qu'il envisage le théâtre shakespearien dans lequel il théorise l'image récurrente d'un « Grand Mécanisme[901] », rouleau compresseur de

---

[897] L'analyse que développe Richard Saint-Gelais au sujet du phénomène qu'il nomme la « transfictionnalité » est ici éclairante pour saisir la logique de la réappropriation ionescienne. Selon le critique, « une version transfictionnelle ne se donne pas comme la version d'un texte, mais bien comme celle d'*une histoire* […] Du coup, elle fait rétrospectivement du texte initial *une autre* version de cette histoire, une version à laquelle son antériorité ne procure aucun privilège ontologique» (*Fictions transfuges, la transfictionnalité et ses enjeux*, Seuil, 2011, p. 159). En se plaçant sous l'autorité d'Holinshed, auteur d'une « chronique », Ionesco contribue indéniablement à brouiller les repères entre le domaine de l' « histoire » et celui de l'œuvre, dans sa littérarité. Il cherche ainsi à accroître sa légitimité de ré-écrivain, se présentant comme l'auteur d'une variation sur l'histoire de Macbeth et non plus uniquement comme le parodiste du chef-d'œuvre *Macbeth*.

[898] « Macbett », présentation de la pièce par Eugène Ionesco suivie de la captation radiophonique, 15 octobre 1972, https://www.ina.fr/audio/PHD99219060/macbett-audio.html.

[899] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, op. cit., p. 170.

[900] L'analogie établie par Jan Kott dans *Shakespeare notre contemporain* demeure le plus souvent implicite. Lorsqu'en guise de préambule, l'auteur explique que « le spectateur [de Shakespeare] d'aujourd'hui décèle bien davantage qu'une accumulation caricaturale et grotesque d'atrocités inutiles, comme le clamait la critique du XIXe siècle » (*Shakespeare notre contemporain*, Payot et Rivages, 2006, [1962], p. 18), le lecteur saisit l'allusion au vol. Si les pages de l'ouvrage consacrées à *Macbeth* ne font pas explicitement référence aux crimes commis par la dictature communiste, sa description d'une mise en scène contemporaine d'*Hamle*t en Pologne livre, en revanche, à travers la dénonciation limpide qui s'y fait jour, une clé indiscutable de ses projections sur l'œuvre shakespearienne, susceptible d'éclairer l'ouvrage en son ensemble: « Le *Hamlet* représenté à Cracovie, en février 1956, quelques semaines après le XXe congrès du Parti communiste de l'URSS dure trois heures. Pas une minute de plus. Il est ailé, transparent, tendu et féroce, moderne et logique, réduit à un seul problème. C'est un drame politique total et sans rémission. « Quelque chose est pourri dans le royaume de Danemark. » Tel est le premier accord de la nouvelle actualité de *Hamlet*. Puis sourdement : « Danemark est une prison », à triple reprise. Enfin, la splendide scène des fossoyeurs, débarrassée de toute métaphysique, brutale et sans équivoque. Les fossoyeurs savent pour qui ils creusent des tombes » (*Ibid*, p. 72). Kott confirmera le caractère essentiel de son analyse de la mise en scène, conçue comme clé de lecture de son ouvrage, en confiant dans un article daté de 1984 : « C'est cet Elseneur polonais qui inspira mon livre *Shakespeare notre contemporain* » (« Le théâtre est chose sérieuse », *Théâtre en Europe*, n°3, juillet 1984, p. 8). Aux yeux de Ionesco, les intentions de Kott sont très nettes : « Selon Kott, ce que voulait montrer Shakespeare c'est que le pouvoir absolu corrompt absolument, que tout pouvoir est criminel. Et parlant de *Macbeth* dans cette perspective, Kott pense à Staline » (*Entre la vie et le rêve*, *op. cit*., p. 170).

[901] Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Payot et Rivages, 2006, [1962], p. 23 (pour la première occurrence de la formule).

l'Histoire qui écraserait l'homme. Selon Jan Kott il existe, en effet, deux manières d'appréhender l'Histoire : la première, d'inspiration hégélienne, la considère sous l'angle d'un progrès s'accomplissant en dépit des accidents qui la parsèment. La seconde « naît de la conviction que l'histoire n'a pas de sens et demeure sur place, ou bien répète sans cesse son cycle atroce[902] ». Selon Jan Kott, « cette seconde façon de comprendre le tragique de l'histoire convient le mieux à Shakespeare[903]». L'universitaire polonais n'est pas le seul à percevoir une analogie entre l'essence de la tragédie et l'horreur totalitaire. Dans son ouvrage canonique, *La Tragédie soviétique*, publié quelques trente ans après la parution du livre de Kott, l'historien américain Martin Malia explique à quel point la référence au tragique s'avère, pour appréhender les errements du vingtième siècle, pertinente:

> Pour court qu'il soit, ce siècle aura été d'une violence exceptionnelle, un siècle tragique. Ce n'est sans doute pas un hasard si les deux grands prophètes de l'idéologie la plus hypnotisante des Temps modernes, Hegel et Marx, avaient toutes deux une passion pour Eschyle, « le père de la tragédie ». Ce que démontre l'*Orestie* d'Eschyle, c'est que le crime engendre le crime, la violence la violence, jusqu'à ce que le premier crime de la chaîne, le péché originel du genre humain, soit expié dans une accumulation de souffrances[904].

Les notes manuscrites de Ionesco ne laissent aucun doute quant à la volonté du dramaturge de faire en partie de son *Macbett* une allégorie du stalinisme, dans la continuité de l'interprétation anachronique qu'a élaborée Kott de l'œuvre shakespearienne. Il semble notamment relire la situation initiale de *Macbeth* à travers le prisme des purges du régime communiste, imaginant :

> « Glamis et Cawdor seraient les rivaux du roi (Staline et ses rivaux qu'il a fait tuer – assassinat de Duncan par les nobles, dirigés par Banquo et Macbeth. Ensuite discours au peuple[905] . »)

Dans ses notes sur *Macbeth*, au moment où il recopie la tirade de Malcolm, après avoir précisé comme pour lui-même « Scène capitale[906] », Ionesco écrit en marge de la phrase retranscrite du personnage « elle [la patrie] souffrira plus, et de plus de manières que jamais, sous celui qui lui succédera[907]…» le commentaire : « c'est ici peut-être que Ian Kott a tiré sa théorie[908] ». Dès lors, il apparaît que la tirade de l'acte IV, scène 3, constitue non seulement aux

---

[902] *Ibid*., p. 49.
[903] *Ibid*, p. 50.
[904] Martin Malia, *La Tragédie soviétique*, op. cit., p. 13. Les paroles de l'historien sont, de fait, très proches de celles par lesquelles Jan Kott décrit l'univers shakespearien, s'interrogeant : « Le beau monde que voilà… Mais qu'était véritablement pour Shakespeare ce Grand Mécanisme ? […] l'ordre naturel violé, dans lequel le mal donne naissance au mal, où chaque injustice réclame un vengeur, où chaque crime appelle le crime suivant » (*Shakespeare notre contemporain*, *op. cit*., p. 43).
[905] Eugène Ionesco, « Notes manuscrites sur la pièce de Shakespeare », 4-COL-166 (113), p. 3 de la pagination originelle de l'auteur. La phrase « discours au peuple » est soulignée trois fois dans le manuscrit.
[906] *Ibid*., p. 11 de la pagination originelle de l'auteur.
[907] *Ibid*.
[908] *Ibid*.

yeux de Ionesco une voie d'entrée privilégiée dans la pensée de Shakespeare, ignorant ironiquement qu'il ne s'agit pas là d'une invention de ce dernier, mais également une clé de lecture de Kott. En imaginant son finale de *Macbett*, l'auteur procède ainsi à une fulgurante synthèse intertextuelle, point d'orgue de l'intrication des sources de l'œuvre. Tout en rendant justice à ce qu'il pressent être la conviction profonde de Shakespeare, il reformule la pensée de Jan Kott, indistincte de la sienne propre.

Ionesco, en bon apôtre de la dérision comique, ne saurait pourtant se limiter à « lancer un fil à plomb dans l'abîme[909] », à l'image de Shakespeare. Lors d'une nouvelle tentative rhétorique de se distinguer de son ancêtre illustre, il reproche précisément à ce dernier d'avoir « pris le personnage de Macbeth très au sérieux[910] ». C'est sans doute ainsi pour contrebalancer la gravité des enjeux abordés dans sa réécriture et réaffirmer une vision de l'Histoire envisagée, aussi, comme une geste bouffonne qu'il convoque un dernier hypotexte : *Ubu roi*. L'auteur de *Macbett*, qui, rappelons-le, avait été sacré Grand Satrape au Collège de Pataphysique après la création de sa *Cantatrice chauve*, était probablement depuis longtemps familier de Jarry, auquel ses compagnons oulipiens vouaient un culte idolâtre[911]. *Ubu roi*, parodie iconique de *Macbeth*, constitue ainsi, dans la réécriture de Ionesco, une médiation hypotextuelle schématiquement inverse à celle de *Shakespeare notre contemporain* : quand l'ouvrage de Kott éclaire la noirceur de la fable shakespearienne, la pièce de Jarry en souligne les virtualités cocasses.

L'emprunt à *Ubu roi* est cependant, une nouvelle fois, moins mécanique que ne l'a affirmé Ionesco dans son discours rétrospectif. Contrairement à ce qu'il revendique en résumant de manière simplificatrice : « Tel que je l'ai traité, Macbett est inspiré, autant que par le héros shakespearien, par le père Ubu. Ma pièce, c'est un mélange de Shakespeare et de Jarry[912] », le personnage central de la fable de Ionesco apparaît précisément comme l'un des seuls protagonistes de la pièce à échapper au modèle ubuesque. Son courage et sa loyauté initiale à Duncan lui confèrent une certaine noblesse. Macbett souffre, d'abord, d'un cruel manque de discernement, perceptible dans la profession de foi qu'il adresse à Glamiss et Candor, marquée du sceau de l'ironie tragique : « La bonté de notre seigneur Duncan est légendaire, il veut le

[909] Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain, op. cit.*, p. 118.
[910] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve, op. cit.*, p. 171.
[911] Eugène Ionesco se remémore avec humour en 1984, pour la *Paris Review*, la vénération cultivée par le Collège de Pataphysique à l'endroit de l'inventeur d'*Ubu* : « Notre Dieu était Alfred Jarry, et quand nous n'étions pas à nos réunions, nous nous rendions en pèlerinage sur sa tombe près de Paris» (« The Art of Theatre VI: Eugène Ionesco», *op. cit.*, p. 62. [*Our God was Alfred Jarry, and, apart from our meetings, we made pilgrimages to his grave near Paris*].
[912] *Ibid*.

bien du peuple[913] » : « Je tâche de ressembler à ce modèle[914] ». Le dramaturge cherche, surtout, à représenter, à travers Macbett, la corruption qu'engendrent chez l'individu, aussi idéaliste soit-il originellement, le désir de pouvoir et son exercice. Ionesco est en cela fidèle à la perspective de Kott selon qui Macbeth « rêve à un monde sans crime et s'embourbe de plus en plus profondément dans le crime[915] ». Dans cette optique, il est indispensable que le personnage ne soit pas initialement corrompu[916]. La seule véritable référence au personnage d'Ubu dans celui de Macbett réside, significativement, dans la réplique finale du tyran : « Merde[917] », clin d'œil explicite au « Merdre[918] » inaugural d'*Ubu roi*. Ubu commence là où finit Macbett. Ionesco ne s'est donc pas contenté de superposer, dans sa reprise de *Macbeth*, la lecture sérieuse de Jan Kott à la transformation ludique de Jarry. Il a également adapté l'hypotexte du second de manière à mettre en valeur la pensée du premier. Si, en offrant à la postérité une nouvelle parodie shakespearienne, le dramaturge apporte bien sa contribution à l'une des « chaînes de transpositions parodiques[919] » qui, dans l'histoire littéraire, sont légion, il brise avec originalité la linéarité du processus au profit d'une dynamique circulaire de la mobilisation des textes antérieurs.

1.2.3. D'une réécriture à l'autre : effets de contamination

En rédigeant consécutivement *Jeux de massacre* et *Macbett*, Ionesco s'appuie donc sur une même méthodologie de la réécriture, intercalant, tout en les imbriquant subtilement, une série d'hypotextes médians à la reprise de ses hypotextes premiers. Une lecture comparative des œuvres met en lumière un phénomène de contigüité dans les deux créations plus flagrant encore.

---

[913] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1042.
[914] *Ibid*., p. 1043.
[915] Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain, op. cit*., p. 107.
[916] Par ce traitement initial du personnage, l'auteur semble en effet illustrer la pensée de Jan Kott, telle qu'il la perçoit et la définit dans sa présentation radiophonique de la pièce : « Je crois que Jan Kott, ancien membre du conseil exécutif du Parti communiste de Pologne, voulait parler de la Révolution, en réalité, et de ce fait étrange que les utopies deviennent des enfers, des cauchemars. Pour quelle raison, comment se fait-il que l'action puisse, le pouvoir puisse corrompre à ce point une cause généreuse, parce que toutes les causes révolutionnaires étaient généreuses» (« Macbett », présentation radiophonique de la pièce par Eugène Ionesco, 15 octobre 1972). L'intention du dramaturge est déjà affichée en 1970, au stade rédactionnel de la pièce : « Je reprends le thème de Macbeth, à la lumière de l'interprétation de Jean Kott. C'est la volonté de puissance de Macbeth, sa *libido dominandi*, son ambition, qui ont fait d'un soldat fidèle et vertueux un monstre » (« *L'Express* va plus loin avec Eugène Ionesco », *L'Express*, 5-11 octobre 1970, p. 204). Un tel parti pris n'est à coup sûr pas le fruit d'une reconstruction exégétique à destination du public. Dans ses notes manuscrites d'écriture, le dramaturge met clairement l'accent sur cet enjeu de l'adaptation, soulignant à sa propre intention : « Un des principaux thèmes à traiter : devenu monstrueux (autrefois fidèle et vertueux) par le goût du pouvoir » (Eugène Ionesco, « Notes manuscrites sur la pièce de Shakespeare », 4-COL-166 (113), p. 10 de la pagination originelle de l'auteur).
[917] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1110.
[918] Alfred Jarry, *Ubu roi* (1896) in *Tout Ubu*, Le Livre de Poche, 2000 [1962], p. 55.
[919] Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit*., p. 111.

Chacune des pièces apparaît en effet avoir été ponctuellement contaminée par les sources de son double.

Ainsi le Limonadier de *Macbett*, personnage secondaire grotesque qui s'escrime à vendre, en marge du champ de bataille figuré dans le hors-scène, un élixir aux vertus prétendument miraculeuses, semble être une résurgence, non pas de Mère Courage, comme l'a supposé Rosette Lamont[920], mais plutôt d'un personnage collectif dépeint par Defoe : les charlatans de la peste. La série des bienfaits de la Limonade proclamée par le protagoniste ionescien :

> Limonades bien fraîches ! Limonades pour civils, limonades pour militaires ! […] Limonades bien sucrées ! Limonades pour guérir les blessures, limonades pour empêcher la peur, limonades pour militaires ! Un franc la bouteille, trois francs les quatre. C'est bon aussi pour les petites égratignures, pour les griffures, pour les écorchures[921]

n'est en effet pas sans rappeler une autre liste, celle qu'établit Defoe dans son *Journal*, détaillant les médications prodiguées par ces « personnages ignares, charlatanant dans les drogues, qui invitaient le public à venir à eux pour obtenir des remèdes[922] » :

> « Pilules préventives infaillibles contre la peste », « Préservatifs absolument sûrs contre l'infection », « Cordiaux souverains contre la corruption de l'air » […], « L'antidote royal à toutes les infections connues[923]… »

Lorsqu'il écrit la scène, Ionesco a donc manifestement encore à l'esprit l'hypotexte de son œuvre précédente. De manière moins attendue, le phénomène est également remarquable dans le sens inverse. Le quatrième tableau de *Jeux de massacre*, « Scène dans une clinique » contient en effet une allusion au *Macbeth* de Shakespeare. Le personnage d'Alexandre, pour décrire son sentiment de détachement vis-à-vis de l'existence, lié à -ou métaphorisé par- son confinement dans la clinique, constate : « le bruit et la fureur du monde ne parviennent à moi que très édulcorés, désamorcés. Cela ne fait plus peur, ou plutôt, cela ne dérange plus[924] ». Le dramaturge emprunte ici la célébrissime formule de *Macbeth*, telle que lui-même se plaît souvent à la réciter dans ses entretiens, dans le but de montrer que Shakespeare est l'ancêtre du théâtre de l'absurde : « n'a-t-il pas dit que tout n'est que "bruit et fureur" [925]? » Non seulement

---

[920] Selon la critique, « il est difficile de ne pas reconnaître dans cette créature tentant d'assurer sa subsistance grâce à la guerre un avatar de Mère Courage » (Rosette Lamont, « From *Macbeth* to *Macbett*», *Modern Drama*, vol. 15, n°3, automne 1972, Toronto, University of Toronto Press, p. 236) [*it is difficult not to recognize in this creature trying to live off war a kind of Mother Courage*].
[921] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1045.
[922] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit*., p. 68 [*INFALLIBLE preventive Pills against the Plague. NEVER-FAILING Preservatives against the Infection. SOVERAIGN Cordials against the Corruption of the Air […] The ROYAL-ANTIDOTE against all Kinds of Infection*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit*., p. 29).
[923] *Ibid.*
[924] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, op. cit., p. 981.
[925] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit*., p. 52. La citation shakespearienne revient de manière récurrente dans les entretiens et articles de Ionesco (« Macbett », présentation de la pièce par Eugène Ionesco suivie de la captation radiophonique, 15 octobre 1972 ; Trentième, réalisation Pierre Nivollet, ORTF, 19 mars 1972 ; « Ionesco

la réplique d'Alexandre remobilise la formule de Macbeth mais elle s'inscrit en outre dans une situation d'énonciation similaire. Dans la pièce de Shakespeare, le personnage la prononce à la scène 5 de l'acte V, au moment où il s'apprête à être destitué, immédiatement après l'annonce de la mort de Lady Macbeth. Dans la scène de la clinique imaginée par Ionesco, le personnage entame, lui aussi, son dernier acte.

Autre convergence intertextuelle, *Jeux de massacre* puise ponctuellement, comme le fera *Macbeth*, dans la rhétorique idéologique du totalitarisme. Tout comme Candor énoncera, lors de sa confession publique, une pensée aux résonances de crédo marxiste : « C'est l'Histoire qui a raison, objectivement […] La logique des événements est la seule valable[926] », le discours du Deuxième Orateur de *Jeux de massacre* clamant, pour *rassurer* les foules : « Même si la majorité mourait, nous resterions assez nombreux pour construire un monde, un monde nouveau[927] » constitue une très nette reformulation de la célèbre phrase de Mao : « Je n'ai pas peur de la guerre nucléaire […] La Chine compte six-cent millions d'habitants ; même si la moitié d'entre eux mourait, il resterait trois-cent millions de personnes[928] ».

Ces effets d'échanges hypotextuels ne sont pas anecdotiques. Ils tendent à troubler la perception d'une scission radicale des pièces en deux ensembles thématiques, existentiel dans *Jeux de massacre*, historique et politique dans *Macbett*. De fait, entre les textes, s'opèrent des phénomènes de contamination.

La brutalité empreinte de dérision avec laquelle est représentée la mort du Soldat blessé de *Macbett*, réduite à un écho sonore pour le spectateur qui « *entend, venant de la gauche, le bruit d'un corps qui s'écroule*[929] », outrepasse le champ de la dénonciation politique en livrant une

---

entre deux chaises », *Le Nouvel Observateur*, 25 décembre 1982, p. 17, « The Art of Theatre VI: Eugène Ionesco», *Paris Review n°93*, automne 1984, p. 64…)

[926] Eugène Ionesco, *Macbett*, op. cit., p. 1060.

[927] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 1011.

[928] Cette phrase, prononcée en 1957, lors de la Conférence des Partis communistes de Moscou, n'a longtemps été retranscrite qu'indirectement. L'historien Jean-Christophe Romer en livre une version telle que rapportée dans la revue *Kommunist* en 1963 : «Peut-on dire combien de victimes fera une nouvelle guerre ? […] J'ai discuté de cette question avec Nehru. Sur ce point il est plus pessimiste que moi. Je lui ai dit que si la moitié de l'humanité périssait, il resterait l'autre moitié, l'impérialisme serait complètement détruit » (*La Guerre Nucléaire de Staline à Khrouchtchev : essai sur la constitution d'une culture stratégique en URSS (1945-1965*), Publications de la Sorbonne, 1991, p. 140). Un article de presse daté de 2013 (Ariel Tian, « Mao's "Nuclear Mass Extinction Speech" Aired on Chinese TV », *Epoch Time*, 5 mars 2013, http://www.theepochtimes.com/n3/4758-maos-nuclear-mass-extinction-speech-aired-on-chinese-tv/), rapporte cependant les termes exacts de Mao (utilisés *supra*), après que les extraits radiophoniques de la conférence ont été déclassifiés et diffusés sur les ondes chinoises. [*"I'm not afraid of nuclear war. There are 2.7 billion people in the world; it doesn't matter if some are killed. China has a population of 600 million; even if half of them are killed, there are still 300 million people left. I'm not afraid of anyone"*]. Que la dernière phrase prononcée par Mao dans cette allocution - « Je n'ai peur de personne » - corresponde à l'une des dernières phrases de Macbett « Je n'ai peur de personne ! De personne ! » (Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1108) est une coïncidence insolite.

[929] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1053.

image de la fragilité humaine, similaire à celle mise en œuvre par la chute des pantins dans *Jeux de massacre*. Dans *Macbett*, Ionesco n'a pas fondamentalement modifié sa pensée : la mort conservera toujours sa préséance sur le meurtre. Ainsi, de la même manière que le Quatrième Homme de la pièce s'effondre avant que le Sixième n'ait eu le temps de l'atteindre avec son couteau, ce dernier s'exclamant : « Ce n'est pas moi, je l'ai raté. Il est tombé tout seul[930] », le Soldat blessé de *Macbett* adresse à Lady Duncan, qui « *lève le bras dans l'intention de [le] poignarder*[931] », l'avertissement : « Oh, Madame, je peux crever tout seul[932]… », exécutant aussitôt son programme dans la coulisse.

Inversement, dans la première pièce du diptyque, les discours des orateurs en marge d'une catastrophe propre à relativiser ironiquement leurs contenus, semblent nés de la révolte que Ionesco exprimera encore dans *Macbett* vis-à-vis de ses semblables : accaparés par la volonté d'instrumentaliser les rouages du pouvoir ou de tirer profit de la communauté à laquelle ils appartiennent, ils sont incapables de percevoir le mécanisme implacable qui les excède et s'apprête à les broyer ; semblent ignorer que le seul passage du temps est voué à anéantir leurs stratégies éphémères. Le Moine noir de *Jeux de massacre* ne diffère pas, dans cette optique, du Chasseur de papillons de *Macbett*. Ces silhouettes mutiques qui traversent la scène rendent, symboliquement, nulle et non avenue l'agitation secouant l'aire de jeu.

Là semble donc apparaître le fil rouge qui relie les politologues de *Jeux de massacre* au Limonadier de *Macbett*, nés d'un croisement intertextuel. Ces personnages, aussi déconnectés les uns des autres qu'ils puissent paraître de prime abord, livrent ensemble une vision pathétique de l'homme qui tente vainement de tirer profit des fléaux du monde. Ils connaîtront d'ailleurs un destin identique, les premiers s'écroulant avant même d'avoir achevé leurs discours, le second tué au bord de la scène après avoir lancé un dernier « Limonades bien fraîches, trois francs les quatre[933] ». Ce n'est ainsi pas un hasard, si d'une pièce à l'autre, Ionesco réitère une même antienne. Dans la réécriture de la scène du pillage de chapeaux, empruntée à Defoe, au seizième tableau de *Jeux de massacre*, il prescrit en effet, dans une didascalie, que les personnages se revêtiront d'oripeaux d'une manière « *fastueusement dérisoire*[934]». La même expression, modulée, est utilisée dans l'indication scénique suggérant la victoire des troupes de Duncan sur celles des traîtres Glamiss et Candor :

---

[930] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 970.
[931] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1053.
[932] *Ibid*.
[933] *Ibid*., p. 1047.
[934] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 1026.

Quelques moments, la scène est vide puis, couvrant le bruit de la bataille, des fanfares dérisoirement somptueuses[935].

De manière significative, dans une première ébauche de la didascalie, couplée à une double réplique intra-didascalique[936], version encore présente au stade dactylographié de la pièce, le dramaturge avait envisagé de faire intervenir un personnage de marginal, qui aurait arpenté la scène de carnage en récoltant de vieux mégots :

> De droite à gauche apparaît un homme, plutôt clochard. Ne pas insister, ne pas jouer « le clochard ».
>
> L'Homme – (tout naturellement, regardant par terre) : Tiens, un mégot.
>
> (Il ramasse le mégot. Il fait quelques pas.) Encore un mégot. (Il fait quelques pas, ramasse un mégot sans rien dire. Il sort par la gauche.)
>
> (Quelques moments. La scène est vide. Puis, couvrant le bruit de la bataille, fanfares, somptueusement ridicules[937].)

L'appartenance du personnage au tableau contribuait, à l'origine, à rapprocher encore davantage les segments des deux pièces. Le pseudo-clochard, variante déclassée des pilleuses de chapeaux, semblait en effet participer du tableau de cette humanité indifférente, satisfaite de trouver un gain dérisoire aux marges de l'abominable. C'est sans doute pour épurer la scène que Ionesco renonce à ce personnage, porteur peut-être d'un message trop démonstratif et redondant à son goût. Dans la version définitive, seule la musique des fanfares aura charge de signifier, avec ironie, l'absurdité du contentement humain en temps de peste.

Jeux de massacre et *Macbett* s'inscrivent donc indéniablement dans une même logique de la réécriture, que ce soit par la similitude de leurs stratégies hypertextuelles ou le maniement commun des sources qui leur ont servi de prétextes, voire la contamination intertextuelle qu'elles ont respectivement subie à leur contact mutuel. Un dernier point de convergence entre les deux œuvres s'établit dans la révocation par leur auteur, lors de leur rédaction, de la tendance, manifeste depuis *Victimes du devoir*, à se représenter, fût-ce de manière détournée, au cœur du dispositif théâtral. Or cette soudaine absence d'un porte-voix attitré, d'une silhouette floutée mais reconnaissable de Ionesco, dans ses reprises d'œuvres allogènes, engage indirectement une réflexion sur sa relation aux sources convoquées.

---

[935] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1050.

[936] Le concept de réplique intra-didascalique est emprunté à Benoit Barut qui définit par ce teme « un morceau de dialogue – c'est-à-dire un énoncé dont l'énonciateur obvie est un personnage et qui est donc destiné à être prononcé lors de la représentation – mais insérée au sein d'une didascalie » (Benoit Barut, *Un spectacle dans un fauteuil. Pratiques et poétiques didascaliques d'Axël à Zucco*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Jeanyves Guérin, Université Paris III Sorbonne-nouvelle, 2014, p. 140).

[937] Eugène Ionesco, « *Macbett*, tapuscrit de la pièce », 4-COL-166 (120), p. 19 de la pagination originelle du tapuscrit.

1.3. Ionesco et les autres

Dans *Jeux de massacre* et *Macbett* Ionesco évacue son personnage-pivot de la configuration des actants. Réécrire, c'est nécessairement laisser une place à l'autre, quelles que soient les modalités de la cohabitation négociées. Comment dès lors ne pas interroger le lien de causalité entre ce relatif effacement et l'apparente désertion de l'auteur du schéma actantiel de ses pièces ? L'analyse du traitement de l'altérité, sur le plan de la figuration, offre en retour un biais pour saisir le rapport à l'extranéité, sur le plan du discours. Mesurer la distance établie par Ionesco entre lui et ces *autres* que sont les personnages remodelés à partir des textes hérités, permet d'éclairer le rapport à l'*autre* qui se joue aussi dans la reformulation de Defoe et Shakespeare, comme dans toute réécriture.

1.3.1. Ionesco et les pantins massacrés : un refus de s'incarner ?

Selon Michel Bertrand, qui s'est intéressé à la réécriture du *Journal de l'Année de la Peste*, « La disparition de Béranger se traduit ici par la disparition du singulier, et ce au double sens du terme[938] ». Le constat semble à première vue incontestable et en outre applicable à *Macbett*, où, victimes comme bourreaux, les protagonistes perdent apparemment toute propension à l'individuation (dans la mesure où Ionesco semble incapable de penser l'homme en dehors de lui-même, le retrait de sa figuration scénique ne peut guère en effet qu'être le signe d'un renoncement à *toute* représentation de la subjectivité individuelle). Adopter un tel postulat de départ permet *a priori* de cerner une dynamique cohérente dans la réécriture du dramaturge, à partir d'une relation de cause à effet. La mise en scène d'une humanité réduite à un groupe de pantins dépouillés de leur singularité pourrait apparaître, par exemple, comme l'aboutissement logique d'un travail des hypotextes empreint d'une certaine mécanicité, à l'image de celui qui, dans la mythologie littéraire élaborée par l'auteur, engendra les fantoches de *La Cantatrice chauve* (nés, selon ses dires, du déraillement de la retranscription d'Assimil). En étouffant sa voix directe dans l'écriture et en éraillant celle de ses prédécesseurs par leur reprise parodique, Ionesco concourt à donner l'impression que la voix des personnages n'est plus celle de personne(s). Le phénomène pourrait également être analysé à partir d'une causalité inverse, dans la perspective de laquelle le saccage visible des textes réécrits, dans leur détournement systématique, leur évidement substantiel méthodique, aurait découlé du désir d'éreinter une humanité jugée uniquement bonne à massacrer et se laisser massacrer, et dans laquelle Ionesco aurait refusé de plus longtemps s' « incarner ».

[938] Michel Bertrand, « *Jeux de massacre*, jeux intertextuels de massacres en série », *op. cit.*, p. 161.

Si là résidaient peut-être les intentions premières de Ionesco, exaspéré par l'impuissance humaine face à la mort, écœuré devant le spectacle des massacres du monde, il ne lui fut pas si facile cependant de se retirer du « jeu ». La scène du couple des Vieux, au seizième tableau de *Jeux de massacre*, porte la trace la plus apparente d'un effritement du projet ionescien de désertion de la scène. Marie-Claude Hubert relève ainsi la contradiction du dramaturge, notant que si :

> L'éclatement des scènes, la fragmentation de l'action sont directement liés à l'absence de Bérenger, qui, dans les pièces où il apparaît, unifie, par la permanence de son regard, les actions successives dont il est le témoin et sur lesquelles il s'interroge […] Ionesco donne une présence sur scène et un temps de parole beaucoup plus longs à deux personnages, le Vieux et la Vieille, couple qui ressemble étonnamment à celui des *Chaises*. Leurs propos, très différents des banalités qu'échangent les autres personnages, révèlent leurs aspirations profondes. Ionesco n'a pas pu résister à prêter à l'un de ses personnages sa propre fantasmagorie[939].

Il y a incontestablement en effet une réintroduction de Ionesco par la bande dans cette seizième scène de la pièce, dans laquelle les propos du Vieux portent l'empreinte très nette des préoccupations de leur créateur, perceptible par exemple lorsqu'il se désole : « Tout est affreux, je m'ennuie dans l'angoisse[940] ». Or cette infiltration du texte par la singularité subjective ionescienne érige moins, semble-t-il, la séquence en hapax qu'elle ne constitue, dans l'œuvre, le signe tangible d'un phénomène s'accomplissant ailleurs de manière plus souterraine.

La réplique que le personnage de la Vieille adresse au Vieux : « Tu as toujours eu peur. Même quand il n'y avait pas de raison d'avoir peur[941] » apparaît, dans cette perspective, comme une clé de lecture de la réécriture. Le dramaturge suggère ici, par l'entremise de son personnage, que le tableau de l'humanité souffrante surgi de l'épreuve imposée par l'épidémie révèle accidentellement une image essentielle de lui-même. Habité d'un mal être permanent, né de la rencontre d'une douleur sans raison et d'une peur sans objet direct, le Vieux, qui apparaît comme une figuration transposée du dramaturge, reconnaît son être profond dans la situation que ses semblables vivent, eux, à titre exceptionnel.

La lecture d'une scène inédite de *Jeux de massacre*[942], écartée par le dramaturge lors de la conception de la mouture définitive de la pièce, corrobore cette interprétation. Dans le texte,

---

[939] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p. 181.
[940] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 1019. Ionesco emploiera une formule identique en évoquant une nouvelles fois ses états d'âme dans un article publié en 1978 dans la *Nouvelle Revue française* : « c'est une sorte d'ennui glacé et angoissé » (Eugène Ionesco, « Il m'est de plus en plus difficile… », *La Nouvelle Revue française*, n°300, janvier 1978, p. 76.
[941] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 1020.
[942] La scène est reproduite intégralement dans l'annexe n°15, p. 546.

intitulé « Femme à côté d'un cercueil », qui constitue vraisemblablement une variation monologale de l'échange entre le Vieux et la Vieille, la Femme déplore impuissante :

> Rien ni personne ne lui suffisaient.
>
> Ce n'est pas qu'il ne m'aimait pas. Il n'aimait pas assez. Il ne s'aimait pas lui-même. Rien n'avait vraiment de l'intérêt pour lui. Il avait de trop grands appétits, trop forts, trop ambitieux. Ou pas assez.
>
> Il était si mal à l'aise. Il était malade, sans avoir la maladie[943].

« Malade, sans avoir la maladie », voilà précisément résumé, en un paradoxe lapidaire, le drame de Ionesco, qui toute sa vie, selon ses dires, a « attendu de vivre[944] », « torturé […] par la crainte de la mort[945] ». Le paradoxe mis en lumière par le surgissement du mal fournit un éclairage sur l'auteur dans le prolongement de celui qu'il livre du personnage. Comme l'épidémie donne au Vieux l'opportunité de se reconnaître enfin dans ses semblables, par l'intercession de leur souffrance, de la même manière, la peinture d'une condition humaine saisie dans l'instant fulgurant de sa rencontre avec la mort permet à Ionesco de figurer son propre combat quotidien. Le simple fait qu'au niveau diégétique les personnages de ces scènes utilisent le fléau comme une analogie de leur condition, arrachés au commun des autres protagonistes par le maniement d'une pensée réflexive, contribue à les apparenter à des porte-voix de l'auteur.

Si l'on a à l'esprit ce mouvement analogique, plusieurs tableaux empruntés à Defoe prennent une coloration nouvelle, moins impersonnelle qu'au premier abord. Le traitement de la scène de la mort de la jeune fille reprise du *Journal* en fait partie. Quand Ionesco réécrit la séquence pathétique du romancier, il prête en effet au personnage les plaintes : « Je me sens fatiguée. Si fatiguée. Je n'ai plus envie de rien[946]» qui ne sont pas sans évoquer la neurasthénie dont il souffrait lui-même, de manière récurrente. En outre, il modifie un détail de la scène tout à fait révélateur. Alors que les personnages de Defoe rentraient chez eux[947] lors de l'apparition du mal, dans *Jeux de massacre* au contraire, la mère tente vainement de préparer son enfant pour « sortir[948] » et « voir le monde [949]». En filigrane de l'incapacité morbide de la jeune fille à se mouvoir, se laisse deviner l'inertie de Ionesco lui-même, telle qu'il la décrira par exemple

[943] Eugène Ionesco, « Femme à côté d'un cercueil », 4-COL-166 (111).
[944] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit*., p. 57.
[945] *Ibid*.
[946] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 1000.
[947] La situe se situe p. 104 du *Journal de l'Année de la Peste*, dans notre édition.
[948] *Ibid*.
[949] *Ibid*.

dans son roman à coloration autobiographique *Le Solitaire*, lorsque le narrateur évoque une similaire « impuissante tentative d'aller […] faire un tour, […] voir des amis[950].

Cette reprise de la scène de Defoe, travaillée par le schème de l'inversion, donne autant à percevoir la volonté de l'auteur de laisser désormais un *autre* parler des *autres*, de manière à engendrer une représentation lointaine et étrange de l'humanité, qu'elle ne révèle la manière subtile avec laquelle il surimpose sa voix à celle de son prédécesseur pour aboutir à une figuration détournée de lui-même. Une telle réintroduction biaisée du « moi » semble conférer à la pièce une unité insoupçonnée. Si le trait que Ionesco juge le mieux apte à définir son identité est cette conscience d'une incapacité à « guérir de la mort[951] », le ballet des personnages décimés par la pandémie de *Jeux de massacre* livre, au-delà de la guignolade grinçante à laquelle elle concourt, une image collective de lui-même.

Ionesco procède d'une manière identique, dans sa réécriture, pour affirmer une autre préoccupation intime : la peur de l'enfermement. C'est encore une fois dans la seizième scène, qu'est abordé cet enjeu existentiel, perceptible comme l'expression d'une inquiétude de l'auteur[952]. Lorsque le Vieux s'écrie révolté :

> Notre condition n'est pas acceptable. Je ne peux plus vivre dans cette ville. Enfermé. Je ne peux plus vivre dans notre maison. Enfermé. J'ai horreur du foyer. De tous les foyers. On vous enferme. On vous enferme[953].

il établit implicitement une analogie entre le confinement imposé par l'épidémie et une forme d'enfermement plus abstraite, mélange d'emprisonnement conjugal et de limitation ontologique. À l'aune de cette réplique, la vision de la onzième scène, empruntée à Defoe, des personnages guignolesques qui se débattent derrière leurs fenêtres se confond avec une perspective plus intime sur l'individu. Là encore, Ionesco ne se contente pas de caricaturer son prédécesseur dans le but de donner naissance à un tableau désincarné, il greffe à son discours sa propre perception de l'existence. Peut-être le dramaturge ressent-il déjà intuitivement cet appel de la liberté à la lecture du *Journal*, porté par le récit d'un narrateur incapable de demeurer cloîtré malgré le risque de la contamination. Comme le souligne en effet Virginia Birsall :

---

[950] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, Mercure de France, 1973, p. 136.
[951] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, *op. cit*., p. 673.
[952] Dans son *Journal en miettes*, Ionesco exprime très clairement sa peur de la claustration dans le foyer familial et son besoin d'indépendance, besoin incompris de son épouse au sujet de laquelle il écrit : « Lui faire admettre qu'un être a besoin de son indépendance, que, comme disait Rilke, le plus beau cadeau que l'on puisse faire à celui qu'on aime, c'est la liberté, c'est pour elle impensable […] Elle n'éprouve pas ce besoin, elle ne sait ce que veut dire l'indépendance, puisqu'elle est tout à l'autre et que l'autre est tout à elle. J'ai un besoin vital de liberté » (Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit*., p. 141). Sa peur de l'enfermement revêt cependant également une coloration plus métaphysique. Ce sont aussi les frontières de l'être fini qui lui semblent insupportables. « Je suis limité et aliéné » se désole-t-il, «les autres sont limités et aliénés […] » (*Ibid*., p. 26).
[953] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 1021.

« Tout comme Crusoé, H.F ne se satisfait jamais de l'environnement limité qu'il a réussi à maîtriser. La limitation est intolérable[954] ».

En réécrivant l'œuvre de Defoe, Ionesco semble ainsi dédoubler sa perspective. Avec un regard de parodiste il brosse le portrait d'une humanité écharnée. Il procède par l'émondage textuel de sa source à un abattage des personnages seconds, déforme ludiquement le pré-texte pour éreinter les pantins de l'hypertexte. Cependant il réintroduit concomitament sa voix singulière et sa perception toute personnelle de l'existence pour se représenter en filigrane du tableau collectif. Même lorsqu'il déserte ostensiblement sa scène de théâtre, Ionesco ne cesse visiblement de se concevoir comme le point d'origine de l'humanité entière.

1.3.2. Macbett et son créateur

Est-il possible de tirer de *Macbett* un constat similaire ? Que Ionesco, obsédé par la mort, ne soit pas parvenu tout à fait à s'absenter du lieu de l'hécatombe, que par là-même, il ne se soit pas résolu à déshumaniser complètement ses fantoches, n'est pas fondamentalement étonnant. Où pourrait-il cependant prendre place dans une pièce consacrée cette fois non plus à la mort, mais au meurtre ? S'il est logique que le dramaturge impose sa signature vivante au registre des condamnés, il semble en revanche n'avoir plus rien à faire sur la scène de crime.

Ionesco est très clair à ce sujet :

> Dans *Macbett* il n'y a pas la présence de la mort, dans *Macbett* c'est le meurtre, c'est différent. Dans une pièce comme *Les Jeux de massacre* c'était de la mort, qui nous attend tous, c'est de ça qu'il était question. Mais là c'est autre chose.
>
> Le meurtre, le génocide c'est pas la mort, c'est l'assassinat[955].

Selon Jan Kott, dont Ionesco a indéniablement subi l'influence : « Dans *Macbeth* il n'y a qu'un thème, un mono-thème […] c'est le meurtre[956] », analyse qui fut peut-être à l'origine de l'élection de l'hypotexte de *Macbett*. Le traitement ionescien de ce « mono-thème » diffère en apparence radicalement de celui mis en œuvre par Shakespeare. Ionesco l'affirme en effet après la création du spectacle, analysant la singularité de sa réécriture du crime dont il estime qu'elle reflète la mutation de ce dernier au XXème siècle :

> Ce n'est […] plus des meurtres pour le pouvoir maintenant, ou pas seulement cela, c'est aussi le Pakistan, c'est aussi le Nigéria, c'est aussi le Biafra, c'est l'Irlande. Nous sommes à l'époque non pas des meurtres mais des génocides. Et c'est pour ça que le sentiment de la faute a disparu parce que le crime s'est tellement généralisé qu'il est devenu un élément normal dans lequel nous vivons[957].

---

[954] Virginia Birdsall Ogden, *Defoe's Perpetual Seekers. A Study of the Major Fiction*, *op. cit*. p. 116 [« *Like Crusoe, H.F. is never content within the limited environment he has mastered. Limitation is unendurable*»].
[955] « Macbett », présentation radiophonique de la pièce par Eugène Ionesco, 15 octobre 1972.
[956] Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, *op. cit*., p. 99.
[957] Eugène Ionesco in Trentième, réalisation Pierre Nivollet, ORTF, 19 mars 1972.

L'exégèse livrée *a posteriori* par le dramaturge de sa pièce souligne un point fondamental : non seulement *Macbett* cherche à rendre compte de la massification de l'assassinat dans les sociétés contemporaines, dans un écart signifiant avec *Macbeth* qui mettait en scène un tueur solitaire, mais surtout sa réécriture œuvre à la disparition du « sentiment de la faute ». Ce changement de perspective contribue apparemment à expliquer le basculement du tragique au comique dans l'adaptation du texte élisabéthain. Se démarquant en effet d'une conception du personnage tragique perçu comme irresponsable de ses actes, car manipulé par une force transcendante[958], mais essentiellement coupable et torturé par cette conscience de la faute, Ionesco a tout l'air de mettre en scène, symétriquement, un personnage à la fois pleinement responsable de ses forfaits et affranchi du poids d'une conscience. Or cette conversion du tragique au comique, que favorise le passage de la culpabilité du héros à l'inconséquence du bouffon, engage la question du degré de figuration de Ionesco dans sa fable. En effet, dans la mesure où, d'une part, pour reprendre les analyses de Pierre-Aimé Touchard, le phénomène de l'identification aux agissements du personnage s'opère de préférence dans l'atmosphère tragique - « Le personnage tragique est *moi*. Le personnage comique est *mien*[959] » - et où, surtout, la pensée de la « mort » et le sentiment de la « faute » inhérents au tragique sont précisément les données que Ionesco juge les mieux à même de définir la conscience individuelle[960], il semble logique d'interpréter en partie l'épuration du tragique de *Macbeth* au cours de l'adaptation comme l'indice d'un refus de l'autofiguration.

Contrairement donc à ce que le spectateur pouvait observer dans *Rhinocéros* où la présence de l'auteur intervenait à deux niveaux, à la fois dans la constitution progressive d'une démonstration aiguillant la réception de la pièce, et sur, le plan diégétique, par l'entremise de

---

[958] Les Sorcières de *Macbeth* peuvent être perçues, dans cette optique, comme l'émanation de cette puissance occulte susceptible de miner la libre détermination du héros.

[959] Pierre-Aimé Touchard, Dionysos, *Apologie pour le Théâtre*, Aubier, 1938, p. 57. Pour le critique, la scission entre le tragique et le comique se joue dans la mise en œuvre d'une atmosphère déterminée. Cette dernière est elle-même partiellement liée au degré d'identification du spectateur aux personnages : «L'atmosphère tragique existe […] en définitive, dès que je me sens sujet dans l'action qui se joue » (Ibid., p. 32).

[960] Dans l'élaboration de son discours sur soi, Ionesco évoque la notion de culpabilité en l'établissant sur deux plans. A Claude Bonnefoy, il confie ainsi se sentir travaillé par une culpabilité permanente, issue d'un sentiment d'insatisfaction par rapport à lui-même. C'est selon lui l'accumulation d'un tel sentiment qui le pousse à écrire même si la « culpabilité ne peut pas s'éteindre avec la création » (*Entre la vie et le rêve, op. cit.*, p. 80). A cette culpabilité contingente semble cependant se superposer une intériorisation plus profonde de la faute, héritée de son éducation judéo-chrétienne et liée à la notion de péché originel. Il convoque notamment celle-ci dans son exégèse de *Tueur sans gages* (*Ibid.*, p. 33) et relie sa fascination pour Kafka à l'expression qu'il perçoit chez celui-ci d'une « culpabilité "sans raison" peut-être latente » (*Ibid.*, p. 41), constat de lecture qui le conduit à affirmer que « Kafka, comme le Christ, prenait sur lui la culpabilité universelle » (*Journal en miettes, op. cit.*, p. 135). Se fondant ainsi sans doute sur son expérience personnelle, Ionesco érige la culpabilité en indice d'individualité. C'est la raison pour laquelle, d'après lui « La foule qui se déchaîne, qui lynche ne se sent pas coupable. L'individu seul réfléchit, peut ou non se sentir coupable » (*Entre la vie et le rêve, op. cit.*, p. 80).

Bérenger, dont la perception affligée des événements donnait à la pièce sa composante tragique, dans *Macbett*, Ionesco semble ne plus apparaître qu'en surplomb. Le spectateur reconnaît dans l'œuvre les marques d'un discours politico-historique qu'il identifie au sien, il reçoit la tirade finale de Macol comme l'apologue d'un moraliste propre à achever le sens de la fable, dans les deux acceptions du mot, mais la présence du dramaturge ne lui paraît plus s'incarner dans le regard d'un protagoniste. Macbett, personnage central de la pièce, perd la puissance focale de Bérenger en même temps qu'il est dépouillé de son humanité. Différence flagrante entre les deux figures, le Bérenger de *Rhinocéros* incarnait ostensiblement le noyau dur de l'individualité, « dernier homme[961] » à résister à l'épidémie. De manière diamétralement inverse, Macbett, « dernier des hommes[962] » selon l'appellation de Macol, reflète tout aussi manifestement la multitude désincarnée des assassins. Il est à première vue « Monsieur tout le monde[963] », dans le pire sens du terme.

Comment dès lors ne pas être troublé par l'écho insolite qui s'établit entre la représentation de l'ultime combat de Bérenger et celui de Macbett ? En effet, si, comme l'ont révélé les manuscrits de *Rhinocéros*, l'image du jeu de massacre avait été provisoirement envisagée comme finale de cette pièce, à l'inverse, dans la seconde réécriture du diptyque, le cri enragé du Macbett retranché instaure une parenté inattendue entre la figure parodique du despote et celle de Bérenger. La proclamation bien connue du personnage central de *Rhinocéros*:

> Contre tout le monde, je me défendrai, contre tout le monde, je me défendrai ! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas[964] !

semble en effet annoncer le retranchement de *Macbett*, qui s'exclame « *l'épée au clair* » :

> - *à droite* : Je n'ai besoin de personne ! (*A gauche* :) Je n'ai peur de personne ! (*Vers la salle* :) Je n'ai peur de personne ! De personne[965] !

Tout se passe comme si l'héritier shakespearien devenait ainsi, au moment de sa chute, le double noir du personnage-pivot ionescien. De fait, l'analyse à laquelle procède Jeanyves Guérin du finale de *Macbeth*, relevant que le personnage éponyme est alors « un homme seul qui combat courageusement des adversaires plus nombreux[966] » s'applique à Bérenger autant qu'à l'avatar du personnage de Shakespeare. Dans une note relative à *Rhinocéros*, jetée sur un

---

[961] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit*., p. 638.
[962] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1108.
[963] L'expression est de Ionesco qui affirme dans la présentation de *Macbett*: « Il n'y a pas le sentiment de la faute dans cette pièce. Macbett n'est plus un monstre […] mais il est Monsieur tout le monde » (Trentième, réalisation Pierre Nivollet, ORTF, 19 mars 1972).
[964] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit*., p. 638.
[965] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1108.
[966] Jenyves Guérin, Jeanyves, « Les jeux du temps et le procès de l'histoire dans *Macbett* d'Eugène Ionesco », *op. cit*., p. 309.

cahier consacré à *Tueur sans gages*, Ionesco inscrivait justement « Thème du héros. De la solitude […][967]». C'est bien de cette solitude qu'il s'agit ici aussi, dans la représentation du tyran abandonné de tous, signe d'une certaine hésitation de l'auteur à constituer Macbett en type monolithique.

Pour flagrant qu'il soit à cet égard, l'exemple du retranchement de Macbett n'est pas l'illustration unique de l'ambivalence de Ionesco dans la pièce. Elle apparaît aussi, par exemple, dans la scène de séduction des Sorcières, lorsque Macbett se révolte contre la tentation qui l'étreint. Sa protestation : « Tu veux me faire croire que je suis un autre que moi-même, tu ne réussiras pas[968] », tout en désignant, par un jeu métatextuel, la transformation parodique du personnage originel, témoigne d'une indéniable individuation de Macbett, capable d'une introspection spéculative. Cette hésitation du dramaturge dans la caractérisation du protagoniste n'est pas passée inaperçue aux yeux de la critique. Comme le souligne Jacqueline Sessa : « le personnage de Macbett est bien embarrassant à situer : ni éloigné de toute psychologie comme Ubu, ni cohérent dans son évolution comme le héros de Shakespeare, il présente des traits hétéroclites[969] ».

Une fois encore, les notes de lecture de Ionesco sur l'œuvre shakespearienne, écrites dans la spontanéité de la réception première de la pièce et affranchies d'une construction discursive à destination d'autrui, mettent en lumière les contradictions qui ont marqué l'itinéraire de la réécriture de l'auteur. Celui-ci formule ainsi, en bâtissant son projet de reprise, une réflexion diamétralement opposée à celle qu'il livre après-coup dans son exégèse. En tête de ses notes sur l'acte V de *Macbeth*, Ionesco écrit en effet, comme sous le coup d'une révélation : « Je dois en faire une pièce de la culpabilité et de la mort[970] ». Le dramaturge aurait-il fondamentalement remanié son projet originel en cours de rédaction ? Plusieurs éléments permettent d'en douter.

En premier lieu, le discours de Macbett porte en un point stratégique la marque d'une conscience de la faute, signe d'une rémanence de la volonté de l'auteur d'inscrire cette notion dans la pièce. Au début de la séquence du banquet, remodelée à partir de la scène 4 de l'acte III de *Macbeth*, Ionesco réinvestit ainsi son personnage dans le rôle tragique de son ancêtre. La nostalgie qu'il formule aux convives : « J'étais heureux du temps où je servais fidèlement

[967] Eugène Ionesco, Cahier manuscrit de *Tueur sans gages*, « Acte III », 4-COL-166 (105).
[968] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1072.
[969] Jacqueline Sessa, « Deux avatars dérisoires de Macbeth : L'*Ubu roi* de Jarry et le *Macbett* de Ionesco » in Lucette Desvignes (éd.), *Travaux comparatistes*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1978, p. 147.
[970] Eugène Ionesco, « Notes manuscrites sur la pièce de Shakespeare », 4-COL-166 (113), p. 18 de la pagination originelle de l'auteur.

Duncan. Je n'avais pas de soucis[971] » constitue la marque d'un regard distancé du personnage sur lui-même, à la manière dont procédait le Macbeth Shakespearien qui énonçait sur son destin des analyses réflexives telles que, à la scène 2 de l'acte III : « Que ne suis-je mort une heure avant cet événement ! j'aurais eu une vie bénie. Dès cet instant, il n'y a plus rien de sérieux dans ce monde mortel[972] », remarques qui ont permis à William Cain d'affirmer que « tout au long [de la pièce shakespearienne] Macbeth sait ce dont il est capable, avec une acuité et une profondeur qu'aucun autre personnage ne possède[973] ».

Or dans la tirade de Macbett, Ionesco fait du tyran habité par la désillusion le héraut de ses propres réflexions sur l'Histoire. Le spectateur reconnaît en effet la voix du dramaturge dans la sentence de son protagoniste : « L'Histoire est rusée. Tout nous échappe. Nous ne sommes pas les maîtres de ce que l'on a déclenché. Les choses se retournent contre vous. Tout ce qui se passe est le contraire de ce que vous vouliez qu'il arrivât[974] ». De manière concomitante à l'établissement d'un télescopage entre Macbett et Ionesco, la phrase réintroduit le sentiment du tragique dans la pièce, par la constitution de l'Histoire en figuration moderne du Destin, propre à destituer l'individu de son libre-arbitre. Si la tendance générale de la réécriture à transformer en farce la tragédie shakespearienne va donc de pair avec un renoncement du dramaturge à s'incarner dans les personnages de sa pièce, les fulgurations de l'écriture où le tragique fait retour dans la fable concordent avec les épisodes de relative autofiguration de Ionesco.

En prêtant momentanément à Macbett la lucidité douloureuse qui est la sienne, l'auteur ne fait que remettre en jeu son identification première à Macbeth, dont ses commentaires de lecture portent la trace manifeste. En effet, dans sa prise de note sur la scène 7 du premier acte de *Macbeth*, lors de laquelle le héros shakespearien délibère sur le meurtre de Duncan, le dramaturge se fait la réflexion :

> « Macbeth seul
>
> hésitation, peur, son hôte, le destin, se retournent contre lui, la Nemesis. – Indécisions, peur de la pitié, reconnaît mérites de Duncan (qui pourtant demandait la mort pour ses ennemis).
>
> (Thème aussi : l'à quoi bon. Je me demande si l'à quoi bon ne le poursuivrait pas après le crime[975]).

[971] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1101.
[972] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit*., p. 305.
[973] William Cain, «Murderous Thinking in *Macbeth*», *Literary imagination* vol. 10, n°3, juillet 2008, p. 263 [*Throughout, Macbeth knows what he is capable of, with a depth and profundity that no other character possesses*].
[974] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1101 [*Had I died an hour before this chance/ I had lived a blessed time, for from this instant / There's nothing serious in mortality*] (William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit*., p. 192).
[975] Eugène Ionesco, « Notes manuscrites sur la pièce de Shakespeare », 4-COL-166 (113), p. 12 de la pagination originelle de l'auteur.

Or cette notion de « l'à quoi bon » occupe une place prépondérante dans le discours non fictionnel que l'auteur bâtit sur lui-même. Il l'utilise ainsi à plusieurs reprises pour définir un état d'esprit chez lui récurrent, affirmant dans *Journal en miettes* :

> Je sais, de mieux en mieux, moi, quelle est la raison de cet épuisement : c'est le doute, c'est l'éternelle question « à quoi bon » enracinée dans mon esprit depuis toujours, que je ne puis déloger. Ah, si l' « à quoi bon » n'avait pas germé dans mon âme, puis n'avait poussé, puis n'avait tout recouvert, n'avait étouffé les autres plantes, j'aurais été un autre, comme dit l'autre[976].

La même formule revient sous sa plume dans un article daté de 1975 pour la *Nouvelle Revue française*, dans lequel il décrit un épisode de dépression :

> L' « à quoi bon » ne me quittait pas. Une blessure à vif, à aucun moment absente de ma conscience. Je n'avais que la conscience du dégoût[977].

La lassitude reflétée par la tirade de Macbett peut ainsi apparaître, dans cette perspective, comme celle de Ionesco lui-même telle qu'il l'avait au préalable projetée, à la lecture, dans le personnage de Macbeth. Le constat de son protagoniste : « On voudrait faire des choses, on ne les fait pas. On en fait d'autres, qu'on n'aurait pas voulu accomplir[978] » reflète stylistiquement, dans sa structure en chiasme, la pensée sceptique de l'auteur qui assigne à toute action humaine un même déficit de sens, à la manière de l' « à quoi bon ».

Si dans sa réécriture de Shakespeare, Ionesco ne va pas jusqu'à suggérer sur un mode flaubertien : « Macbett, c'est moi », il semble en tout cas évident qu'il a conçu son personnage dans un rapport à lui-même plus intime qu'il ne l'a affirmé après-coup, en l'associant à Ubu ou au tout venant de la pègre humaine. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles le protagoniste en est venu, progressivement, à occuper une telle place dans le texte, au point de de susciter l'inquiétude de son créateur. Accolée à l'une de ses fiches d'écriture, dans une encre différente qui marque la postériorité de l'inscription, Ionesco constatera : « j'ai donné trop de choses à Macbett[979] ». De fait, l'analyse génétique de la pièce révèle dans son personnage-titre une figure cannibale. Alors que dans son amorce de réflexion sur la réécriture, le dramaturge envisageait de faire peser le sentiment de la faute à part égale sur Macbett et Lady Macbett, dans le prolongement de la pièce de Shakespeare, la version définitive occulte la figure féminine par le tour de passe-passe burlesque qui consiste à lui substituer la Sorcière. Or Ionesco avait, dans un premier temps, envisagé de caractériser le personnage féminin par une solitude grandissante, signe de son individuation. Amendant ainsi prospectivement la première scène de

---

[976] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit*., p. 34.
[977] Eugène Ionesco, « Journal d'un citoyen malgré lui », *La Nouvelle Revue française*, n° 274, octobre 1975, p. 182.
[978] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1101.
[979] Eugène Ionesco, « Notes manuscrites sur la pièce de Shakespeare », 4-COL-166 (113), p. 9 de la pagination originelle de l'auteur.

l'acte V de *Macbeth*, dans laquelle l'héroïne affronte sous le regard d'autrui une culpabilité qui la conduit aux confins de la folie, Ionesco notait : « Si j'utilise cette scène je supprimerai la dame de service et le médecin pour la laisser seule[980] ». Sur la même fiche, il imaginait, après avoir recopié, dans une variante reformulée, une phrase prononcée par Lady Macbeth dans sa transe coupable : « Banquo ne peut pas sortir de sa tombe[981] ? » une extrapolation scénique révélatrice :

> Peut-être dans cette scène, tous sortiraient de leur tombe et l'assailleraient. Pourquoi moi dira-t-elle. Pourquoi pas lui, pourquoi pas tant d'autres traîtres, lâches, assassins, qui ont la conscience tranquille et dorment paisiblement[982].

La disparition du personnage féminin opère mécaniquement le transfert de sa culpabilité solitaire sur Macbett, qui lui aussi, dans la version définitive de la pièce, tente de se défausser de la responsabilité de ses crimes sur le spectre de Duncan, l'exhortant à partager avec lui le fardeau des exactions:

> Ne reviens plus, avant que tu ne sois pardonné par les milliers de guerriers que j'ai tués en ton nom, et qu'ils ne soient eux-mêmes pardonnés par les milliers de femmes qu'ils ont violées, par les milliers d'enfants et de braves laboureurs qu'ils ont tués[983].

Dans l'œuvre achevée qui raye Lady Macbett de la distribution[984], le personnage semble seul désormais à porter le poids de la culpabilité de l'humanité entière. S'il n'a pas la puissance cohésive du regard de Bérenger sur les événements scéniques, il est en revanche, dans un renversement de la perspective, le point de mire du procureur-*public*. C'est peut-être de cette manière que Ionesco a pu formuler, dans sa réécriture, son identification surprenante au personnage de Macbeth, figure meurtrière s'il en est dans la tragédie shakespearienne. Peut-être en effet s'empare-t-il là d'une figure propre à *donner corps* à son propre sentiment de culpabilité, latente et sans objet. Ainsi, de la même manière qu'il se serait défini en marge de sa lecture du *Journal de l'Année de la Peste* comme « malade, sans avoir la maladie » il se serait perçu, en miroir de *Macbeth* comme « le criminel qui n'a tué personne ».

---

[980] Eugène Ionesco, « Notes manuscrites sur la pièce de Shakespeare », 4-COL-166 (113), p. 18 de la pagination originelle de l'auteur.
[981] *Ibid*. La phrase originelle de Shakespeare est, dans la traduction de notre édition : « Banquo est enterré : il ne peut pas sortir de sa tombe » (William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit*., p. 351) [*Banquo's buried ; he / cannot come out on's grave*] (William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit*., p. 274).
[982] *Ibid*.
[983] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1105.
[984] Les notes d'écriture du dramaturge révèlent ses incertitudes premières quant aux modalités de la « disparition » du personnage. Il s'interroge ainsi, en marge d'un folio qui résume les étapes prospectives de sa pièce : « Qui tue Lady Macbett ? Banco ? Pourquoi ? » (Notes ms., d'E. Ionesco et f. dact. annotés de sa pièce, 4-COL-166 (117)) Se rappelant visiblement ensuite qu'étant l'auteur il peut disposer à sa guise de son schéma actantiel, il choisit de rayer purement et simplement le personnage de la distribution. Dans la pièce définitive, à la question : « Qui a tué Lady Macbett ? » la réponse est très simple : Ionesco.

Ionesco et les autres, c'est donc toujours, d'abord, Ionesco. Si la réécriture a donné l'essor à un indéniable mouvement de rétraction par rapport à une esthétique profondément ego-centrée, retrait marqué aussi bien par une mise en sourdine de la voix qu'une mise en coulisse du personnage-pivot du dramaturge, ce dernier n'est pas parvenu à s'absenter tout à fait. S'il concède ainsi dans *Jeux de massacre* et *Macbett*, une place relativement inédite aux *autres*, ce lâcher prise a semble-t-il son corollaire : à des degrés divers, tout autre est déjà porteur d'une image de lui. La première découverte qu'apporte à Ionesco la lecture de ses prédécesseurs, est une redécouverte de lui-même, de la même manière que la parole étrange des Sorcières offre avant tout à Macbett une expérience de réappropriation, « la nostalgie mystérieuse que cette voix réveille en [lui] [985]». Dans ses pièces du diptyque, Ionesco affirme certes, avec une conviction violente, ce qu'il n'est pas : un fantoche qui marche à l'abattoir sans conscience de son sort, un bouffon génocidaire manipulé par l'Histoire, et, pour ce faire, il fait appel aux autres, à l'auteur d'une chronique impersonnelle sur la Peste de Londres, au penseur d'une généalogie du mal, à cet autre lui-même enfin, le parodiste, qui par son travail de défiguration et de caricature émet une parole déshumanisée, bégayante, pas plus identifiable à celle de l'auteur dont il est le double ricanant qu'à celle de l'émetteur premier. Mais Ionesco cependant ne peut s'empêcher de se ré-incarner scéniquement, aussi, en une figuration positive, et à cette fin, il recourt encore aux autres : au père d'un narrateur rebelle à toute forme d'enfermement, au peintre de la conscience coupable et de la solitude infinie.

Cette tentative de définition d'une archéologie de la réécriture ionescienne appelle deux conclusions. En premier lieu, malgré les différences qui affectent *Jeux de massacre* et *Macbett*, le recours à un *modus operandi* commun lors de leurs créations respectives est manifeste. Qu'il s'agisse de la posture adaptative du dramaturge vis-à-vis de ses prédécesseurs et notamment du geste parodique qui préside à leur reprise, de sa technique d'imbrication des hypotextes ou de sa stratégie de résurgence figurative dans un schéma actantiel apparemment déserté, Ionesco mobilise, dans chaque cas, une semblable technique d'approche. Second point, le rapport instauré par le dramaturge avec ses prédécesseurs est marqué par l'ambiguïté, sa stratégie d'appropriation, par l'irrésolution. Malgré d'évidents mécanismes d'inversion et de détournements, malgré la tendance générale au noircissement des personnages originels et le regard ironique par endroits apposé sur les fables premières, les réécritures semblent travaillées par des forces contraires, perceptibles dans une confusion des voix, des pensées, des images premières et secondes. C'est cette tension que nous tenterons ainsi maintenant d'interroger, de

[985] *Ibid*., p. 1065.

manière à déterminer comment, dans les reprises du dramaturge, le jeu de massacre hypertextuel est parvenu à ménager l'espace d'un hymne aux deux chefs-d'œuvre qui ont manifestement renouvelé les perspectives de Ionesco.

2. *Journal de l'Année de la Peste, Macbeth* : pré-textes ou prétextes ?

Les œuvres de Defoe et de Shakespeare semblent avoir été investies d'un double rôle par leur adaptateur : victimes potentielles d'un jeu de massacre et clés d'un renouvellement de ses perspectives. En lui permettant de déployer un art de la déformation ludique, en lui servant de tribune pour énoncer de nouveau les convictions déjà relayées par ses œuvres antérieures, le *Journal* et *Macbett* peuvent donner l'impression d'avoir servi de prétextes à Ionesco. Pourtant, le temps même consacré par le dramaturge à s'en imprégner invite à douter que la seule affirmation de soi ait guidé sa réécriture. Le caractère novateur du théâtre de la catastrophe ionescien, né du dialogue avec Defoe et Shakespeare, semble tributaire autant d'un détournement que d'un dévoilement de ses sources. Admirateur de ses ancêtres littéraires, Ionesco s'ingénie visiblement à trouver le moyen de leur redonner la parole sans perdre le fil de son propre discours. Le projet est plus aisé lors de la première reprise. Le *Journal* ne bénéficie pas en France d'une aura telle qu'apparaisse vitale la nécessité pour l'œuvre seconde de s'en démarquer. En s'attaquant à *Macbeth*, monument de la littérature, Ionesco s'expose en revanche à la rencontre d'une double impasse : comment dire autre chose ? Comment dire autrement ? L'étude attentive de la campagne d'écriture de l'auteur, de ses notes de lecture à ses essais rédactionnels, apparaît dès lors plus que jamais décisive pour tenter de cerner la pensée en mouvement de son appropriation, pour essayer de saisir les modalités de la mise en œuvre d'une dialectique de l'identité et de la différence. La recherche de telles stratégies conscientes ne devra cependant pas occulter la dimension plus souterraine et incontrôlée du processus de la réécriture. En ce qu'ils apparaissent comme deux chefs d'œuvre porteurs d'enjeux universels et d'archétypes immémoriaux le *Journal* et *Macbeth* ne sont pas seulement les pré-textes de *Jeux de massacre* et de *Macbett*, ils incarnent également une mémoire et un inconscient collectifs. Ionesco, en les retravaillant, ne saurait maîtriser tous les aspects de leur re-surgissement.

2.1. Un jeu de massacre apparent

Jeux de massacre et *Macbett* conservent l'empreinte du plaisir éprouvé par Ionesco à défigurer, ne serait-ce qu'en surface, les sources de ses prédécesseurs, porté par un double mouvement propre à la parodie qui, comme le rappelle Pierre Gobin, oscille entre «hommage et outrage[986] ». Le critique souligne à quel point la déformation comique de *Macbeth* par *Macbett* s'est avérée une réussite. D'après Gobin, en effet, parmi tous les adaptateurs du chef-d'œuvre shakespearien qui se sont aventurés à tourner la tragédie en farce : « Coco Ionesco, par le psittacisme et la répétition a mérité de gagner le cocotier[987]! » Pour moins connue qu'elle soit, et plus originale, la réécriture de *Jeux de massacre* n'avait à cet égard déjà pas démérité. Qu'elle soit elle aussi parvenue à opérer, en retravaillant un chef-d'œuvre classique, « l'inclusion de la foire dans le spectacle privé[988] », il n'y a qu'à lire son titre pour s'en persuader. Par sa pratique ludique de la défiguration textuelle, Ionesco achève deux objectifs distincts. D'une part, le travestissement l'aide à restituer sa vision du monde qu'il perçoit comme une scène parfaitement dérisoire, d'autre part il œuvre à une transcontextualisation des fables originelles, susceptible de signifier à quel point, au cours de l'intervalle temporel qui a séparé la rédaction des hypotextes et leur reprise sous sa plume, « le monde a changé[989] ».

2.1.1. Travestissement grotesque et défiguration

Quand Gérard Genette, pour évoquer les phénomènes d'accentuation mis en œuvre par *Macbett* par rapport à sa source, parle d'un « hyper-*Macbeth* »[990], Daniel Sangsue analysant l'onomastique employée par Ionesco dresse un constat allant apparemment dans le sens opposé. Le critique note que la transformation suffixale du nom « Macbett » certes « entraîne le héros du côté de la bêtise et de l'animalité », mais que « le redoublement du *t* fait également basculer *Macbett* dans la minoration comique qui s'attache aux mots à suffixe en *ette* (*simplette, pompette*…)[991]». Qu'en conclure dès lors sur la nature de l'avatar ionescien du héros de Shakespeare : maxi ou micro Macbeth? Le paradoxe n'est bien sûr qu'apparent. Comme il en va du maniement d'une baudruche, le parodiste ne procède souvent à l'inflation des données de l'hypotexte que pour mieux susciter leur déflation dans le rire. Une démarche binaire se dessine dans la réécriture : ajouter pour mieux retirer, habiller pour dénuder, grimer pour exténuer. Le

[986] Pierre Gobin, « Macbête à la foire : de quelques traitements de Shakespeare en français », *op. cit*., p. 68.
[987] *Ibid*., p. 72.
[988] *Ibid*., p. 71.
[989] Eugène Ionesco, in Trentième, réalisation Pierre Nivollet, ORTF, 19 mars 1972.
[990] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Editions du Seuil, 1982, p. 504.
[991] Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit*., p. 252.

phénomène était déjà remarquable dans *Jeux de massacre* où la mort, portée à la scène avec une ampleur jamais encore atteinte par la représentation ionescienne, faisait l'objet d'une figuration systématisée et accentuée par rapport à son traitement dans le *Journal* de Defoe tout en voyant son importance apparemment minimisée.

Macbeth, parce qu'il bénéficie aux yeux du destinataire contemporain de Ionesco d'une stature mythique, s'expose à une forme de charivari qui semble épargné au *Journal de l'Année de la Peste*. Le dramaturge entreprend en effet un travail de désacralisation de la tragédie shakespearienne en exhibant, pour la tourner légèrement en dérision, la démarche créative de son auteur. Dans son analyse de la spécificité du mythe littéraire, Philippe Sellier rappelle que l'un des critères retenus par l'ethnologie pour caractériser le mythe est sa propension à se trouver « placé hors du temps ordinaire »[992] . Le critique souligne aussitôt en quoi ce trait ne saurait s'appliquer au champ de la littérature. Pourtant, ce que Ionesco semble précisément viser dans la pièce du dramaturge élisabéthain, c'est sa tendance à s'émanciper de la temporalité contextuelle de son écriture, effet engendré par la canonisation de son auteur. Le discours de Jan Kott sur le dramaturge, qui a suscité l'engouement de Ionesco, tend par certains aspects à une telle mythification. En soulignant la capacité hors du commun des œuvres shakespeariennes à épouser les préoccupations du spectateur contemporain, le critique loue en effet indirectement leur aptitude à se soustraire à toute forme de contingence. Or Ionesco redonne à *Macbeth* son ancrage conjoncturel en soulignant avec humour les incohérences et les invraisemblances du texte, de manière à ce que la pièce cesse d'être perçue totalement comme un monument inaltérable et retrouve son plein statut de fiction, soumis aux mêmes aléas que toute production littéraire donnée. Ce qu'il tente de faire, sur le plan créatif, recoupe ainsi le projet élaboré par Henri Fluchère dans le champ critique, plaidant « que la première tâche d'un commentateur de Shakespeare devrait être d'échapper au mirage du mythe[993] ».

Ainsi lorsqu'il réécrit la prophétie shakespearienne des Sorcières, Ionesco se réfère de manière cocasse à la généalogie des personnages de *Macbeth* :

> PREMIERE SORCIERE : Tu seras toi-même le souverain. Tu es prédestiné. Je vois l'étoile à ton front.
>
> MACBETT : D'abord, ce n'est pas possible. Duncan a un fils, Macol, qui fait ses études à Carthage. C'est l'héritier naturel et légitime du trône.
>
> DEUXIEME SORCIERE : Il en a même un autre, qui est en train de terminer son diplôme supérieur à Raguse, où il a étudié l'économie et la science de la navigation. Et qui s'appelle Donalban.
>
> MACBETT : Je n'ai jamais entendu parler de Donalban.

[992] Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, vol. 54, n°3, 1984, p. 113.
[993] Henri Fluchère, « Shakespeare et nous…», *Europe*, janvier-février 1964, p. 7.

PREMIERE SORCIERE, *à Macbett* : Ne retiens pas son nom, chevalier Macbett, ce n'est pas la peine, il ne sera plus question de lui par la suite[994].

Ce que souligne ironiquement Ionesco, au cours de ce dialogue loufoque, ce sont bien sûr les failles de la construction du schéma actantiel de *Macbeth* qui convoque un personnage sans pour autant lui donner de fonction dans la trame fictionnelle. Donalbain, en effet, ne fait qu'une brève apparition dans la tragédie première, à la fin de la scène 2 de l'acte III, avant d'être relégué aux oubliettes de la fable. Dans une perspective purement dramaturgique, son rôle est surnuméraire : Malcolm aurait suffi à endosser le rôle de l'héritier persécuté. Ionesco rebondit également sur une énigme posée par la fiction shakespearienne. La prophétie des sorcières, annonçant à Banquo : « Tu engendreras des rois[995] » semble contredire le dénouement de la pièce qui remet la couronne à la dynastie de Duncan. Rien n'indique dans le texte les raisons qui justifieraient un futur transfert de pouvoir. Le dramaturge s'amuse de l'apparente contradiction en concevant le soliloque de Banco :

Mais ce n'était que d'affreuses sorcières. Des espionnes, des intrigantes, des menteuses. Père de rois, moi ? Quand notre souverain bien-aimé a des fils ? Macol, qui fait ses études à Carthage, héritier naturel et légitime du trône ? Et aussi Donalban qui vient de terminer un diplôme de hautes études commerciales à Raguse ? Sornettes que tout cela. N'y pensons plus[996]…

Macbett parodie encore le tour rhétorique par lequel Shakespeare actualise la seconde prophétie des Sorcières, accomplissant de manière quelque peu grossière le retournement final de son intrigue. L'annonce au héros, à la première scène de l'acte IV, selon laquelle « nul être né d'une femme ne pourra [lui] nuire[997] » s'avère être, en effet, d'une légitimité douteuse. L'argument proféré par Macduff avant de pourfendre le personnage, revendiquant une naissance qui l'a « arraché du ventre de sa mère avant terme[998] », relève de la sophistique. Ionesco exploite avec humour cette faiblesse de l'hypotexte. La réplique de Macol à Macbett constitue ainsi une surenchère dans l'actualisation fantaisiste de la prophétie des Sorcières, dénonçant la facilité avec laquelle Shakespeare s'était lui-même débarrassé du problème :

MACOL : On t'a trompé, Macbett ! On t'a roulé. (*Chanté ou parlé, wagnérien:*) Je ne suis pas le fils de Duncan, je ne suis que son fils adoptif. Je suis l'enfant de Banco et d'une gazelle, qu'une sorcière avait métamorphosée en femme. Banco ignorait qu'il l'avait fécondée. Elle est redevenue gazelle avant de me mettre au monde[999].

---

[994] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1064.
[995] William Shakespeare, *Macbeth*, op. cit., p. 280 [*Thou shalt get kings*] (William Shakespeare, *Macbeth*, op. cit., p. 142).
[996] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1068.
[997] William Shakespeare, *Macbeth*, op. cit., p. 332 [*none of woman born/ Shall harm Macbeth*] (William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit*., p. 241).
[998] *Ibid*., p. 362 [*Macduff was from his mother's womb / Untimely ripped*] (William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit*., p. 295).
[999] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1109.

Ionesco profite de la tirade du personnage pour revenir sur le flou shakespearien relatif à la descendance de Malcom – au cas où celui-ci aurait échappé à la conscience du spectateur à la première allusion. Il révèle ainsi, de manière absurde, son lien de parenté insoupçonné avec Banco, légitimation transtextuelle humoristique de la prédiction initiale des Sorcières de *Macbeth* :

> Lady Duncan avait quitté secrètement la cour avant ma naissance, pour qu'on ne sache pas qu'elle n'était pas enceinte. Elle est revenue à la cour avec moi. On m'a tenu pour son fils et celui de Duncan, qui voulait un héritier. (*Parlé :*) Je reprendrai le nom de Banco et je fonderai une dynastie nouvelle qui régnera pendant des siècles. La dynastie Banco[1000].

Par ces exhibitions ludiques des insuffisances de *Macbeth*, Ionesco fissure le mythe shakespearien. Ce faisant, il utilise la parodie comme vecteur d'une satire intra-textuelle. Les effets de détournements et de défiguration mis en œuvre dans la pièce ont cependant le plus souvent pour fonction de délivrer un message indirect sur le monde, ce en quoi ils rejoignent le travail opéré à partir du *Journal de l'Année de la Peste*.

Au croisement de l'ajout, de l'incartade et de la transformation, la notion de travestissement semble particulièrement opérante pour analyser la dimension la plus subversive de la réécriture ionescienne. Dans sa conception du personnage de la Sorcière alias de Lady Duncan, le dramaturge mobilise le concept dans son sens littéral, faisant jouer en miroir deux scènes de dénudation bouffonne. Au strip-tease qui aboutit à l'apparition de Lady Duncan, « en bikini étincelant[1001] » répond en effet le geste inverse de l'effeuillage de la Sorcière ôtant sa « robe blanche, symbole d'une dérisoire virginité[1002] » pour retrouver sa « veille robe pouilleuse[1003] », son « tablier avec ses vomissures[1004] » et ses « brodequins crottés[1005] ». Ionesco se livre dans les deux cas à une métamorphose grotesque. Or, comme le soulignent Justin Edwards et Rune Graulund qui font du contraste entre « le vil et le comique, le dégoût et l'ironie[1006] » l'un des effets caractéristiques du grotesque, ce dernier « offre une force créative pour conceptualiser l'indétermination produite par la transformation, et réfléchir au sens de l'incertitude engendrée […] Un corps grotesque qui est incomplet ou déformé nous oblige à nous demander ce que signifie être humain[1007] ». Ionesco, en l'occurrence, semble poser la question inverse,

---

[1000] *Ibid*.
[1001] *Ibid*., p. 1078.
[1002] *Ibid*., p. 1098.
[1003] *Ibid*.
[1004] *Ibid*.
[1005] *Ibid*.
[1006] Justin Edwards et Rune Graulund, *Grotesque*, New York, Routledge, 2013, p. 2. [*the vile and the comic, disgust and irony*]
[1007] Ibid., p. 3 [*the grotesque offers a creative force for conceptualizing the indeterminate that is produced by distortion, and reflecting on the significance of the uncertainty that is thereby produced*]

invitant son spectateur à se demander ce qui caractérise le monstre. Alors que la pièce shakespearienne établissait des frontières en apparence bien définies entre le bien et le mal, le démoniaque et le divin, *Macbett*, en permutant les figures de la femme tentatrice et de la sorcière, procède à leur commune disqualification dans la recherche d'une genèse du mal.

C'est sans doute la raison pour laquelle, alors qu'il avait songé à commencer sa pièce par une scène comique de travestissement des Sorcières, il repousse la métamorphose plus loin dans l'intrigue[1008]. La scène occultée tendait à souligner l'évolution littéraire du motif, concomitante au changement des croyances depuis l'époque élisabéthaine. Le jeu métatextuel affleurait en permanence dans le dialogue humoristique où la première sorcière reprochait à la seconde de s'accrocher à « la tradition[1009] » : « Tes blasphèmes ne portent plus[1010] » lui assénait-elle. A sa compagne désespérée par le triste constat de cette évolution des mœurs, se désolant : « L'enfer ne me fait plus confiance, j'ai froid, je ne peux pas me payer mon loyer[1011] », elle suggérait ainsi de s'adapter à l'air du temps et l'aidait à se métamorphoser en femme désirable, gage de réussite pour se faire « une clientèle[1012] ». Si Ionesco renonce à cette scène cocasse, c'est probablement qu'au-delà du procédé réflexif jouant sur l'idée de la modernisation des classiques, il veut livrer un message plus profond. Dans la version définitive, la Sorcière de *Macbett* ne se transforme en pin-up qu'au moment où le personnage est en proie à un chant des sirènes de nature différente, autrement plus aphrodisiaque : celui du pouvoir. Le dramaturge signifie peut-être par là que la femme-sorcière comme la sorcière faite femme ne saurait représenter dans son œuvre qu'un écran de fumée, voué à conserver entier le mystère de la germination du mal en l'homme. Comme le souligne Marie-Claude Hubert : « Les sorcières n'interpellent Macbett que parce qu'il est prêt à les entendre[1013] ». Le grotesque des métamorphoses vise à tourner en dérision le geste même qui consisterait à expliquer le monstrueux par un recours à des figures tangibles, humaines ou occultes.

C'est encore de monstruosité qu'il s'agit dans la scène d'anthropophagie grotesque de *Jeux de massacre*, extrapolée à partir du roman de Defoe. « Terrifiant, hideux et macabre, le cannibalisme est le désir tabou par excellence[1014] » relèvent Edwards et Graulund « car il

---

[1008] La scène est reproduite intégralement dans l'annexe n°16, p. 547.
[1009] Eugène Ionesco, *Macbett*, Tapuscrit de la pièce annoté par E. Ionesco, 4-COL-166 (120), p. 7-9 du tapuscrit.
[1010] *Ibid*.
[1011] *Ibid*.
[1012] *Ibid*.
[1013] Marie-Claude Hubert, Préface à l'édition d'Eugène Ionesco, *Macbett*, Gallimard, coll. « Folio théâtre», 2009 [1972], p. 16.
[1014] Justin Edwards et Rune Graulund, *Grotesque*, *op. cit*., p. 7.

anéantit les distinctions artificielles entre l'humain et l'animal[1015] ». En plaçant dans le prolongement du pillage des chapeaux, séquence empruntée à Defoe, la représentation du vol de l'enfant et la suggestion de sa dévoration, Ionesco semble réactualiser le proverbe « qui vole un œuf vole un bœuf » en sa version lugubre « qui vole un chapeau finit par manger un nourrisson ». Il cherche, par l'altération du texte originel dans son accentuation morbide, à donner à penser l'abomination dont est capable l'individu une fois affranchi des mécanismes inhibiteurs de la morale, métamorphose passée inaperçue lorsqu'elle n'en est encore qu'à un stade précoce.

Les deux pièces ont ainsi en commun de mener une réflexion sur le monstrueux en s'appuyant sur un traitement grotesque du personnage. Loin d'être ponctuelle, cette figuration de l'inhumanité par la défiguration de l'humain sature la partition dramatique. *Jeux de massacre* et *Macbett*, conformément aux programmes établis par leurs titres, développent respectivement les images de l'homme-pantin et de l'homme-animal.

La première réécriture de Ionesco revisite ainsi le panorama londonien de Defoe pour en extraire ou extrapoler sur son modèle une myriade de protagonistes que leur nombre, sur l'espace confiné du plateau, semble réduire aux rouages d'une machine. Le tableau récapitulatif de la distribution à la création en 1970 fourni par Emmanuel Jacquart, fait état, inventaire éloquent, d'un total de 124 personnages joués par 17 comédiens[1016]. D'un bout à l'autre de la pièce, le dramaturge exhibe sa volonté de chosifier les figures qu'il fait déambuler sur l'aire de jeu, suggérant dès la didascalie liminaire qu'il serait « *même mieux* [1017]» de les remplacer par « *des marionnettes ou de grandes poupées* [1018]». Le premier tableau manifeste l'implacabilité d'un tel projet par l'élection de deux nouveaux nés comme tribut inaugural à l'épidémie théâtrale. La réplique placide de la Quatrième Femme, palpant l'intérieur d'un berceau : « On les touche, ça ne bouge pas[1019] » souligne par le recours au pronom indéfini la vocation à la réification du jeu de massacre. Ce n'est pas un hasard si le dramaturge choisit ainsi ses premières victimes actantielles parmi la frange virtuelle de l'humanité la plus susceptible de susciter l'empathie. Le spectateur doit prendre conscience, dès le lever du rideau, que l'humain n'aura pas droit de cité sur sa scène.

[1015] *Ibid*.
[1016] Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 960.
[1017] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 961.
[1018] *Ibid*.
[1019] Ibid., p. 968.

Dans *Jeux de massacre*, en effet, où les gens « meurent par paquets de dix ou de douze[1020] », voire par tramways entiers[1021], au point de faire naître le soupçon d' « une mode[1022] » chez l'un des protagonistes, le personnage cède le pas au pantin. Ionesco conçoit ainsi la séquence furtive de l'« *homme demi nu*[1023] » qui traverse le plateau en criant « *Ayez pitié de moi*[1024] !», qu'il emprunte à Defoe, comme une apparition guignolesque. Tandis que dans le *Journal* le narrateur décrivait la tentative charitable des passants d'arrêter l'homme dans sa course « pour lui faire prendre du repos ou quelque aliment[1025] », le dramaturge inverse ironiquement les modalités de l'interaction humaine en précisant dans sa didascalie que « *deux hommes vêtus de noir […] tenant des gourdins dans la main gantée, courent après le personnage qui criait* [1026]». Ce faisant, il puise dans l'hypotexte la matière à une guignolade qu'il épure de toute valeur exemplaire. Dans un revirement cruel, le cri du personnage « *Ayez pitié de moi !* » ne semble plus s'adresser à un dieu de miséricorde mais aux marionnettes assaillantes.

Même schéma de déformation acidifiante de la source dans la « Scène de nuit » qui reprend les descriptions par H.F. des séquestrés échangeant des lamentations depuis leurs croisées. Ionesco met en place un dispositif scénique où les personnages « *apparaissent et disparaissent comme au guignol* [1027]». H.F. spécifiait déjà que les plaintes des mourants ne retenaient pas l'attention des spectateurs « car les gens n'avaient plus la moindre curiosité et personne ne pouvait d'ailleurs rien pour autrui[1028] ». Le dramaturge, dans une surenchère comique, crée avec le discours du Troisième Homme un contrepoint vocal aux jérémiades de ses pantins, propre à accentuer le caractère bouffon du tableau d'ensemble. Les doléances du personnage : « On ne peut plus dormir[1029] ! », « Silence ! Pensez aux autres[1030] ! » et « Moi, je travaille demain matin[1031] ! » rendent en effet les gesticulations de ses compagnons de scène plus grotesques qu'elles ne l'étaient à l'origine. Concomitamment, le dramaturge multiplie les

---

[1020] *Ibid*., p. 983.
[1021] Dans la « Scène de la prison » le Geôlier raconte aux prisonniers : « Hier, un tramway est parti d'un bout de la ville, plein de passagers. Ils sont tous morts pendant le trajet » (Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 989).
[1022] *Ibid*., p. 980.
[1023] *Ibid*., p. 975.
[1024] *Ibid*.
[1025] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit*., p. 56.
[1026] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 975.
[1027] *Ibid*., p. 1002.
[1028] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit*., p. 137 [*for People had no Curiosity now in any Case; nor could any Body help one another*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit*., p. 69).
[1029] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 1004.
[1030] *Ibid*.
[1031] *Ibid*.

niveaux de sens dérivant de l'image du pantin. Dans sa réécriture, le personnage-objet figure la dimension dérisoire de la condition humaine et révèle tout à la fois la monstruosité morale de l'individu ordinaire, inhérente à sa profonde stupidité. Les guignols de *Jeux de massacre* ne sont, dans cette optique, pas très éloignés de ceux qu'avait conçus Ionesco dans son chef-d'œuvre inaugural. Les dernières exclamations des personnages de la pièce « Courons par là », « Par là », « Par là », « Là non plus[1032] », tandis que dans le lointain « *une lumière d'incendie qui va embraser tout le plateau* [1033]» transforme l'aire de jeu en souricière prompte à les piéger « comme des rats[1034] », font écho aux ultimes répliques de *La Cantatrice chauve* : « c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici[1035] », alors signes de l'enfermement des fantoches dans un chausse-trappe verbal.

De la première à la seconde réécriture, le monstre évolue du pantin vers l'animal. En écrivant *Macbett*, Ionesco invite le spectateur aux comices du pouvoir. Avec une débauche d'inventivité, il affuble les tyranneaux de totems ridicules. Aux côtés de Duncan, détenteur du peu enviable palmarès des sobriquets « cochon[1036] », « âne[1037] », « oie[1038] » et « pou[1039] », Macbett est présenté comme le « chien[1040] » de Banco, Banco comme celui de Macbett[1041]. Macol, ravalé à un rang amphibien par les invectives de son ennemi : « Serpent baveux [1042]», « Vipère à corne[1043] », « Immonde crapaud géant[1044] », rétorque en convoquant le degré zéro de la hiérarchie animale: « Huître ». La filiation revendiquée du personnage avec une « gazelle » vaut, en contexte, titre de noblesse. Le slogan affiché sur « *des panneaux* [1045]» après qu'il a tué Macbett: « *Macol is always right* [1046]» fait en outre du personnage l'héritier du cochon stalinien d'Orwell, par un clin d'œil intertextuel à la phrase d'*Animal Farm* : « *Napoleon is always right* [1047]». Les notes du dramaturge ne laissent aucun doute quant au rapport causal qui lie son slogan à l'animalité du protagoniste second. Il écrit en effet sur une

[1032] *Ibid*.
[1033] *Ibid*., p. 1034.
[1034] *Ibid*.
[1035] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit*., p. 42.
[1036] Eugène Ionesco, *Macbett*, op. cit., p. 1040.
[1037] *Ibid*., p. 1044.
[1038] *Ibid*.
[1039] *Ibid*., p. 1087.
[1040] *Ibid*., p. 1069
[1041] *Ibid*., p. 1084.
[1042] *Ibid*., p. 1108.
[1043] *Ibid*.
[1044] *Ibid*.
[1045] *Ibid*., p. 1110.
[1046] *Ibid*.
[1047] George Orwell, *Animal Farm*, Londres, Penguin, p. 83.

de ses fiches : « *Macol is always right*[1048] » ajoutant en l'entourant : « D'où son emblème, la gazelle[1049] ». Le dramaturge joue de l'hybridité entre l'humain et la bête. Les corps animaux se confondent à ceux des protagonistes : corps mangé de Glamiss, « consommé[1050] » par plusieurs « requins[1051] », corps scindé de Lady Duncan, qualifiée par Macbett de « sirène[1052] ». La construction stylistique des répliques participe en elle-même de la confusion. Les associations inattendues sur lesquelles se fondent les répliques de Glamiss au début de la pièce : « Dix mille volailles, dix mille chevaux, dix mille jeunes gens[1053]… », et de Macol à la fin : « Si vous ne vous taisez pas à l'instant, je jette sur vous mes soldats et mes chiens [1054]» semblent semer un trouble volontaire entre les différents règnes biologiques. La création scénique a emboîté le pas au texte. La captation radiophonique de la mise en scène de Mauclair en 1972 laisse en effet entendre des Sorcières piaillardes, dont les bruitages vocaux se situent au croisement du croassement et du caquet[1055]. Ils ont provoqué l'hilarité du public.

Les personnages ne sont pas seulement comparés verbalement à des animaux, ils en épousent surtout les caractéristiques comportementales. C'est ainsi au détour d'une « promenade matinale[1056] » « pour l'hygiène[1057] » qu'on qualifiera volontiers de canine que Banco rencontre les conjurés, affichant alors à l'égard de Duncan la loyauté due à un maître. L'effet de meute est renforcé par le redoublement de ses propos par ceux de Macbett. Chez ce dernier, la fidélité du chien grégaire est cependant bien vite remplacée par la pulsion sanguinaire propre au loup solitaire. La fable revisitée de Ionesco comporte aussi son agneau dégradé. Candor, qui en se pressant vers l'abattoir remplit dérisoirement le programme de son nom, fait figure après la bataille de mouton noir sacrifié. Comme le relève Rosette Lamont, la déclaration qu'il profère avant son exécution, « La raison du vainqueur est toujours la meilleure[1058] »,

---

[1048] Eugène Ionesco, *Macbett*, Notes ms., d'E. Ionesco et f. dact. annotés de sa pièce, 4-COL-166 (117). Ionesco avait commencé par écrire « « Macol a toujours raison » avant de biffer la phrase pour la remplacer par sa version anglaise, sans doute pour accentuer la référence à Orwell.
[1049] *Ibid*.
[1050] *Ibid*., p. 1080.
[1051] *Ibid*.
[1052] *Ibid*., p. 1078.
[1053] *Ibid*., p. 1040.
[1054] Ibid., p. 1111.
[1055] Eugène Ionesco, « Macbett », présentation de la pièce par E. Ionesco suivie de la captation radiophonique, 15 octobre 1972, https://www.ina.fr/audio/PHD99219060/macbett-audio.html.
[1056] *Ibid*., p. 1042.
[1057] *Ibid*.
[1058] *Ibid*., p. 1058.

« constitue une variante ironique de l'introduction de La Fontaine à sa fable "Le Loup et l'Agneau[1059]" ».

Si les pantins hérités de Defoe étaient malades de la peste, les animaux inspirés de *Macbeth* sont rompus au massacre. Ionesco travestit le récit de la bataille livrée contre les traîtres, pris en charge par Le Capitaine à la scène 2 du premier acte de la tragédie shakespearienne, dans lequel Macbeth et Banquo étaient respectivement comparés aux figures héroïques de l' « aigle[1060] » et du « lion[1061] ». Leurs avatars bouffons relatent eux-mêmes leurs exactions dans deux monologues jumeaux. La description des « dizaines de millions de morts[1062] », frappés sans distinction en vertu du principe selon lequel « Dans l'ivresse de la bataille on tape souvent à tort et à travers[1063] », loin de livrer au spectateur une geste épique accomplie par de glorieuses forces de la nature, prend les accents d'une lamentable curée. Dans sa tragédie, Shakespeare réservait aux personnages les plus vils de la fable, les sicaires recrutés pour massacrer Banquo et son fils, l'apparentement à des chiens. Aux meurtriers qui se revendiquaient « hommes[1064] », Macbeth adressait en effet la réponse ambiguë : « Oui, vous passez pour hommes dans le catalogue ; de même que les limiers, les lévriers, les métis, les épagneuls, les mâtins, les barbets, les caniches, les chiens-loups sont désignés tous sous le nom de chiens [1065]». En réécrivant la pièce, le parodiste retourne ironiquement cette analogie en comparant, de manière diffuse, son propre héros à une figure canine.

La dégradation parodique des œuvres premières aboutit ainsi à une vision grotesque de l'homme grâce à laquelle le spectateur est invité à mesurer la monstruosité dérisoire de celui-ci. Le jeu de travestissement hypertextuel n'affecte pas uniquement les personnages. C'est la structure des pièces en elle-même qui se voit retravaillée pour épouser la perception du monde de l'auteur. Selon Bert O. States « les pièces ne sont pas simplement grotesques parce qu'elles contiennent des monstres ou des événements étranges […] mais parce le monde d'une possible normalité semble avoir été englouti, ou est sérieusement menacé, par de prodigieuses tendances à la répétition du même et à la croissance débridée [1066]». Croissance et répétition, on ne saurait

---

[1059] Rosette Lamont, « From Macbeth to Macbett», op. cit., p. 242 [*Candor's pre-execution statement is an ironic variation on* La Fontaine*'s introduction to his fable*, "Le Loup et l' Agneau"].
[1060] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit*., p. 277.
[1061] *Ibid*.
[1062] Eugène Ionesco, *Macbett*, p. 1047.
[1063] *Ibid*, p. 1048.
[1064] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit*., p. 314.
[1065] *Ibid*.
[1066] Bert O. States, *Irony and drama*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1971, p. 77 [*Plays are not grotesque simply because they contain monsters and freakish events- for example, Titus Andronicus- but because*

mieux résumer les fondements de l'esthétique ionescienne dans son ensemble. Or, dans *Jeux de massacre* et *Macbett*, ces deux principes semblent poussés à un degré paroxystique du fait qu'ils ne se déploient plus seulement dans une logique intra-diégétique mais s'établissent également dans une relation hypertextuelle. Ionesco amplifie en effet les données initiales de ses sources pour créer un univers doublement dramatique, soumis à un mal dont la force de croissance est aussi inquiétante qu'incontrôlée[1067]. La première réécriture voit ainsi se multiplier les morts rapportées par le *Journal*. Les cadavres envahissent aussi bien la scène physique que l'espace virtuel bâti par le discours des personnages. La remarque du Passant à son Compagnon, au huitième tableau : « En quittant la maison de mes amis, ils étaient deux. Je suis allé chercher le journal et je suis revenu. Je suis remonté ; eh bien j'ouvre la porte et je vois onze cadavres étendus[1068] » souligne avec humour la mutation d'une épidémie apte désormais, avec une singulière perversité, à créer le vivant pour mieux l'éradiquer.

Traqués jusque dans leurs retraites les plus intimes, terrassés à une vitesse fulgurante, les personnages de *Jeux de massacre* sont « victimes d'une maladie absurde[1069] » qui impose son ton et son rythme à l'ensemble de la pièce. Tandis que Defoe livrait, au début de son roman, l'exemple édifiant de familles ayant fui la ville ou qui « firent des provisions suffisantes pour leur maisonnée entière et s'enfermèrent si bien que nul ne les vit ou n'entendit parler d'elles avant que l'épidémie ne fût complètement terminée, moment où elles reparurent en parfaite santé[1070] », le troisième tableau intitulé « Dans une maison » entreprend en miroir de donner à voir et à entendre l'échec d'un personnage se risquant à une stratégie de cet ordre. Le Maître de maison a beau ainsi recourir à tous les remèdes préconisés par H.F. dans le *Journal* : « le benjoin, la colophane, les insecticides, le soufre[1071] », liste de palliatifs que Ionesco avait patiemment recensée sur une fiche à la lecture de son prédécesseur[1072], le tableau s'achève sur sa mort théâtralisée et grotesque, signalée au spectateur par le Premier Domestique qui en « *en*

---

the world of possible normalcy seems to have been engulfed, or is seriously threatened, by some prodigious tendency to self-repetition and unbounded growth].

[1067] Daniel Sangsue relève ce phénomène, notant que : « Ionesco pratique souvent ce que l'on pourrait appeler l'amplification parodique. Il prend un motif shakespearien et le grossit si démesurément qu'il en devient grotesque » (*La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 258).

[1068] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 993.

[1069] *Ibid.*, p. 1032.

[1070] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit.*, p. 103 [*many Families foreseeing the Approach of the Distemper, laid up Stores of Provisions sufficient for their whole Families, and shut themselves up, and that so entirely, that they were neither seen or heard of, till the Infection was quite ceased, and then came abroad Sound and Well*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit.*, p. 49).

[1071] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 976.

[1072] Le dramaturge note sur une fiche indépendante le relevé synthétique : « Purification des demeures : parfums, soufre brûlé, poix, poudres, encens qui brûlait ainsi que benjoin, colophane » (« *Jeux de massacre* », ensemble de notes dact. et ms., 4-COL-166 (110).

soulevant par les cheveux la tête du Maître[1073]» constate : « Ses yeux rougissent ! Son visage est bleu[1074] ! » Si la séquence intervient au début de la pièce, sitôt établie la situation de départ, c'est qu'elle a comme chez Defoe, bien que sa morale en soit rigoureusement inversée, une valeur exemplaire. Les tableaux qui suivront ne seront ainsi, dans leur immense majorité, que des variations bâties sur une structure identique. Tandis que le *Journal* ménageait des surprises, multipliait les exemples positifs tendant à contrebalancer le propos général, apportait des nuances et des correctifs aux anecdotes les plus noires, *Jeux de massacre* est construit sur un *crescendo* dans l'abomination, culminant dans la séquence d'anthropophagie du dix-septième tableau. La peste selon Ionesco, qui n'est d'ailleurs presque jamais nommée comme telle, n'est donc plus ce qu'elle était. Plus invasive, elle submerge l'espace dramatique sans négliger aucun axe, ce que le Geôlier donne bien à mesurer en rappelant que même « Les piétons ne sont plus à l'abri. Les cadavres ou les agonisants leur tombent sur la tête du haut des fenêtres[1075] ».

Même croissance du germe monstrueux dans *Macbett* où la série des meurtres shakespeariens se transforme en hécatombe ubuesque. Outre le récit de bataille glaçant livré par le Cerbère Macbett-Banco, la reprise de l'exécution des traîtres à la couronne illustre la propension ionescienne à opérer un massacre hypertextuel au moyen d'une hypertrophie des fragments diégétiques premiers. Dans la version revisitée de *Macbeth*, ce ne sont pas seulement les héritiers dramatiques de Cawdor qui payent pour leur rébellion. Il semble « juste[1076] » à Duncan « que les soldats qui ont servi Candor soient exécutés à sa suite. Ils ne sont pas très nombreux : cent trente-sept mille, ce n'est ni trop ni trop peu[1077] ». Le rythme *allegro* des exécutions prescrit par la didascalie « *Les uns après les autres – en fait les mêmes comédiens-passant et repassant rapidement, dans le fond, les soldats de Candor se font couper la tête sous la guillotine* [1078]» met l'accent sur la dimension répétitive du geste monstrueux autant que sur sa dimension hyperbolique. Comme incite à le penser States, les deux principes vont de pair. Si Véronique Lochert peut constater que « l'emploi immodéré de la répétition qui caractérise le théâtre de Ionesco atteint peut-être son paroxysme dans *Macbett*[1079] » c'est, ainsi qu'elle le suggère elle-même, parce que Ionesco maintient un double objectif dans sa reprise. Le parodiste s'y fait tout à la fois le singe outrancier de Shakespeare et le miroir convexe du monde.

[1073] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 979.
[1074] *Ibid*.
[1075] *Ibid*., p. 989.
[1076] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1060.
[1077] *Ibid*.
[1078] *Ibid*., p. 1061.
[1079] Véronique Lochert, « Macbeth/Macbett: répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco », *Etudes littéraires*, vol.38, n°2-3, 2007, p. 59.

Une telle duplication transgressive des données des hypotextes affecte de la manière la plus frappante les conclusions des deux réécritures. Ionesco remobilise un événement historique rapporté par Defoe pour le mettre au service d'un absurde retour du même dans sa fable. Le grand incendie de Londres de 1666, mentionné à plusieurs reprises dans le *Journal*[1080], permet au dramaturge qui en transpose la survenue à la fin de sa pièce, d'illustrer sa conception de l'existence où seul le pire transparaît à l'horizon du pire. Le finale ironique de la pièce substitue en effet à l'épidémie, dont le recul annoncé arrache aux personnages de dérisoires « *hourra* [1081]», un « feu[1082] » qui la remplace avec une fulgurance accablante. Ionesco subvertit pourtant, autant qu'il ne le répercute, le propos du *Journal* dans lequel H.F. interprétait la date du grand incendie de Londres, séparé de la peste par un intervalle de « neuf mois[1083] », comme un signe de la clémence divine. Le narrateur explique en effet en quoi la concomitance des deux fléaux eût en effet été fatale aux Londoniens, arguant que :

> Ce fut par une disposition miséricordieuse de la Providence […] qu'aucun incendie, ou du moins, aucun incendie considérable, ne se déclara dans la cité cette année-là. S'il y en avait eu, c'eût été vraiment terrible : ou les gens auraient dû les laisser se développer sans pouvoir les éteindre ou bien ils auraient été obligés de se rassembler en grandes foules sans se préoccuper du danger d'infection, ni des maisons dans lesquelles ils auraient dû pénétrer, des marchandises qu'ils auraient dû manipuler ou des gens qu'ils auraient dû coudoyer[1084].

Alan Rosen souligne cette réticence de Defoe à faire de l'incendie dans son *Journal* un pur prolongement de la peste. Le critique remarque que s'il « avait cherché, comme l'ont fait nombreux de ses contemporains, à créer une cadre narratif qui puisse imposer au chaos du désastre un sens univoque, il aurait été bien inspiré de lier la peste et le feu. Lier les deux désastres aurait facilité la mise en œuvre d'un schéma typologique conventionnel[1085] ». Or « plutôt que de représenter la peste et le feu comme deux formes complémentaires de désastres, Defoe les présente comme antagonistes. Là où est la peste, le feu n'est pas[1086] ». Ionesco répète

---

[1080] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit*., p. 76, 155, 252, 358.
[1081] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 1034.
[1082] *Ibid*.
[1083] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit*., p. 358.
[1084] *Ibid*., p. 252 [*It was a merciful Disposition of Providence also […] that no Fires, or no considerable ones at least, happen'd in the City, during that Year, which, if it had been otherwise, would habe been very dreadful; and either the People must have let them alone unquenched, or have come together in great Crowds and Throngs, unconcern'd at the Danger of the Infection, not concerned at the Houses they went into, at the Goods they handled, or at the Persons or the People they came among*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op.cit*., p. 132).
[1085] Alan Rosen, *Dislocating the End. Climax, Closure and the Invention of Genre*, New York, Peter Lang, 2001, p. 35 [*If Defoe had sought, as did many of his contemporaries, to create a narrative framework that could impose upon the chaos of disaster a discernible meaning, he would have done well to link the plague and the fire. To link the two disasters would readily have activated a conventional typological schema*].
[1086] *Ibid*., p. 38 [*Rather than representing plague and fire as two complementary kinds of disaster, Defoe presents them as antagonists. Where plague is, fire is not*].

donc la répétition figurée dans le *Journal* mais en détourne la valeur pour en faire le symbole, dans sa pièce, d'une réitération infiniment plus sinistre.

Même duplication biaisée de la lettre shakespearienne dans le finale de *Macbett* qui reprend le discours de Malcolm débarrassé cette fois de tout second degré et invite ainsi le spectateur à mesurer la triste récurrence des catastrophes dans l'Histoire. L'effet de répétition porte d'autant plus dans la seconde réécriture que le destinataire est cette fois capable de mesurer la ressemblance dissonante avec l'hypotexte et par là-même d'opérer une relecture critique de l'œuvre shakespearienne. Comme l'affirme en effet Richard Saint-Gelais :

> Davantage sans soute que les autres opérations transfictionnelles, la réinterprétation rend sensible l'effet en retour qu'elle exerce sur le récit initial, qui se trouve exposé malgré lui à une relecture passablement troublante. Mais cela ne se fait pas tout seul, c'est-à-dire sans l'intervention d'un lecteur qui, pour mesurer ces effets, devra conserver un souvenir suffisamment précis du texte réinterprété […] Cela, certes, confère un caractère aléatoire à de tels dispositifs, mais leur assure, si les conditions sont remplies, un impact particulièrement vif : l'original semble alors hanté par (le sens dégagé par) sa version. Il n'est pas nécessaire pour cela que la réinterprétation « réussisse, c'est-à-dire soit convaincante au point de se substituer à l'interprétation originale. Il suffit, mais c'est déjà beaucoup, qu'elle la fragilise[1087].

Ionesco ne parvient cependant pas tout à fait à accomplir le coup de maître consistant à renverser la signification du texte premier en le reprenant à la lettre. Il actualise la prédiction de Malcolm, remplaçant le conditionnel employé par le personnage shakespearien par un futur bien plus désespérant. Le protagoniste de l'hypotexte concluait sa démonstration par l'hypothèse :

> Oui, si j'en avais le pouvoir, je verserais dans l'enfer le doux lait de la concorde, je bouleverserais la paix universelle, je détruirais toute unité sur la terre[1088].

Pour Macol, l'affaire est déjà réglée :

> Oui, maintenant que j'ai le pouvoir, je vais verser dans l'enfer le doux lait de la concorde. Je vais bouleverser la paix universelle, je détruirai toute unité sur la terre[1089].

En outre, la pièce ne s'achève pas exactement avec les propos empruntés à Shakespeare, détournés de leur contexte « à la manière de ces arts martiaux où l'on utilise la force de l'adversaire pour mieux en triompher[1090] ». Ionesco complète la tirade de Macol par une déclaration grotesque de son propre crû :

> De cet archiduché, commençons d'abord par faire un royaume – et je suis roi. Un empire, je suis empereur. Supra-altesse, supra-sire, supra-majesté, empereur de tous les empereurs[1091].

[1087] Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges, la transfictionnalité et ses enjeux, op. cit.*, p. 156.
[1088] William Shakespeare, *Macbeth, op. cit.*, p. 342 [*Nay, had I power, I should/ Pour the sweet milk of concord into hell, / Uproar the universal peace, confound / All unity on earth*] (William Shakespeare, *Macbeth, op. cit.*, p. 260).
[1089] Eugène Ionesco, *Macbett, op. cit.*, p. 1112.
[1090] Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges, la transfictionnalité et ses enjeux, op. cit.*, p. 173.
[1091] Eugène Ionesco, *Macbett, op. cit.*, p. 1113.

La voix du dramaturge élisabéthain se tarit ainsi avant le baisser du rideau, laissant place au ridicule superlatif absolu prononcé par le personnage second.

Si Ionesco ressent le besoin d'ajouter ces dernières phrases c'est que l'inversion de la morale contenue dans *Macbeth* ne lui suffit pas à établir sa démonstration. Le tyran qui s'apprête à régner sur son royaume virtuel doit certes apparaître comme l'incarnation d'une apothéose dans le mal mais il a aussi vocation à repousser les limites du grotesque. Telle est en effet la manière dont le dramaturge considère les dictateurs de son époque. Or il s'agit en réécrivant ses pièces de s'adapter à l'air du temps.

2.1.2. Transcontextualisation et modernisation

Ionesco a beau déformer, dans la lettre et dans l'esprit, les œuvres auxquelles il se réfère, sa réécriture ne saurait donc se réduire à une plaisanterie de potache ou à une tentative de dégrader deux chefs-d'œuvre pour le simple plaisir transgressif du geste. La part la plus dévastatrice de son adaptation semble obéir à une nécessité d'ordre supérieur. Si la défiguration textuelle révèle ainsi, comme on a cherché à le montrer, une perception générale de l'homme et du monde à caractère atemporel, elle reflète aussi, plus spécifiquement, les changements historiques et culturels intervenus entre la rédaction des hypotextes et le moment de l'écriture des pièces secondes. Comme le remarque Edith Kern « le *Macbett* français est plus qu'un simple canular de la tragédie anglaise qui l'a inspirée. On le qualifierait plus volontiers de parodie sérieuse de *Macbeth*, en ce qu'il utilise la pièce première et en change l'orientation pour lui faire épouser nos vues et nos préoccupations contemporaines[1092] ». Jeanyves Guérin dresse un constat similaire, replaçant la parodie ionescienne dans le contexte de sa création. Selon lui, le dramaturge obéit à « une caractéristique fréquente dans le théâtre du vingtième siècle. Il ne s'agit pas de ridiculiser l'hypotexte mais de le moderniser et de l'actualiser[1093] ».

Des deux réécritures du diptyque, *Macbett* est incontestablement celle où le projet de transcontextualisation est le plus accusé. Ionesco utilise sa parodie comme une tribune pour exprimer son aversion vis-à-vis des régimes communistes et son scepticisme envers la conception de l'histoire qui sous-tend leur idéologie. Dans une moindre mesure, Ionesco avait déjà altéré l'hypotexte de *Jeux de massacre* pour mettre en œuvre une satire de la société de

[1092] Edith Kern, « Ionesco and Shakespeare: Macbeth on the modern stage», *op. cit*., p. 3 [*Yet, the French Macbett is more than a mere spoof of the English tragedy which inspired it. It might be more readily called a serious parody of Macbeth, utilizing the earlier play and yet shifting its emphasis to make it correspond to our contemporary visions and concerns*].

[1093] Jeanyves Guérin, « Les jeux du temps et le procès de l'histoire dans *Macbett* d'Eugène Ionesco », op. cit., p. 310.

son époque. Surtout, le dramaturge retravaille ses sources de manière à les adapter à la subjectivité moderne, les relisant notamment à la lumière de la notion d'inconscient.

La scène d'ouverture de *Macbett* synthétise l'enjeu de la pièce entière. A l'issue du dialogue humoristique entre Glamiss et Candor tout est pratiquement déjà dit. Le dramaturge crée habilement un double mouvement dans le dialogue des conjurés, dont le contenu oscille entre constats sensés et réponses absurdes aux problèmes posés. Ainsi, après que Glamiss a revendiqué légitimement « La liberté[1094] ! » et Candor renchéri en brandissant le mot d'ordre « Seul maître de mon espace[1095] », le souffle héroïque de l'insurrection retombe dérisoirement avec l'énoncé des mesures envisagées :

> GLAMISS : Nous prendrons du sien.
> CANDOR : Nous prendrons du sien.
> GLAMISS : Je propose qu'on se le partage.
> CANDOR : Moitié-moitié.
> GLAMISS : Moitié-moitié.[1096]

De la même manière, lorsqu'en réponse au grief « Il est injuste avec nous[1097] », les deux personnages jumeaux, comparés à juste titre par Emmanuel Jacquart à « Tweedledee et Tweedledum[1098] », proposent :

> CANDOR : Nous ferons justice.
> GLAMISS : Nous régnerons à sa place.
> CANDOR : Elle sera désormais la nôtre[1099].

le destinataire n'est pas invité à se bercer d'illusions quant à la manière dont les protagonistes useraient de cette « justice » si elle venait à tomber entre leurs mains. A travers leur protestation:

> CANDOR : Ni dupés ni roulés.
> GLAMISS : Ni roulés ni dupés[1100]

Ionesco remobilise peut-être ironiquement la célèbre formule de Camus « ni victimes, ni bourreaux[1101] ». Tandis que le militant de *Combat* conceptualisait, par son slogan, une troisième voie à emprunter pour répondre à l'oppression dictatoriale, solution visant à conserver une dignité et une humanité dans la révolte, les personnages réduisent les marges de leur action aux

---

[1094] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1041.
[1095] *Ibid*.
[1096] *Ibid*.
[1097] *Ibid*.
[1098] Emmanuel Jacquart, « Notice de *Macbett* » in Eugène Ionesco, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1807.
[1099] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1041.
[1100] *Ibid*.
[1101] « Ni victimes ni bourreaux » est le titre sous lequel Camus rassemble une somme d'articles publiés dans *Combat* dans son recueil *Actuelles* (Gallimard, 1950 [1948], p. 140-179).

bornes d'une grotesque tautologie. Dès l'orée de la pièce, le spectateur est ainsi conduit à mesurer la farce tragique qui s'apprête à se jouer : Duncan est ignoble, Glamiss et Candor parvenus au pouvoir seraient sans doute pires. La destitution de Macbett par la « supra-majesté[1102] » Macol avant le baisser de rideau ne fait donc qu'actualiser la virtualité demeurée en suspens depuis le tableau liminaire. Le dramaturge avait de fait imaginé un jeu de scène qui établissait une similitude entre les deux personnages et le duo Macbett-Banco prêt à s'écharper pour la couronne à leur suite. Dans un passage situé au milieu de la séquence d'ouverture, maintenu jusqu'au stade du tapuscrit dans la genèse créative, Ionesco envisageait en effet un aparté où Glamiss et Candor annonçaient le caractère factice de leur alliance. Dans la version primitive de la pièce, alors même que les conjurés sont en train de sceller leur entente, le dramaturge introduit en effet le jeu scénique :

> (Glamiss va à la gauche du plateau, premier plan face au public, montrant Candor du doigt) : « Je ne partagerai pas le trône avec Candor ».
>
> Candor (même jeu, à la droite du plateau) : « Je saurai me débarrasser de Glamiss[1103] ».

Il raye à la main les répliques dans le tapuscrit suivant. De la même manière, il simplifie la didascalie liminaire de la pièce, qui mentionnait à l'origine : « un serviteur ira installer une chaise, sur laquelle Glamiss et Candor s'assiéront alternativement[1104] ». La suppression de l'indication n'altère pas la portée du message. Le spectateur n'a en effet besoin ni des jeux de scène ni de l'objet pour comprendre que de deux personnages, alliés pour la conquête du pouvoir, l'un est déjà de trop.

Par l'établissement de sa démonstration, Ionesco traduit le sentiment que lui inspire son époque. Certaines phrases prononcées par le tandem sont ainsi parées d'une valeur méta-diégétique. Derrière l'apparente banalité de la récrimination de Glamiss, se plaignant à son acolyte de n'avoir « jamais vu ça[1105] », se dévoile la pensée du dramaturge selon qui l'Histoire va de mal en pis, se dirigeant inéluctablement « vers une catastrophe[1106] ». Or, lorsque le dramaturge envisage une telle logique du pire, il a en tête une réalité très précise : *« Le plus grand échec de l'histoire contemporaine et le plus tragique*[1107] », « *le communisme*[1108] ».

[1102] *Ibid*., p. 1113.
[1103] Eugène Ionesco, *Macbett*, Début du texte dactylographié de la pièce, f. 1 à 17, 4-COL-166 (119), p. 5 du tapuscrit de l'auteur. Le passage comporte, en marge, un point d'interrogation signe que l'auteur était déjà hésitant à garder ces répliques.
[1104] Eugène Ionesco, *Macbett*, cahier manuscrit, 4-COL-166 (116), p. 1 de la pagination originelle de l'auteur.
[1105] *Ibid*, p. 1040.
[1106] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 177.
[1107] Eugène Ionesco, « Le communisme est le plus grand échec de l'histoire de l'humanité », *Le Figaro*, 8 juillet 1976 in *Antidotes*, Gallimard, 1977, p. 129.
[1108] *Ibid*.

Dans la conception de sa parodie, Ionesco exclut de disséminer au fil du texte une série d'indices trop voyants qui aiguilleraient outre mesure l'interprétation du spectateur. Il reste en cela fidèle à la logique de réécriture qui s'était fait jour dès l'adaptation de ses nouvelles. Ainsi, il note dans une fiche d'écriture, lorsqu'il réfléchit à la manière d'actualiser la prophétie des sorcières shakespeariennes, réflexion qui aboutira à la création des images des Pieds nickelés :

> Pour Macbeth
>
> (à la fin, - peut-être à la suite de la tirade, mise à la fin, de Donalbain-
>
> L'avenir de la postérité de Banquo : images – idoles, terribles, sanglantes, ubuesques, toute une série de figures monstrueuses, chefs, tyrans, etc…
>
> mais ne pas insister sur les images de l'actualité : pas de ressemblance avec Mao, avec Staline, avec Kroutchev (sic), avec Hitler. On le comprendra assez[1109].)

Le destinataire de la pièce définitive l'a en effet fort bien compris. Bernard Thomas, commentant en 1992, lors de la reprise de la pièce par Jorge Lavelli, la première qui s'était déroulée vingt ans auparavant, se souvient :

> En 1972, à la sortie de la pièce, jouée à merveille par Brigitte Fossey et Jacques Mauclair, ce langage ne plut guère : trop de grands visionnaires imaginaient encore un avenir chantant du côté d'un Kremlin pourpre, d'une Chine rougeoyante, d'un Fidel infaillible. Ou d'un blanc Pinochet[1110].

Certes Ionesco ajoute dans sa note « Hitler » à la liste des dictateurs communistes, de la même manière que le critique se sentira obligé d'adjoindre « Pinochet » à la sienne, pourtant une cible dominante de *Macbett* se détache clairement des notes d'intentions du dramaturge tout comme de l'analyse de sa réception. Le nazisme, non seulement Ionesco lui a déjà réglé son compte avec *Rhinocéros* mais son système a fait faillite. Le communisme, lui, sévit encore à la fin des années soixante. Surtout, aux yeux du dramaturge, malgré l'émergence de voix dissidentes venues de l'Est, son idéologie n'a pas encore été totalement démystifiée. Il est en effet indispensable de replacer l'écriture de la pièce dans son contexte. En août 1968, peu de temps avant l'émergence du projet d'adaptation de *Macbeth*, les troupes du Pacte de Varsovie mettent fin au Printemps de Prague[1111]. Marie-Claude Hubert souligne la convergence entre cette « agression sanglante[1112] » et la rédaction de l'œuvre. Dans ses déclarations à la presse, Ionesco érige la Tchécoslovaquie en martyr, « le seul pays d'Europe qui mérite son indépendance[1113] ».

[1109] Eugène Ionesco, *Macbett*, Notes manuscrites, 4-COL-166 (113).
[1110] Bernard Thomas, « *Macbett* (Ionescocorico) », novembre 1992.
[1111] François Fejtö retrace en détail les étapes du Printemps de Prague et de l'invasion de la Tchécoslovaquie dans son *Histoire des démocraties populaires*, t. 2, Seuil, coll. « Points Histoire », p. 245-283.
[1112] Marie-Claude Hubert, Préface à l'édition d'Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 26.
[1113] Eugène Ionesco, « La Tchécoslovaquie ? Le seul pays d'Europe qui mérite son indépendance », *Le Figaro littéraire*, 11 novembre 1968 in *Antidotes*, op. cit., p. 32.

De cette tragédie, il rend partiellement l' « Occident […] responsable[1114] ». Parce qu'ils n'ont pas su l'anticiper, parce qu'ils se sont indignés trop timidement, parce que très vite « la triste affaire tchécoslovaque sera oubliée, pardonnée, justifiée, louée, admirée[1115] » l'auteur range ses compatriotes de l'Ouest au banc des accusés. L'invasion de la Tchécoslovaquie a apposé un démenti à la croyance d'un possible amendement du système totalitaire soviétique. Le printemps de Prague avait été « la plus importante tentative de réformisme communiste jamais entreprise[1116] », son coup d'arrêt confirme Ionesco dans sa conviction qu'il ne saurait y avoir de « *Socialisme à visage humain* [1117]», formule qui selon lui « fait rire mais avec des larmes[1118] ». Dès lors, dans un contexte où les intellectuels occidentaux peinent à condamner clairement l'idéologie communiste -et selon lui, quand bien même ils seraient prêts à ouvrir partiellement les yeux sur l'URSS, ils demeurent « agenouillés devant Mao[1119] » - il entreprend de rappeler les fondements du système totalitaire. Il exprime par là-même la certitude selon laquelle ce mode de gouvernement conserve encore en puissance, au moment où il écrit sa pièce et malgré les effets de la déstalinisation, le germe de corruption qu'il n'a jamais cessé de porter. *Macbett* ne laisse pas davantage entrevoir de possible réforme de la tyrannie dans sa fable que, selon son auteur, le socialisme n'est apte à acquérir de « visage humain ».

Grisé par la lecture de Jan Kott, le futur parodiste plaque dès lors sur Shakespeare une lecture anachronique. En puisant à la source du chef-d'œuvre élisabéthain, il remonte aux heures les plus sombres du stalinisme. La réécriture la plus frappante de l'hypotexte est à cet égard celle de l'exécution de Cawdor. Nul doute que dans le procès du traître – maître-mot dans le vocabulaire soviétique – Ionesco convoque le fantôme des procès de la Grande Terreur communiste. La confession de Candor rebondit ainsi ironiquement sur le récit livré par Malcolm dans la pièce de Shakespeare. Le héros rapportait à Duncan, à la scène 4 du premier acte :

[1114] Eugène Ionesco, « De Prague à Londres, la honte », *Le Figaro littéraire*, 14 avril 1969 in *Antidotes*, *op. cit.*, p. 38.
[1115] Eugène Ionesco, « La Tchécoslovaquie ? Le seul pays d'Europe qui mérite son indépendance », *Le Figaro littéraire*, 11 novembre 1968 in *Antidotes*, *op. cit.*, p. 32.
[1116] Martin Malia, *La tragédie soviétique*, *op. cit.*, p. 454.
[1117] Eugène Ionesco, « Allende et le socialisme des autres », Le Figaro, 28 septembre 1973 in *Antidotes*, *op. cit.*, p. 69. Le « socialisme à visage humain » fut comme le rappelle Martin Malia « le slogan du printemps de Prague en 1968 » (*La tragédie soviétique*, *op. cit.*, p. 405). Il correspondait à la tentative d'Alexandre Dubcek, communiste modéré qui avait pris la tête du parti tchécoslovaque en mai 1968, d'assouplir la rigidité doctrinaire du socialisme. François Fejtö retranscrit les propos progressistes que le futur dirigeant avait diffusés avant d'être nommé premier secrétaire : « Nous vivons […] un tournant historique, une transition vers une qualité nouvelle de la société socialiste… Nous devons déclarer la guerre à toute présomption, à tout subjectivisme, écarter la tentative de faire valoir l'influence du parti sur la société par des méthodes de contrainte et de domination » (*Histoire des démocraties populaires*, t.2, *op. cit.*, p. 254).
[1118] *Ibid*.
[1119] Eugène Ionesco, « Agenouillés devant Mao », *Le Figaro*, 30 septembre 1976 in *Antidotes*, *op. cit.*, p. 113.

« Cawdor a très franchement avoué sa trahison, imploré le pardon de Votre Altesse et montré un profond repentir ; rien dans sa vie ne l'honore plus que la façon dont il l'a quittée[1120] ». Dans l'adaptation ionescienne le « profond repentir » du personnage prend les allures d'une autocritique extirpée par la violence :

> CANDOR : […] Je suis coupable. Notre révolte était cependant nécessaire, pour prouver à quel point j'étais criminel. Je suis heureux de mourir. Ma vie ne compte pas. Que mon corps et celui de tous ceux qui m'ont suivi servent à engraisser les champs, à faire pousser le blé, pour les moissons de l'avenir. Je suis l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire[1121].

Comme Jeanyves Guérin le souligne, le personnage « s'exprime dans la même langue de bois que Boukharine à son procès ou que le Roubachov du *Zéro et l'infini* [1122]».

Ce n'est ainsi sans doute pas un hasard si Ionesco fait débuter sa pièce par les échanges de Candor et de Glamiss, figurés sous les traits de propriétaires terriens qui se rencontrent au milieu d' « *un champ*[1123] ». Les récriminations des personnages qui portent très spécifiquement sur les spoliations de Duncan à qui sont dues « dix mille volailles par ans, avec leurs œufs[1124] » semblent en faire les héritiers grotesques de koulaks. Leur revendication du « droit d'accroître [leurs] richesses[1125] » dans « l'autonomie[1126] » résonne comme un refus du collectivisme. Nicolas Werth rappelle ainsi que dans la mise en place de la dictature stalinienne : « La première [étape] débute avec le "Grand Tournant" de la fin de 1929, marqué par la "dékoulakisation" et la collectivisation forcée des campagnes, véritable guerre anti-paysanne, étape décisive dans le modelage du stalinisme comme système répressif[1127] ». Le début de la farce ionescienne coïnciderait avec celui de la tragédie stalinienne.

Or ce que met en avant le dialogue loufoque des protagonistes, c'est, au-delà de la violence des dépossessions commanditées par Duncan, le caractère absurde de celles-ci. « Il ne peut pas tout manger » se désole Glamiss, « le reste pourrit[1128] ». Le dramaturge souligne sans doute au passage, à travers l'objection du personnage, l'une des singularités notoires du communisme soviétique qui résidait dans sa dimension chaotique. Le non-sens présidant à l'organisation de

---

[1120] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 284 [*very frankly he confessed his treasons / Implored your highness' pardon, and set forth / A deep repentance. Nothing in his life / Became him like the leaving it*] (William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 149).
[1121] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1060.
[1122] Jeanyves Guérin, « Les jeux du temps et le procès de l'histoire dans *Macbett* d'Eugène Ionesco », *op. cit.*, p. 313.
[1123] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1039.
[1124] *Ibid.*, p. 1040.
[1125] *Ibid.*, p. 1041.
[1126] *Ibid.*
[1127] Nicolas Werth, « Logiques de violence dans l'URSS stalinienne » in Henry Rousso (dir.), *Stalinisme et nazisme*, Editions Complexe, coll. « Histoire du temps présent », p. 103.
[1128] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1040.

son système et l'incohérence décisionnelle de son commandement, contribuant à distinguer ce régime du nazisme, fournit à Ionesco une partie des ressorts comiques de sa caricature, médiatisés par l'hypotexte de Jarry. Dans la bataille contre les « ennemis du pays[1129] », Macbett et Banco ignorent qui ils massacrent. Duncan ne sait pas davantage ce qui se passe sur le champ de bataille que sa lâcheté pousse à déserter. L'arbitraire de ce dernier le conduit à exécuter l'officier venu loyalement rapporter l'évasion de Glamiss : il aura « la tête tranchée pour […] avoir annoncé une nouvelle aussi désastreuse[1130] ». Banco, tantôt loué pour sa bravoure, se voit dépossédé du titre qui lui avait été accordé par un caprice fantasque du souverain. La série des meurtres commis par Duncan puis Macbett rappelle, en elle-même, la « fuite en avant vers le chaos[1131] » de la terreur stalinienne.

De fait, Duncan, héritier d'Ubu, laisse deviner en filigrane la figure de Staline. Ionesco croque avec humour le double discours relayé par ses sbires. Il apparaît dès le tableau liminaire, lorsque Macbett prétend que le tyran « veut le bien du peuple[1132] » au mépris de la démonstration à laquelle Glamiss et Candor viennent de procéder. Duncan manifeste la même perversion de la logique sémantique en s'adressant directement, en bon père, à ces « braves gens du peuple[1133] » après la boucherie perpétrée contre les armées des traîtres qui a entraîné la majorité d'entre eux au charnier :

> 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 et 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[1134].

Sa morale édifiante permet à Ionesco d'élaborer une satire du double discours communiste qu'il attaque dans son hypocrisie comme dans son absurdité.

En dépit de la mise en œuvre de cette série d'attaques ciblées, le dramaturge ne semble pas avoir procédé à la création d'une véritable allégorie. Son tableau manque de cohérence. Macbett épouse tantôt les traits de Lénine, comme le souligne Marie-Claude Hubert en rappelant que sa phrase « L'Histoire est rusée. Tout nous échappe[1135] » est empruntée à ce dernier[1136], tantôt il

---

[1129] *Ibid*., p. 1048.
[1130] *Ibid*., p. 1062.
[1131] Nicolas Werth, « Staline en son système dans les années 1930 » in Henry Rousso (dir.), *Stalinisme et nazisme*, *op. cit*., p. 46.
[1132] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1042.
[1133] *Ibid*., p. 1057.
[1134] *Ibid*.
[1135] *Ibid*., p. 1101.
[1136] Marie-Claude Hubert, Préface à l'édition d'Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 18.

endosse la paranoïa criminelle de Staline[1137]. Ionesco met en avant, au début de la pièce, l'idéalisme fourvoyé mais désintéressé du personnage, ce qui ne l'empêche nullement de lui donner à répliquer à Duncan, lorsque ce dernier lui offre les biens de Candor : « votre générosité comble notre rapacité[1138] ». L'interprétation de Kott se heurte au souvenir d'*Ubu roi*. L'exemple souligne la propension de l'auteur à privilégier le jeu langagier et l'effet comique immédiats à la constitution d'un système analogique rigoureux. L'exclamation de Macbett : « L'Etat c'est lui » au sujet de Duncan, formule constituant l'insert parodique d'une phrase de Louis XIV[1139], achève de révéler le primat du ludisme sur l'établissement d'une pièce à clés.

L'évitement de l'univocité dans l'œuvre correspond bien sûr à un parti pris esthétique de Ionesco. C'est très probablement pour ne pas figer le sens de sa pièce dans une démonstration pesante qu'il renonce à conclure celle-ci sur une longue tirade de Macbett, présenté alors, à grand renfort de clins d'œil historiques, comme un dictateur communiste en devenir[1140] - prévoyant notamment d'instaurer « le règne de l'austérité acceptée librement[1141] » à la faveur d'un « plan de gouvernement sur cent ans[1142] ». Cet évitement trahit également cependant une ambiguïté fondamentale. La réflexion que le dramaturge mène sur l'histoire et qui aboutit à l'élaboration du message de *Macbett* semble en effet osciller entre deux pôles contradictoires : la perception d'une logique du même et celle d'une logique du pire. Dans son discours extra fictionnel, l'auteur témoigne de cette ambivalence. Il soutient ainsi que tout pouvoir engendre une corruption criminelle et que, partant, « tous les gouvernants sont à mettre dans le même sac[1143] » et pourtant il établit une hiérarchie très nette entre les modes de gouvernance libérale et communiste, entre l'histoire passée et celle du XXème siècle. Ce flou rejaillit dans le projet de réécriture de Shakespeare qui paraît s'accomplir sous le signe de l'hésitation. En filigrane de la pièce seconde se laissent deviner les questionnements de l'auteur lors de la rédaction. La

---

[1137] Une première version manuscrite du monologue de Macbett après la bataille contre les troupes de Glamiss et Candor révélait de manière plus explicite encore la paranoïa du personnage. Ainsi, au moment de sa tirade, Macbett était accompagné d'un « Général », qui rebondissait sur ses propos, personnage abandonné dans la version finale. C'est ce dernier, et non l'Ordonnance, qui fournissait une cruche de vin au protagoniste. Or dans cette version primitive, le Général ne donnait la cruche à Macbett qu' « après avoir [l'] porté[e] à ses lèvres en une fraction de secondes » (Eugène Ionesco, *Macbett*, 3 f. ms., 4-COL-166 (115)). Le geste occulté visait, à l'évidence à montrer la paranoïa du chef de guerre, anticipant la possibilité d'un empoisonnement.
[1138] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1059.
[1139] Emmanuel Jacquart le rappelle dans ses Notes sur *Macbett*, il s'agit là d'un « clin d'œil de l'auteur qui reprend, en la modulant, la formule que Louis XIV aurait prononcée lors de la séance du parlement du 13 avril 1655 : "L'Etat c'est moi" » (Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1811).
[1140] L'intégralité de la tirade est consultable dans l'annexe n°17, p. 550.
[1141] Notes ms., d'E. Ionesco et f. dact. annotés de sa pièce, 4-COL-166 (117), feuillet volant d'un tapuscrit, numéroté 76 dans la pagination originelle.
[1142] *Ibid*.
[1143] Eugène Ionesco, « Tous dans le même sac », *Le Monde*, 3 février 1972, *Antidotes*, *op. cit.*, p. 139.

reconnaissance par le spectateur des nouveaux dictateurs dans la fable était-elle secondaire ou fondamentale ? Staline et Mao sont-ils des Ubus comme les autres ou, prototypes d'une espèce nouvelle, doivent-ils absolument être identifiés comme tels pour donner son sens à l'exagération parodique ? Il n'est pas jusqu'à la lumière de la mise en scène qui ne trahisse cette hésitation, recourant à un « rouge[1144] » du ciel, plusieurs fois mentionné, on ne peut plus polysémique. L'ambiguïté se poursuit jusqu'au baisser du rideau, dans la tentation déjà analysée du dramaturge d'achever la pièce sur les mots du dramaturge élisabéthain et son rajout *in extremis* d'une réplique grotesque inventée par ses soins. Ionesco a visiblement du mal à déterminer s'il doit se contenter de répéter ce que Shakespeare a déjà dit, fidèle au constat que « l'histoire n'a pas de sens et demeure sur place[1145] » ou s'il doit rendre compte, par une actualisation ciblée de l'hypotexte, de la progression dans l'horreur qu'a accomplie une humanité où « maintenant […] tout le monde tue tout le monde[1146] », une humanité en marche « vers l' Apocalypse[1147] ».

La même hésitation était déjà perceptible dans *Jeux de massacre*, bien que dans une moindre mesure puisque le message principal alors transmis par Ionesco reposait sur l'idée d'une inéluctabilité de la mort, par définition immuable au cours du temps. Le parodiste apprécie cependant au cours de sa réécriture inaugurale l'opportunité d'une actualisation de l'affabulation du *Journal*, susceptible de révéler la manière dont la société affronte désormais la catastrophe ultime. A travers les discours successifs des Orateurs, il formule une satire des tentatives politiques de détourner l'homme de la seule préoccupation devant, selon lui, l'habiter. Surtout, il retravaille le texte de Defoe de façon à mettre en avant l'inhumanité moderne qui préside au traitement des mourants. Ionesco évoque comme un fil rouge dans sa réécriture le motif de l'euthanasie qui constitue à ses yeux une pratique révoltante dans la société occidentale contemporaine[1148].

Ainsi, il inverse le propos tenu par Defoe dans son *Journal* sur l'enfermement des pestiférés. H.F. souligne à de nombreuses reprises l'inefficacité des mesures de confinement. Il relate les « divers stratagèmes dont on usait pour s'échapper des maisons ainsi fermées en

---

[1144] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1044.
[1145] *Ibid.*, p. 49.
[1146] Eugène Ionesco, Trentième, 19 mars 1972.
[1147] Eugène Ionesco, « Pour les fous de liberté », *Le Figaro*, 27 octobre 1973, p. 15.
[1148] Dans une tribune publiée en 1977 dans *Le Figaro*, Ionesco renvoie dos à dos l'euthanasie et la peine de mort, s'étonnant que ceux qui s' « opposent avec ardeur et véhémence » à seconde soient « favorables à la mort anticipée » que constitue la première (« Mort et peine de mort », *Le Figaro*, 4 février 1977, p. 9). L'auteur livre plus tard à Claude Bonnefoy un constat acide sur la société contemporaine : « Si on ne tue pas les vieillards, très souvent on les laisse mourir. Au-dessus de l'âge de quatre-vingts ans, le plus souvent on ne les ranime plus lorsqu'ils perdent conscience » (*Eugène Ionesco, Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 181).

trompant les veilleurs ou en s'assurant de leur personne[1149] ». Non sans manier une forme d'humour noir, le romancier fait raconter à son narrateur les anecdotes de gardiens importuns mis hors d'état de nuire par les Londoniens. « On fit un jour sauter » rapporte ainsi celui-ci « un surveillant avec de la poudre à canon. Le malheureux fut horriblement brûlé et, tandis qu'il poussait les cris les plus affreux et que personne ne voulait l'approcher pour lui porter secours, tous les membres valides de la maisonnée s'échappèrent par une fenêtre du premier étage, abandonnant deux malades qui appelaient au secours[1150] ». Tandis donc que dans les maisons surveillées de Defoe « les gens se glissaient par les fenêtres sous les yeux mêmes du gardien[1151] », l'espace dramatique conçu par Ionesco ne laisse aucune place à l'évasion. Le surveillant de *Jeux de massacre* n'est plus « le pauvre hère[1152] » décrit par H.F., il est un bourreau qui achève les malades à bout portant. Le treizième tableau qui fait suite à la « Scène de nuit » dans laquelle les personnages s'agitent à leurs fenêtres l'illustre très clairement. La didascalie indique que les « *Premier et Deuxième agents […] sortent après qu'on aura entendu des cris et des coups de feu dans la maison, suivis d'un silence* [1153]». Ionesco renforce la suggestion du massacre perpétré par l'ajout : « *les deux Agents sortent de la maison en remettant leurs pistolets dans leur gaine* ». Si la conclusion de la scène dessine une vision de la condition humaine inévitablement condamnée à l'annihilation, elle brosse aussi le portrait critique d'une société prompte à se débarrasser de ses condamnés.

Dans « Scène de nuit » justement, Ionesco remobilise les anecdotes de Defoe au sujet des garde-malades qui assassinaient les pestiférés, par facilité ou sadisme. H.F. raconte notamment l'histoire de l'infirmière qui « aurait suffoqué une jeune femme qu'elle soignait, alors que celle-ci était tombée dans une défaillance dont elle aurait pu se remettre[1154] ». L'Infirmière qui étrangle la Quatrième femme en la traitant de « pestiférée[1155]» en est incontestablement l'héritière. Le dramaturge, en répercutant l'anecdote, semble ainsi prendre acte d'une propension humaine à la destruction gratuite de l'autre, inchangée au cours de l'histoire. Il

---

[1149] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit.*, p. 241 [*variety of Stratagems were used to escape and get out of the Houses thus shut up, by which the Watchmen were deceived or overpower'd*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit.*, p. 126).
[1150] *Ibid*, p. 100 [*they blow'd up a Watchman with Gunpowder, and burnt the poor Fellow dreadfully, and while he made hidious Crys, and no Body would venture to come near to help him ; the whole Family that were able to stir, got out at the Windows one Story high ; two that were left Sick, calling out for help*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit.*, p. 48).
[1151] *Ibid*.
[1152] *Ibid*.
[1153] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 1005.
[1154] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit.*, p. 142. [*another that smother'd a young Woman she was looking to, when she was in fainting fit, and would have come to her self*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit.*, p. 71.
[1155] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 1004.

infléchit cependant le propos du texte originel en deux points. D'une part il évacue la modalisation du discours d'H.F., qui reconnaît ne pas savoir « que l'on ait eu des preuves des faits tels qu'ils ont été rapportés[1156] ». Surtout, quand ce dernier précisait que pour les meurtres avérés les « coupables furent envoyés en prison[1157] » il débarrasse pour sa part le meurtre de sa portée transgressive. Qui pourrait bien se préoccuper des agissements de l'Infirmière dans sa fable ? Ni les personnages en butte à leur propre mort ou à celle de leurs proches, ni le Vieillard qui hait de toute manière indistinctement les autres, cette « société d'imbéciles[1158] », cette « ville de crétins[1159] », ni le Troisième homme n'aspirant qu'à dormir tranquille ; encore moins les Agents qui s'apprêtent eux-mêmes à exterminer tout le monde.

Le dramaturge avait déjà glissé une allusion à l'euthanasie en mettant en scène la mort d'Alexandre dans sa « Scène dans une clinique ». Le dialogue qu'imagine le dramaturge entre le Docteur et l'Infirmière est chargé de connotations macabres :

> *Le docteur entre, suivi de l'Infirmière.*
> LE DOCTEUR, *après s'être approché d'Alexandre avec l'Infirmière* : Vous sentez-vous mieux ?
> ALEXANDRE : J'ai toujours cette douleur. Moins fort.
> KATIA, *à Alexandre* : Tu disais que tu ne souffrais plus.
> LE DOCTEUR, *à l'Infirmière* : Faites-lui la piqûre[1160].

Lorsque le personnage décède, quelques répliques plus loin, le Docteur précise qu' « il n'est pas mort de la maladie pour laquelle il était venu se soigner ici[1161] » et que « Ce n'est pas non plus la piqûre[1162] ». L'objectif premier de Ionesco dans la séquence est de livrer une image de la finitude humaine dans sa dimension la plus absolue. S'il insère cependant le bref épisode de la « piqûre », c'est qu'il souhaite fustiger par la même occasion une pratique qui selon lui relève du « mépris de la vie, [du] mépris de l'esprit, [du] mépris de l'homme[1163] ». Contrairement aux meurtres des infirmières relatés dans le *Journal*, le geste de l'euthanasie mis en scène dans sa réécriture ne s'opère pas uniquement à l'insu de la société, à l'initiative d'individus isolés et pervers, il a lieu à l'hôpital même, sous le commandement de l'autorité du médecin. Ionesco se dira, avec provocation, « d'avis de pratiquer l'euthanasie sur les euthanasistes[1164] ». N'avait-t-

---

[1156] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste, op. cit*., p. 142 [*I do not find that there was ever any Proof of the Facts, in the manner, as it has been reported*] (Daniel Defoe, *Journal, op. cit*., p. 71).
[1157] *Ibid*., p. 140 [*I think two were sent to Prison for it*] (Daniel Defoe, *Journal, op. cit*., p. 70).
[1158] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre, op. cit*., p. 1003.
[1159] *Ibid*.
[1160] *Ibid*. p. 982.
[1161] *Ibid*., p. 983.
[1162] *Ibid*.
[1163] Eugène Ionesco, « Journal d'un citoyen malgré lui », *Il Giornale*, janvier 1975 in *Antidotes, op. cit*., p. 18.
[1164] *Ibid*.

il pas déjà accompli virtuellement ce projet en rédigeant la « Scène des docteurs » dans *Jeux de massacre* ?

La manière dont le dramaturge procède à l'actualisation des données de ses hypotextes traduit donc une certaine indétermination dans le regard qu'il porte sur l'histoire et l'évolution de l'humanité. S'il n'est pas positivement certain, bien qu'il le suggère en de nombreux endroits, que le monde ait changé depuis l'époque de Defoe et de Shakespeare, il a en revanche la conviction profonde que l'individu moderne dispose de nouveaux leviers pour le comprendre. En réécrivant *Journal de l'Année de la Peste* et *Macbeth*, le parodiste mobilise la notion d'inconscient comme une clé d'analyse des comportements humains monstrueux.

Ionesco qui a lui-même fait l'expérience d'une thérapie manie dans son discours, sans certes en avoir une connaissance approfondie, plusieurs concepts élaborés par la psychanalyse. Il évoque ainsi à de nombreuses reprises les notions de pulsion de vie et de pulsion de mort, affirmant dans *Entre la vie et le rêve* que l'homme porte concomitamment en lui un « *vers la mort* [1165]» et un « *vers la vie* [1166]», « *eros et thanatos*[1167] », « amour et destruction[1168] ». Cette conscience transparaît dans l'élaboration de son œuvre littéraire. Revenant en 1969, c'est-à-dire au moment où il rédige *Jeux de massacre*, sur son premier théâtre de la pandémie, il affirme :

> C'est un archétype le rhinocéros : cet animal qui aime la vie, la jungle, l'autodafé. Et puis c'est la vitalité, et puis c'est la gaité et puis c'est la guerre et puis c'est la tuerie. Ca réapparaît de temps en temps n'est-ce pas, une libération d'un *eros*[1169]…

Les commentaires que laisse le dramaturge de sa lecture du *Journal* témoignent de la projection d'une vision de l'homme similaire sur l'hypotexte. Ionesco résume ainsi pour lui-même la situation décrite par H.F de la ville soumise à la peste :

> Gens fuyant de toutes les maisons.
>
> Gardiens assassinés.
>
> Gens courant de tous les côtés dans la ville dans les accoutrements les plus bizarres ou demi-nus ou presque nus.
>
> Ville en folie[1170].

La vigueur de l'énumération laisse à penser qu'aux yeux de Ionesco, cette « folie » qu'il décrit dans les comportements déréglés des protagonistes de Defoe est le signe manifeste d'une exaltation paradoxale de l'humanité confrontée à la mort. Dès lors, lorsqu'il conçoit sa

---

[1165] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve, op. cit.*, p. 137.
[1166] *Ibid.*
[1167] *Ibid.*
[1168] *Ibid.*
[1169] « Ionesco à Zurich », réalisation Michel Mitrani, ORTF, 1er janvier 1969.
[1170] Eugène Ionesco, « *Jeux de massacre* », ensemble de notes dact. et ms., 4-COL-166 (110).

réécriture, il n'omet pas d'introduire une scène de liesse collective. Après avoir recopié la séquence du vol des chapeaux dans le *Journal*, Ionesco rêve à sa propre pièce :

> Il y aura le pillage d'un magasin, fleurs, chapeaux, robes, tout le monde sortira vêtus – la fête[1171].

Il met son projet à exécution dans la rédaction du seizième tableau. Les didascalies insistent sur l'outrance avec laquelle doivent être utilisés les accessoires. Le dramaturge stipule qu'à la fin de la séquence « *le plateau est rempli d'un nombre invraisemblable d'oripeaux*[1172] ». Là où dans le *Journal* les voleuses arboraient une attitude contenue, s'attirant les foudres d'un narrateur indigné qu'elles se permettent ainsi d'essayer les chapeaux « d'une façon aussi tranquille et dégagée que si elles eussent été chez quelque chapelier en train d'acheter à deniers comptants[1173] », Ionesco met en scène la dimension régressive et pulsionnelle du vol des protagonistes seconds. Les femmes de *Jeux de massacre* « se disputent[1174] », « crient[1175] » tout en se parant des effets dérobés. Tandis qu'une voleuse, après avoir subi les remontrances d'H.F., « pleurait et avait un air assez lamentable[1176]», la Première femme répond sans état d'âme au protagoniste se présentant comme « l'héritière légale[1177] » du magasin : « Prends-en aussi, qu'est-ce que ça peut te faire[1178] ? » Dans la scène éminemment misogyne du pillage, le narrateur du *Journal* apparaissait sous les traits d'un homme raisonnable qui par son intervention permettait aux femmes - «créatures les plus téméraires, les plus dénuées de peur et les plus acharnées[1179] » - de retrouver le sens commun. Procédant à un travestissement de l'hypotexte - dont on peut douter qu'il épouse davantage la cause féminine- Ionesco substitue à ce narrateur masculin le personnage criard de la Cinquième Femme qui se jette dans la mêlée au lieu d'y mettre un terme. L'inversion actantielle permet au dramaturge d'achever la scène sur un pugilat carnavalesque :

> *Elle se précipite tantôt sur l'une tantôt sur l'autre des quatre Femmes, tantôt elle prend des effets qui sont tombés. Elle reçoit des coups d'ombrelle. Elle s'habille aussi avec ce qu'elle peut reprendre. Tout cela crie, piaille, se bagarre. Fleurs et plumes volent en tous sens, innombrables. Cela doit faire un tableau vivant, très coloré [1180][…].*

[1171] *Ibid*.
[1172] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 1026.
[1173] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit*., p. 146 [*as unconcerned and quiet, as if they had been at a Hatters Shop, buying for their Money*] Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit*., p. 73).
[1174] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 1026.
[1175] *Ibid*.
[1176] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit*., p. 146 [*She cry'd and look'd pitifully*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit*., p. 73).
[1177] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 1026.
[1178] *Ibid*.
[1179]Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit*.,, p. 141 [*the most rash, fearless, and desperate Creatures*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit*., p. 71).
[1180] Eugène *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 1026.

Le dramaturge établit ostensiblement dans la scène une relation causale entre la vitalité régressive des protagonistes et la menace qui pèse sur elles. La didascalie qui décrit leur changement d'accoutrement permet d'interpréter leur geste comme un rituel inconscient de conjuration de la mort. Ionesco précise ainsi : « *Tout à l'heure, elles étaient vêtues de noir, maintenant on les voit s'habiller avec des robes et des chapeaux multicolores*[1181] ». La chorégraphie scénique imaginée par Ionesco qui superpose la déambulation du Moine noir, figure mortifère omniprésente dans la pièce, à l'entrée de la Quatrième Femme dans la boutique marchant « *dans l'autre sens* »[1182] maintient à l'esprit du spectateur la concomitance entre *eros* et *thanatos*.

Ionesco modifie encore l'hypotexte pour introduire une violence inédite des protagonistes seconds. Les pilleuses du *Journal* avaient simplement profité de l'absence du frère du narrateur, qui avait fui la peste avec sa famille, pour s'introduire dans son échoppe. Dans *Jeux de massacre*, les propriétaires sont morts depuis « bien deux jours[1183] » quand les femmes investissent l'espace scénique. La remarque du Premier Croque-mort « *ouvrant la porte de la boutique* : Pas beau à voir[1184] ! » exacerbe le contraste entre le caractère macabre de la découverte et la satisfaction affichée par les protagonistes féminins :

> TROISIEME FEMME : Ils gisent sur le comptoir.
> QUATRIEME FEMME : Ils étaient trop riches.
> PREMIERE FEMME : Ils ont assez bu et assez mangé.
> DEUXIEME FEMME : Trop bu et trop mangé.
> […]
> TROISIEME FEMME : C'était des cousins de mon mari. Bon débarras. Mon mari aussi est mort.
> QUATRIEME FEMME : Bon débarras[1185].

La désacralisation du corps mort participe de l'humour noir jubilatoire de la séquence. L'attitude prédatrice des Femmes qui se jettent dans le magasin encore occupé par les cadavres des propriétaires, obligeant le Premier Croque-mort à les menacer : « Circulez ! Ou je vous les lance à la figure[1186] », ajoute à la représentation de l'opportunisme des personnages la suggestion d'une délectation à bafouer le respect des morts imposé par la société, plaisir d'autant plus puissant que ce sont d'anciens riches qu'il s'agit en l'occurrence de rabaisser. Leur liesse est communiquée au spectateur, bénéficiaire de l'effet comique. Contrairement à

[1181] *Ibid*., p. 1025.
[1182] *Ibid*.
[1183] *Ibid*. p. 1024.
[1184] *Ibid*.
[1185] *Ibid*.
[1186] *Ibid*.

Artaud, Ionesco ne semble pourtant pas concevoir de positivité dans la cruauté révélée par son théâtre de la peste. Sa mise en scène du délire collectif ne vise pas à déclencher une purification cathartique salutaire, elle cherche à plutôt à dénoncer les plus bas instincts de l'homme, tendant un miroir inquiétant au spectateur qui profite du spectacle. De la même manière qu'il condamne l'exaltation meurtrière de rhinocéros régénérés dans la destruction, il dénonce dans le plaisir vorace des Femmes du seizième tableau ce qu'il estime y avoir de pire en l'humanité. La conception de la scène de cannibalisme qui intervient immédiatement après celle du vol des chapeaux montre précisément jusqu'où peut conduire la pulsion de vie lorsqu'elle prend naissance dans la pulsion de mort.

Ionesco procède donc à une lecture rétrospective de l'hypotexte de Defoe à la lumière des apports de la psychanalyse, lecture qui le conduit, dans un second temps, à modifier certaines données diégétiques premières de manière à accentuer son interprétation originelle.

En réécrivant *Macbett*, le parodiste joue ostensiblement avec les concepts hérités du freudisme. La transformation de la sorcière en Lady Duncan portant un « *bikini étincelant* [1187]», « un sceptre[1188] » et « un poignard[1189] » constitue une caricature de la dialectique d'*eros* et *thanatos*. Il s'amuse également du complexe d'Œdipe en détournant la formule de Lady Macbeth qui affirmait, dans la pièce shakespearienne, qu'elle aurait tué elle-même Duncan « s'il n'avait pas ressemblé dans son sommeil à [son] père[1190] ». Dans la version parodique, Lady Duncan, après avoir activement participé au lynchage du tyran constate désabusée : « C'était tout de même mon mari. Mort, il ressemble à mon père. Je n'aimais pas mon père[1191] ». Par la désacralisation concomitante du tragique premier et du tabou du parricide, Ionesco semble inciter à relire ironiquement le désir meurtrier de Lady Macbeth comme la simple conséquence d'un Œdipe qui aurait mal tourné.

Ces clins d'œil humoristiques à la psychanalyse ne doivent cependant pas occulter une mobilisation sérieuse par Ionesco de la notion moderne d'inconscient, lors de sa lecture comme de sa réécriture de la tragédie élisabéthaine. Le traitement des Sorcières au cours de la reprise en est la marque incontestable.

[1187] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1078.
[1188] *Ibid*.
[1189] *Ibid*.
[1190] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 298 [*Had he not resembled / My father as he slept, I had don'd it*] (William Shakespeare, *op. cit.*, p. 179).
[1191] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1093.

Les notes manuscrites du dramaturge rendent compte de la manière dont les Sorcières shakespeariennes se sont progressivement modernisées sous sa plume jusqu'à devenir des figures d'analystes dans l'œuvre seconde. Ainsi, en prenant des notes sur la première rencontre de Macbeth avec les Sorcières, à la scène 3 de l'acte I de la pièce de Shakespeare, Ionesco écrit :

> scène 3,
>
> Une bruyère-Tonnerre
>
> (Et si Macbeth se répondait à lui-même, - et le sphinx muet[1192]).

Le dramaturge semble alors développer l'intuition selon laquelle les Sorcières ne seraient que des écrans renvoyant, dès la fable première, le personnage à son propre désir. Une autre note rédactionnelle : « B. et M. dorment, le sphinx arrive, leur parlent (*sic*.)[1193] » prouve que Ionesco n'utilisait pas, dans la note précédente, le sphinx comme une métaphore mais comptait bien en faire un protagoniste à part entière dans sa pièce, projet qu'il accomplira plus tard dans *L'Homme aux valises*. Or comment ne pas percevoir dans cette figure muette, poseuse d'énigmes, la transposition du psychanalyste, interrogeant lui aussi son patient par sa simple présence silencieuse et ce pour mieux ouvrir la voie au surgissement de réponses issues de son inconscient ?

Au cours de sa prise de notes sur la dernière rencontre entre Macbeth et les Sorcières, qui lui permet une fois encore de réfléchir à sa propre adaptation, Ionesco envisage d'évacuer purement et simplement les personnages occultes du texte shakespearien :

> Acte 4,
>
> (à réaliser sur scène) :
>
> Macbeth au milieu de l'orage. Probablement sans les sorcières, - mais se répondant à lui-même[1194].

Ionesco optera finalement pour le maintien des Sorcières. Dans la pièce définitive, il suggère cependant une solitude fondamentale de son personnage central, confronté à ses désirs les plus refoulés. La maïeutique mise en œuvre au cours du dialogue avec les actants maléfiques apparaît comme la figuration d'une poussée progressive des instincts inavouables de Macbett, instincts prompts à suggérer à la conscience de ce dernier les moyens de leur accomplissement :

> MACBETT : Je ne serai pas un autre Glamiss. Ni un autre Candor. Il n'y aura pas un autre Macbett pour les vaincre.
>
> PREMIERE SORCIERE : Tu commences à comprendre[1195].

[1192] Eugène Ionesco, Notes ms, 20 f. ms., 4-COL-166 (113).
[1193] *Ibid*.
[1194] *Ibid*. p. 8 de la pagination originelle de l'auteur.
[1195] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1074.

Si le personnage affirme en réponse à la Première sorcière qui, pour anéantir ses scrupules à s'emparer du pouvoir, lui susurre « *d'une voix mélodieuse* [1196]» : « C'est pour aider les pauvres. C'est pour établir la paix dans ce pays qui a tant souffert[1197] », « Il me semble que je connais cette voix[1198] », c'est parce qu'il ne s'agit pas là d'une voix autre que la sienne. Dans la parodie de Ionesco, les figures occultes avec leurs arguments fallacieux représentent l'inconscient de celui qui aspire déjà au pouvoir sans oser se l'avouer. « Que veux-tu que je t'apprenne ? » assène ainsi la Première Sorcière à Macbett. Le personnage sait en effet déjà tout, sans savoir qu'il le sait. La voix du dramaturge se superpose ainsi à celle du personnage diabolique, s'adressant par double destination aux hommes aspirant au pouvoir, dans la formulation du constat : « l'ambition vient de naître dans ton cœur à ton insu et malgré toutes les explications que tu peux te donner, et qui sont fausses, et qui ne sont que des masques[1199] ». Sven Rank a bien perçu cette évolution des Sorcières au cours de la réécriture. Le critique note ainsi que chez Ionesco : « le désir humain […] règne sur les personnages : les Sorcières se transforment en analystes qui mettent le doigt sur des choses que Macbett n'a pas encore découvertes en lui-même[1200] ». Si de Shakespeare à Ionesco la fable perd une sorcière en route - elles étaient trois dans *Macbeth*, elles ne sont plus que deux - c'est précisément parce que le parodiste a à cœur d'établir un jeu de miroir parfait entre les protagonistes. Macbett et Banco, eux-mêmes présentés comme des sosies l'un de l'autre, ne doivent se confronter qu'à leurs doubles porteurs d'énigmes.

Le jeu de massacre littéraire auquel a procédé le parodiste de *Journal de l'Année de la Peste* et de *Macbeth*, perceptible dans le travestissement grotesque et la modernisation outrée des hypotextes, ne s'avère donc en rien mécanique ni systématique. Le dramaturge oscille sans cesse entre un geste d'inversion des données initiales des œuvres, aboutissant à la subversion de leur message originel, et celui d'une accentuation, destinée à révéler ce qui y était déjà contenu. Ionesco projette sa vision de l'humanité sur les chefs d'œuvre de ses prédécesseurs mais celle-ci semble elle-même mal définie. Le processus de la réécriture accable l'auteur de nouvelles questions. Le monde est-il désormais plus monstrueux qu'à l'époque élisabéthaine ? Ses prédécesseurs ne livraient-ils pas cependant de l'homme une image étonnamment actuelle?

[1196] *Ibid*., p. 1075.
[1197] *Ibid*.
[1198] *Ibid*.
[1199] *Ibid*.
[1200] Sven Rank, *Twentieth-century adaptations of Macbeth, Writing between influence, intervention, and cultural transfer, op. cit.*, p. 225 ["Human desire […] rule the characters: the Witches consequently turn into analysts who point at the things Macbett had not yet discovered inside himself."]

Comment le pire pourrait-il donc être aujourd'hui le pire si le pire était déjà contenu dans Shakespeare ? L'auteur, si critique qu'il soit à l'encontre de ses contemporains, a cependant bien conscience que le vingtième siècle n'a pas été qu'un théâtre d'abominations. Ce dernier a aussi offert aux individus de nouveaux outils pour se connaître et comprendre les ressorts des actes d'autrui. Le dramaturge les manie lui-même, là encore d'un geste hésitant. Doit-il faire bénéficier - ou pâtir - ses seuls personnages seconds des découvertes de la psychanalyse, ou s'agit-il de faire retour grâce à elles sur les protagonistes premiers, qui illustraient déjà un travail de l'inconscient bien qu'alors non conçu comme tel? Les fiches de lecture du dramaturge relatives à *Macbeth* illustrent cette indétermination. C'est en relisant minutieusement Shakespeare que Ionesco mesure l'opportunité de mettre en scène, dans sa propre pièce, l'émergence d'un désir refoulé. Un entre-deux imaginatif surgit de la prise de notes : face au sphinx muet, « Macbeth » est encore écrit « Macbeth » mais il est déjà pensé comme Macbett. Dès lors, il est difficile de savoir si l'auteur a cherché à distinguer son personnage du héros shakespearien ou s'il a voulu mettre en lumière une dimension insoupçonnée de ce dernier, avec la complicité d'un spectateur contemporain possesseur de nouvelles clés, livrées par sa parodie autant que par la modernité. De la même manière, dans les synthèses préparatoires rédigées par le lecteur du *Journal*, les personnages de Defoe, livrés à la « folie » de la peste, sont à la fois les Londoniens dépeints par le romancier et, déjà, les préfigurations des monstres trop humains de *Jeux de massacre*.

C'est cette étape intermédiaire que nous souhaitons précisément maintenant étudier, en nous penchant sur *Macbett*, seule œuvre du diptyque à laisser après sa rédaction le matériau nécessaire à une telle analyse. Nous tenterons ainsi de saisir cette période d'hybridité, dont les manuscrits de l'auteur gardent la mémoire, où l'œuvre dans sa virtualité n'appartenait entièrement à personne, ni devenue celle de Ionesco, en renaissant des cendres du jeu de massacre, ni davantage celle de Shakespeare, déjà ressaisie par un regard étranger. Une possible identification de *Macbett* à une parodie née d'un mouvement schématique, fondée sur des procédés d'inversion mécaniques, s'écroule en observant ce temps de la réécriture, cet entre-deux prolongé au cours duquel l'auteur second est tout entier immergé dans l'univers de son prédécesseur et déjà pourtant son adaptateur putatif, cet espace utopique de la création où rien n'est encore figé, rien encore partagé, où la Chimère conserve provisoirement son privilège sur le Phénix.

2.1.3. *Macb…* de la Chimère au Phénix

Les notes de Ionesco préparatoires à *Macbett* donnent un aperçu de la manière dont s'est progressivement constituée la réécriture, dans une profonde innutrition de la pièce shakespearienne. Si l'œuvre définitive peut donner au premier abord l'impression d'être la résultante d'un pur saccage, par le renversement qu'elle opère des données et des valeurs de l'hypotexte, la désacralisation de son horreur tragique, l'avilissement de ses personnages héroïques, la dégradation burlesque de son style, il ressort du patient travail mené par le dramaturge sur sa source que ces effets parodiques outranciers ne sont pas nés d'un geste ludique irréfléchi. Ionesco s'est nourri de *Macbeth*, dont il a recopié des pages entières. Avant de donner naissance à la version ultime de sa fable, il en a imaginé de multiples virtualités, toujours dans un aller et retour constant avec sa source. Les manuscrits délivrent deux informations vouées à éclairer la pratique parodique de leur auteur. D'une part il apparaît que Ionesco a greffé par étapes sa pensée et son esthétique sur le texte premier dont il a fait un matériau organique plus qu'il ne s'en est servi comme d'un outil inerte, juste bon à être révoqué aussitôt convoqué. D'autre part, malgré les nombreuses altérations qu'il fait subir à son pré-texte, conduisant Sven Rank à noter que « *Macbett* diffère si radicalement de *Macbeth* que, pour poursuivre l'analogie contenue dans la fameuse listes des chiens bâtards de Macbeth, il mérite probablement de trouver place parmi les "demi-loups", dont la parenté avec les chiens de pure race est très ténue[1201] », le dramaturge a fait le choix d'une fidélité plus grande à la pièce originelle qu'il ne l'avait initialement envisagé.

Les notes de travail de l'auteur sont elles-mêmes marquées par l'hybridité. Ionesco recourt à plusieurs étapes dans l'appropriation de la pièce originelle. En premier lieu il recopie *Macbeth*, soit littéralement, soit en procédant à des résumés, adoptant parfois une technique mixte consistant à introduire au sein d'une reformulation synthétique les phrases ou les formules les plus marquantes de son prédécesseur. En second lieu, il se livre à des interprétations. Il traduit ainsi à sa propre intention ce qu'il pense être la signification de fragments de son hypotexte, explicite les sous-entendus de Shakespeare, traque les non-dits de sa pièce. En faisant précéder certains de ses commentaires exégétiques de la mention « E.I. », il imagine un véritable dialogue avec son ancêtre littéraire. Enfin, il s'essaye à des inventions qu'il fond dans le texte emprunté ou, le plus souvent, qu'il formule sous forme d'interrogations

[1201] Sven Rank, *Twentieth-century adaptations of Macbeth, Writing between influence, intervention, and cultural transfer, op. cit.*, p. 204 [“*Macbett differs so radically from Macbeth that, in analogy to Macbeth's famous list of bastardized dogs, it would probably find its place among the “demi-wolves”, whose relationship to allegedly thoroughbred dogs like Macbeth is quite tenuous*”].

hypothétiques. Une fiche qui contracte les actes III et IV de *Macbeth* est représentative de l'entremêlement de ces différents procédés :

> Acte 3
>
> Scène 1ère, Fores - Une salle dans un palais
>
> Banquo : quel jeu Macb… il joue.
>
> Espoir que moi aussi je serai père de rois.
>
> Fanfares : Entrent Macbeth en costume de Roi, Lady Macbeth en Reine, Lenox, Ross, seigneurs, dames et gens de la suite.
>
> Macbeth : Voici notre principal convive (c'est-à-dire Banquo)
>
> E. I : (Remettre le thème de l'émerveillement – Peut-être la réaction face à ce qui est incompréhensible, à son malheur, à ses crimes, - mais plus fort que tout – c'est-à-dire il trouve que tout est d'un « insensé » euphorisant malgré tout plutôt que déprimant ou désespérant.)
>
> X
>
> p. 284 – fin acte IV, (Macbeth a été dupe) – L'arrêt prononcé par Malcolm : Macbeth est mûr pour la secousse fatale et les puissances d'en haut font mouvoir leurs instruments… Elle est longue la nuit qui ne trouve jamais le jour[1202].

Le folio manuscrit révèle la manière dont Ionesco extrait de l'hypotexte certains éléments qu'il juge saillants. Ainsi, il recopie pratiquement au mot près la seconde didascalie liminaire de l'acte III de *Macbeth* :

> Fanfares. Entrent Macbeth, en roi, Lady Macbeth, en reine, Lennox, Ross, Seigneurs, suite[1203].

Le futur adaptateur a vraisemblablement été marqué par l'apparat déployé lors des premiers moments du règne du tyran dans le contraste dérisoire qu'il établit avec son geste criminel et le destin tragique qui l'attend. Sa proposition d'ajout du « thème de l'émerveillement » rebondirait ainsi sur l'image de la comédie fastueuse qui entoure le héros premier et dont Ionesco, dans une projection sur le personnage, imagine ce qu'elle pourrait lui inspirer d'étonnant et de grisant. La contraction de la fable shakespearienne dans la fiche, qui procède à une ellipse entre le début de l'acte III et la fin de l'acte IV (que d'autres folios se chargeront de résumer), rend peut-être compte de la prise de conscience par le dramaturge-lecteur de l'ironie tragique de *Macbeth*. En accolant, dans ses notes, l'image du protagoniste au faîte de sa gloire et celle de sa chute annoncée à la fin du quatrième acte, il exacerbe pour lui-même la cruauté de l'illusion dans laquelle se complaît un personnage à ce point « dupe » des événements.

[1202] Eugène Ionesco, Notes ms, 20 f. ms., 4-COL-166 (113), p. 17 de la pagination originelle de l'auteur.
[1203] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 311 [*Sennet sounded. Enter Macbeth as King, Lady, Lennox, Ross, Lords and Attendants*] (William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 201).

La conception de la didascalie qui décrit les noces de Macbett avec la Sorcière déguisée en Lady Duncan restituera précisément cette vision du héros en proie au fantasme :

> *Par la gauche entrent Macbett et Lady Macbett. Ils sont en costume de souverains. Ils portent couronne et manteau de pourpre.*
>
> *Macbett a son sceptre à la main. Il s'arrête au milieu du plateau et, tandis que l'on entend les mêmes cris enthousiastes de la foule et que l'on entend carillonner les cloches qui sonnent joyeusement, Macbett et Lady Macbett, dos au public, saluent la foule imaginaire, après être entrés majestueusement. Ils saluent à droite, ils saluent à gauche.*
>
> *On entend la foule : « Hourra ! Vive l'archiduc ! Vive l'archiduchesse ! »*
>
> *Macbett et Lady Macbett se retournent et saluent le public de la salle, en faisant des signes de la main et en envoyant des baisers*[1204].

Le tableau brossé par la didascalie, dans lequel les personnages qui saluent une foule imaginaire ressemblent étonnamment aux Vieux des *Chaises*, peut apparaître à première vue comme un travestissement comique de l'hypotexte. Le tyran shakespearien s'y voit en effet transformé en un personnage grotesquement délirant. Pourtant, Ionesco semble n'avoir pas tant cherché à outrager l'œuvre première que restitué le sentiment procuré par sa lecture, sentiment lentement mûri jusqu'à donner lieu à la composition du tableau. Lorsqu'il rédige sa fiche, il en est à un stade de l'innutrition où il ne sait pas encore comment articuler les données diégétiques de l'hypotexte mais commence déjà à avoir l'intuition qui le poussera à occulter la majeure partie des éléments de l'intrigue shakespearienne séparant les actes III et IV, afin d'accentuer, par l'effet d'accélération engendré, le contraste entre la gloire dérisoire et la chute spectaculaire de son protagoniste.

Un tel entre deux de la création est également discernable dans l'une des fiches sur laquelle Ionesco envisage la distribution de sa future pièce :

<u>Liste des personnages</u>

<u>Duncan</u> (roi d'Ecosse)

Malcolm
~~Donalbain~~ ? } ses fils

Macbeth

Banquo

Macduff | <u>serait le fils de Duncan</u> ?

Lenox | noble d'Ecosse

~~Le thane de~~ baron de Glamis

~~Le thane de~~ baron de Candor

Lady Macbeth

[1204] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1097.

Le soldat.

Un paysan ?

Une suivante de Lady Mac. (Duncan)[1205]

La liste suggère deux interrogations du dramaturge portant sur l'hypotexte qui rejaillissent sur sa propre création: quelle est la exactement la fonction de Donalbain dans *Macbeth* ? Si Shakespeare ne lui en a pas assignée une ne devrait-il pas le rayer lui-même purement et simplement de sa distribution ? Comment se fait-il que Macduff soit le justicier final alors que ce statut aurait logiquement dû revenir à Malcolm, héritier du trône ? Pour le conserver dans ce rôle ne faudrait-il pas dès lors en faire le fils caché du roi (idée de déplacement qui germinera dans l'esprit du parodiste pour être finalement appliquée à Macol, fils naturel de Banco dans sa pièce) ? La fiche nous permet de surprendre Ionesco en plein cœur de son remodelage actantiel. Il n'a ainsi pas encore à l'esprit d'exclure complètement Lady Macbeth de la distribution mais – ce que suggère la parenthèse dans laquelle il l'apparente à Lady Duncan – envisage déjà un jeu de substitution dans les figures féminines. L'effet de sélection est également instructif. Ionesco ne reprend pas les personnages majeurs que sont les Sorcières ni les protagonistes seconds d'envergure comme Fléance ou les Meurtriers. En revanche il transforme le Capitaine en « soldat », signe qu'il perçoit dans le récit de bataille initial un élément essentiel de la tragédie shakespearienne et juge opportun d'en exploiter la reprise. Le traitement de l'onomastique dans la liste est en lui-même révélateur de l'état hybride de l'œuvre prospective. « Macbeth » ni « Banquo » n'ont encore perdu le bénéfice de leurs noms. Les titres de « Glamis » et « Cawdor » ont en revanche été francisés, et si le premier n'a pas reçu son « s » d'appoint, le second a déjà perdu son « w ». Cette distribution en devenir nous permet ainsi de saisir un temps de la genèse créative où les personnages flottent dans l'indistinction. En équilibre entre deux graphies, deux rôles, deux textes, Ionesco semble les penser tout à la fois comme siens et comme autres.

Les notes relatives à la fin de la pièce sont plus instructives encore que celles concernant sa distribution liminaire. La copie active de la scène 8 du dernier acte shakespearien, qui voit mourir Macbeth, trahit une ébullition toute particulière de la part de l'auteur second. Ionesco a manifestement conscience que ces pages sont cruciales pour l'élaboration de sa pièce. L'invention s'avère ainsi, dans ses notes, particulièrement imbriquée à la restitution du texte premier :

[1205] Eugène Ionesco, Notes ms, 20 f. ms., 4-COL-166 (113).

Scène 8/ du duel Macb. - Macd./ Macb. :

De tous les hommes je n'ai évité que toi seul ; mais retire-toi : mon âme est déjà trop chargée du sang des tiens.

(choisir cette fin là E.I. ?)

Macb. : Je ne me battrai pas avec toi. –

Macd. : Alors rends-toi, lâche ! Et vis pour être le spectacle et l'étonnement du siècle. Nous mettrons ton portrait, comme celui de nos monstres rares sur un poteau et nous écrirons dessous : ici on peut voir le tyran ! (ou dans une cage).

(Rentre ~~Macduff~~ Macol[1206], portant la tête de Macbeth au bout d'une pique -]

Paroles de Malcolm roi

Les changer bien sûr. Lui faire dire ce qu'il a dit dans dialogue avec Macduff ?

Le voir déjà tuer pour se venger des complices de Macbeth ?

La prise de notes révèle le désir de fidélité qui étreint le parodiste à l'égard de son ancêtre. Ionesco est apparemment frappé par la violence des paroles de Macduff qu'il recopie *in extenso*. Il semble surtout apprécier la théâtralité potentielle de l'image du portrait exposé à la foule. C'est habité par cette vision qu'il imagine, comme finale de sa réécriture, l'emprisonnement de son propre personnage dans « une cage ». La cage ne se matérialisera pas en définitive mais *Macbett* transposera la violence théâtralisée suggérée par l'œuvre originale. Les cris de la foule haineuse et déchaînée devant « *la tête de Macbett au bout d'une pique*[1207]» apparaissent comme la rémanence dans la pièce définitive de la virtualité doublement écartée – celle contenue dans la menace de Macduff et celle qui apparaissait dans sa propre suggestion :

TROISIEME HOMME : Tu l'as bien mérité.

DEUXIEME FEMME : Il l'a bien mérité.

[…]

PREMIERE FEMME : Qu'on lui arrache la langue, qu'elle repousse et qu'on lui arrache vingt fois par jour.

DEUXIEME HOMME : Qu'il soit embroché ! Qu'il soit empalé ! Et qu'il soit témoin de notre joie. Que les éclats de nos rires lui percent les oreilles !

DEUXIEME FEMME : Voici mes aiguilles à tricoter, qu'on lui crève les yeux avec[1208] !

Lors de sa lecture dynamique de l'avant dernière scène de *Macbeth*, censée l'aider à déterminer comment il concevra son propre finale, le parodiste se sent apparemment confronté à un embarras du choix. Il se décidera finalement en faveur de la seconde proposition qu'il émet, qui consiste à achever la pièce de la même manière que ne l'avait fait Shakespeare, sur

[1206] La mention « Macol » a été ajoutée dans une encre différente, signe d'une correction postérieure à la rédaction de la fiche de lecture.
[1207] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1111.
[1208] *Ibid.*

les paroles de Malcolm. La fiche éclaire le double mouvement qui présidera à la constitution des derniers tableaux de *Macbett*, laissant deviner un auteur tiraillé entre un désir d'allégeance à son prédécesseur et une volonté de se réapproprier son chef-d'œuvre. De la fin de *Macbeth*, le parodiste semble en effet à la fois vouloir tout conserver et tout altérer, ce dont ses notes prospectives portent déjà le signe. Ionesco préservera finalement ainsi l'idée contenue dans la réplique recopiée : « De tous les hommes je n'ai évité que toi seul mais retire-toi, mon âme est déjà trop chargée du sang des tiens». Il en modifiera cependant le style, dans une inversion burlesque, pour donner naissance aux invectives : « Pauvre jeune con ! Passe ton chemin. J'ai tué ton crétin de père, je voudrais t'éviter la mort[1209] ». Il reprendra le geste de l'empalement par Macduff de la tête du tyran sur une pique mais chargera un autre personnage de l'accomplir. Il finira la pièce par un discours de Malcolm, tout en prenant garde qu'il ne s'agisse du même que celui imaginé par Shakespeare. Les mots qu'il choisira seront identiques à ceux que le personnage avait pourtant déjà prononcés ailleurs dans l'hypotexte : dans une nouvelle pirouette, Ionesco en détournera le sens. Derrière le geste final qui consiste à métamorphoser la tragédie originale se laisse ainsi entrevoir le fantasme de conserver jusqu'au moindre détail du chef d'œuvre.

La fidélité du dramaturge à Shakespeare apparaît encore dans son renoncement final à l'idée, formulée dans sa fiche de lecture, de montrer Macol « tuer pour se venger des complices de Macbeth ». Ce n'est pas la seule virtualité qui sera révoquée. Ionesco avait également pensé prolonger la fable première par la lutte fratricide des héritiers de Duncan. Dans une note, il ébauche deux variations sur cette idée :

> Donalbain, Fléance, Macduff ont vaincu et tué Macbeth (tête de Macbeth) et le peuple applaudit.
> Ensuite Fléance, Macduff, Malcolm se tuent entre eux, - peuple applaudit les gagnants, tour à tour.
>
> ———————
>
> Lutte entre Malcolm et Donalbain[1210] ?

Ionesco, lecteur de *Macbeth*, puise dans le schéma de la répétition meurtrière propre à l'hypotexte le principe d'une arborescence des crimes exploitable dans son œuvre. Cette œuvre n'est alors pas encore envisagée comme un texte écrit, qui lui appartiendrait pleinement. La reprise des noms originels des personnages de Shakespeare dans la note témoigne plutôt d'une rêverie portant sur le devenir fictionnel de la tragédie première. Qu'aurait-il pu se passer

[1209] Ibid., p. 1109.
[1210] Eugène Ionesco, « *Macbett* », Notes ms, 20 f. ms., 4-COL-166 (113), p. 1 dans la pagination originelle de l'auteur.

ensuite? Au fantasme de cet après, s'ajoute celui d'un avant. Le dramaturge est intrigué par le dialogue entre Macbeth et les Meurtriers dans lequel le premier affirme aux seconds, pour les pousser à éliminer son rival :

> Sachez que c'est lui qui jusqu'ici vous a relégués dans une si humble fortune, tandis que vous en accusiez notre innocente personne. Je vous l'ai démontré dans notre dernier entretien. Je vous ai prouvé comment vous avez été dupés, contrecarrés, quels étaient les instruments, qui les employait, et mille autres choses qui feraient dire à une moitié d'âme, à un entendement fêlé : « Voilà ce qu'a fait Banquo[1211] ».

Il extrapole à partir de la réplique un début alternatif à la pièce, remarquant :

> Curieux discours entre Macbeth et les assassins de Banquo qui les aurait ruinés, appauvris.
>
> On assassine ensuite les assassins.
>
> → Duncan ne peut-il tenir semblable discours à Macbeth pour le décider à tuer Glamis et Cawdor[1212] ?

Dans sa réflexion, il identifie Macbeth aux assassins, télescopage symbolique qui le portera à faire exécuter Banco par Macbett en personne dans sa parodie. Il développe surtout une intuition féconde. L'utilisation d'un même discours dans un contexte énonciatif différent est propice à suggérer une inquiétante identité des pulsions chez l'individu. La pièce définitive ne mettra pas en œuvre, comme envisagé, la reprise d'un discours manipulateur tenu par Duncan à Macbett dans un discours tenu par Macbett aux assassins de Banco. En revanche, les propos vindicatifs de Glamis et Candor au début de la pièce seront ironiquement répétés dans les échanges entre Macbett et Banco, après que les seconds personnages auront tué les premiers. La comparaison des dialogues montre que le deuxième a cependant été largement resserré :

GLAMISS : **Dix-mille volailles, dix mille chevaux, dix mille jeunes gens… Qu'est-ce qu'il en fait ? Il ne peut pas tout manger. Le reste pourrit.**	BANCO : **Dix-mille volailles, dix mille chevaux, dix mille jeunes gens… Qu'est-ce qu'il en fait ? Il ne peut pas tout manger. Le reste pourrit.**
CANDOR : **Et mille jeunes filles.**	MACBETT : **Et mille jeunes filles.**
GLAMISS : **Nous savons bien ce qu'il en fait.**	BANCO : **Nous savons bien ce qu'il en fait.**
CANDOR : Qu'est-ce qu'on lui doit ? C'est lui qui nous doit.	MACBETT : Il nous doit tout.
GLAMISS : **Bien plus encore.**	BANCO : **Bien plus encore.**
CANDOR : **Sans compter le reste.**	MACBETT : **Sans compter le reste.**
	BANCO : **Mon honneur …**

[1211] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 314 [*Know, that it was he, in the times past, / Which held you so under fortune, / Which you had thought had been our innocent self*] (William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 206]

[1212] Eugène Ionesco, Notes ms, 20 f. ms., 4-COL-166 (113).

GLAMISS : A bas Duncan !

CANDOR : A bas Duncan !

GLAMISS : Il ne vaut pas plus que nous.

CANDOR : Je le place encore plus bas.

GLAMISS : Il est même au-dessous du plus bas.

CANDOR : Bien au-dessous.

GLAMISS : Ma mâchoire éclate, rien que d'y penser.

CANDOR : Ca me soulage de rage.

GLAMISS : **Mon honneur !**

CANDOR : **Ma gloire !**

GLAMISS : **Nos droits ancestraux[1213]…**

MACBETT : **Ma gloire…**

BANCO : **Mes droits ancestraux[1214]…**

Il était en effet inutile au dramaturge de remobiliser l'intégralité du texte. A ce stade de la pièce, le spectateur commence à connaître la chanson. En choisissant, comme antériorité virtuelle de *Macbeth*, le complot des traîtres à la couronne[1215] plutôt que l'incitation au meurtre de Macbett par Duncan, Ionesco s'inscrit dans une logique de fidélité à Shakespeare. Que les conjurés se soient réunis avant d'entreprendre un soulèvement contre leur souverain est un implicite de la fable hypotextuelle, que Duncan ait cherché à convaincre Macbeth de le défendre en jouant de ses griefs personnels, une pure extrapolation.

De la même manière, Ionesco disqualifie la trouvaille qui aurait consisté à pourvoir le héros premier d'une filiation. Celle-ci surgit dans sa remarque :

> Banquo veut tuer ou lui-même ou par son fils Fléance pour prendre le trône de Macbeth.
>
> Si j'inventais un fils de Macbeth – (s'entendant avec le fils de Banquo, Fléance, pour régner ensemble[1216] ?)

Le dénominateur commun entre les deux commentaires réside dans leur mise en lumière d'une intuition de Ionesco : l'instinct meurtrier n'est pas l'apanage de Macbeth dans la pièce. En se projetant dans les protagonistes de l'intrigue originale, il imagine ainsi que Banquo aurait pu tuer Macbeth si ce dernier n'avait pas agi le premier. Dans la tragédie de Shakespeare relue

[1213] Eugène Ionesco, *Macbett, op. cit.*, p. 1040-1041.
[1214] *Ibid*., p. 1086.
[1215] Les traîtres n'étaient cependant pas Cawdor et Glamis dans la pièce shakespearienne mais Cawdor et Macdonald. « Thane de Glamis » était le titre de Macbeth, dès au début de la fable. Si le personnage cumule les deux titres de noblesse c'est parce que Duncan ajoute à son titre premier celui de Cawdor qu'il a vaillamment combattu.
[1216] Eugène Ionesco, Notes ms, 20 f. ms., 4-COL-166 (113), p. 4 dans la pagination originelle de l'auteur.

par Ionesco, chacun voit le crime à sa porte. C'est en déroulant cette pensée qu'il envisage un « fils de Macbeth » ayant à charge de reproduire les crimes dénaturés de son père, mû par la même soif de pouvoir. De ces deux virtualités, Ionesco ne retiendra que la première. En transformant Macbeth et Banquo en sosies, il suggère au spectateur une identité de leurs intentions allant jusqu'au désir de meurtre. Il formule explicitement cette idée par l'entremise de Macbett à qui il fait dire, s'adressant à Banco lors de la séquence du banquet : « Tu ne pourras me faire avoir des remords. Si je ne t'avais pas tué, tu m'aurais tué, ainsi que tu l'as fait avec Duncan[1217] ». Macbett n'aura en revanche pas davantage d'enfant que n'en était pourvu son ancêtre élisabéthain.

Le choix du parodiste n'est pas arbitraire. La suggestion d'une ressemblance entre Macbeth et Banquo, tous deux destinataires de la prophétie des Sorcières, planait déjà dans l'œuvre de Shakespeare. Ionesco avait synthétisé lui-même le discours proféré par le deuxième personnage dans son soliloque du début de l'acte III : « Espoir que moi aussi je serai père de rois[1218] », signe qu'il avait conscience de l'ambivalence du protagoniste premier. La critique shakespearienne a elle aussi analysé ce non-dit, en filigrane du texte. William Cain l'explicite sans détour en affirmant :

> Lorsque Banquo sonde la nature de son ami, sa perspicacité dérive de quelque chose qu'il porte en lui-même : Je sais ce que tu ressens parce que je ressens la même chose. Banquo possède également une conscience fatale de la situation ; on peut concevoir l'hypothèse selon laquelle s'il ne succombe pas à la tentation c'est uniquement parce que Macbeth le tue en premier[1219].

Ionesco, au fil de son long dialogue avec Shakespeare, laisse vagabonder son imagination, modelant une œuvre virtuelle sur le modèle chimérique d'un entremêlement de l'invention et de l'emprunt. Après s'être plu cependant à concevoir une série d'ajouts personnels, voués à affecter l'intrigue aussi bien que le schéma actantiel, il choisit de s'en tenir principalement à une exploitation des potentialités déjà contenues dans *Macbeth*. Les modifications les plus significatives qu'il opère à l'œuvre de son précruseur semblent en effet surtout apporter des réponses fictionnelles aux questions surgies lors de sa lecture. Et si les Sorcières étaient les projections imagées de démons intérieurs ? Et si Malcolm pensait vraiment ce qu'il disait en établissant son auto-portrait monstrueux ? Et si Banquo n'était qu'un meurtrier en puissance, à l'image de son compagnon sanguinaire ?

[1217] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1103.
[1218] Eugène Ionesco, Notes ms, 20 f. ms., 4-COL-166 (113), p. 17 de la pagination originelle de l'auteur.
[1219] William Cain, «Murderous Thinking in *Macbeth*», *op. cit.*, p. 259 [*When Banquo peers into the nature of his friend, his insight derives from something in himself: I know what you are feeling because I feel the same way. Banquo too has a fatal consciousness; it is conceivable that he does not succumb to temptation only because Macbeth kills him first*.]

L'actualisation de telles virtualités aurait pu participer d'une tentative de railler Shakespeare. Là ne semble pas avoir été l'intention de Ionesco. Ses manuscrits de travail sur *Macbeth* permettent de distinguer le projet parodique ayant présidé à la reprise du chef-d'œuvre de celui qui avait prévalu, de manière ponctuelle, dans ses pièces antérieures – si l'on exclut de la liste *Jeux de massacre* dont la dimension parodique est, comme on l'a analysé, irrégulière. Lorsque dans *Jacques ou la Soumission*, par exemple, il remobilise un célèbre vers du *Cid*, qu'il déforme dans la réplique de Jacques à Jacqueline : « Montre toi digne sœur d'un frère tel que moi[1220] », le dramaturge utilise à l'évidence son hypotexte comme un simple outil, propre à susciter un effet comique. Il met brièvement la notoriété cornélienne au service de sa pièce, censée bénéficier de l'attention ainsi captée chez le spectateur qui reconnaît le classique. Il traite alors son hypotexte comme le fragment d'un patrimoine figé, la pierre d'un édifice sur la paroi duquel son écriture prend plaisir à rebondir sans en avoir absorbé la substance. Rien de tel, semble-t-il, dans la parodie étendue que constitue *Macbett*. Après avoir consacré tant de de temps à se nourrir du chef-d'œuvre de son prédécesseur, à entremêler sa voix, sa pensée, son imagination aux siennes, comment sa réécriture aurait-elle pu se contenter de résonner contre le rebord de l'hypotexte, se limiter à ricocher sur sa surface, l'éclaboussant au passage d'un rire moqueur?

Le jeu de massacre apparent qui a affecté la réécriture des œuvres de Defoe et de Shakespeare ne saurait en effet masquer l'influence profonde qui a nourri les hypertextes ionesciens et renouvelé les perspectives du dramaturge de la dérision.

2.2. Defoe et Shakespeare, un renouvellement des perspectives ionesciennes

Jeux de massacre et *Macbett* ont en commun d'avoir réussi à articuler un message maintes fois réitéré par leur auteur à une forme d'expression résolument nouvelle. La première pièce du dyptique reprend les réflexions du dramaturge sur la mort, la seconde dénonce la violence humaine et l'oppression totalitaire. Et pourtant, le destinataire perçoit dans cette dramaturgie de la catastrophe et du scandale un nouveau souffle. Bernard-Poirot Delpech, spectateur de la première pièce, y loue même une réussite paroxystique à représenter la mort, dans l'absolu. Il s'exclame ainsi : « Tout a été dit sur la mort ; depuis le temps ! Seule la façon de le dire peut encore changer, et doit le faire, sous peine de rabâchage. Grâce à la singularité et à la théâtralité

[1220] Eugène Ionesco, *Jacques ou la Soumission* in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 92.

naturelle de ses obsessions, Ionesco accomplit le prodige de rendre à la donnée la plus connue et la plus méditée de notre existence sa valeur d'incongruité, de scandale[1221] ». Certes *Jeux de massacre* est remarquable par la pureté de la dramaturgie ionescienne qui s'y fait jour, donnant à penser que son auteur a atteint, en la concevant, un degré de maîtrise inégalé dans sa création comme dans sa perception de l'existence. Et pourtant la « singularité » qu'y reconnaît Poirot-Delpech n'a pu s'exprimer qu'au terme de la fréquentation par le dramaturge d'un classique antérieur. Le même constat s'applique à *Macbett*. Si dans les deux pièces, Ionesco parvient donc à répéter ce qu'il avait déjà exprimé et à le faire de manière nouvelle, s'il réussit le pari de livrer au spectateur une esthétique portée à son sommet et, en même temps, une dramaturgie repensée, c'est qu'il a su trouver dans la lecture de ses prédécesseurs un matériau propre tout à la fois à le conforter dans sa vision et à renouveler son regard.

2.2.1. Shakespeare et Defoe, de près ou de loin

La lecture du *Journal de l'Année de la Peste* semble avoir eu sur Ionesco l'effet d'une révélation. Celle de Shakespeare a été quant à elle à une redécouverte. Cette distinction n'a pas été sans conséquence sur le traitement que le dramaturge a réservé aux hypotextes lors de sa réécriture. Ionesco, manifestement subjugué par l'œuvre de Defoe, fasciné par le portrait qu'il brosse d'une société confrontée à la peste, maintient volontairement son pré-texte à une double distance. Il apprécie manifestement le sentiment d'étrangeté offert par un roman dont il avait longtemps ignoré l'existence. Du tableau souvent insolite de ces Londoniens qui se débattent entre les griffes du fléau il gagne, accentué par l'écart historique et l'altérité de l'auteur premier, un recul pour contempler avec une acuité nouvelle l'humanité dérisoire. Il maintient ainsi sa source aux marges de sa propre réécriture, dans laquelle il n'exhibe pas sa référence - comme il aurait pu le faire en jouant de son titre par exemple - peu soucieux que le spectateur reconnaisse ou non l'empreinte de son prédécesseur, peu inquiet à l'idée qu'il n'ait tout simplement jamais lu le roman[1222]. Il contemple de loin la fable de Defoe, en fait dans sa pièce

[1221] Bernard Poirot-Delpech cité par Emmanuel Jacquart dans sa « Notice de *Jeux de massacre* » in Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1780.

[1222] Le témoignage de Jorge Lavelli, qui fut le créateur de *Jeux de massacre* en 1970, est sur ce point éclairant. Le metteur en scène explique ainsi, plusieurs décennies après sa mise en scène, que la pièce était « inspirée du récit de la peste tibétaine » (Jorge Lavelli, « Avec Ionesco » in Norbert Dodille et Marie-France Ionesco (dir.), *Lire, jouer Ionesco*, *op. cit*., p. 510). Cet unique traçage intertextuel laisse supposer – à moins qu'il s'agisse là d'une défaillance ou d'une confusion de la mémoire de l'homme de théâtre- que le dramaturge n'avait pas même jugé bon d'informer son propre metteur en scène de la source majeure d'inspiration de sa pièce.

un sous-texte caché. Lorsqu'il reprend *Macbeth* en revanche, il présume - peut-être à tort[1223] - que la tragédie de Shakespeare n'est que *trop* connue du public. Il entreprend dès lors de lui redonner son éclat premier en se livrant à un corps à corps avec elle. Il relit de près le chef-d'œuvre de son prédécesseur, contraint son destinataire à en reconsidérer la portée. C'est ainsi par le maintien ou la réduction d'un écart avec les données de ses hypotextes que le dramaturge s'assure un renouvellement de ses propres perspectives littéraires.

2.2.1.1. *Journal*, du dehors

Le dramaturge de la dérision n'a pu qu'être frappé par la qualité insolite du récit de Defoe. Sa pièce apparaît comme la transposition scénique du tableau brossé par le narrateur du *Journal* qui rapporte par exemple, en se remémorant ses allers et venues dans la ville livrée à la peste :

> Au cours de ces sorties, bien des scènes affreuses s'offrirent à moi, tels en particulier des gens tombant morts dans les rues ou les cris aigus des femmes qui, dans leur angoisse, ouvraient les fenêtres pour hurler de lugubre et surprenante façon. Il est impossible de décrire la diversité des attitudes en lesquelles pouvaient s'exprimer les souffrances des malheureux[1224].

Ionesco lui aussi multiplie les « scènes affreuses » et représente « la diversité des attitudes » devant le massacre, semblant chercher à relever pour sa part le défi de l'exhaustivité.

L'auteur second utilise les données fournies par l'hypotexte d'une manière distancée, comme pour mieux se saisir de leur singulière étrangeté. Il met en scène, en la poussant à l'extrême, la banalisation de la mort analysée par H.F.. Ce dernier rapporte au sujet des mourants qui crient à l'agonie devant les passants que « si au début les gens s'arrêtaient au passage pour appeler les voisins, par la suite ils n'y prêtèrent plus attention[1225] ». Captant l'atmosphère absurde convoyée par le texte premier, il en remobilise la substance en une condensation extrême. Il transforme ainsi les propos des Londoniens rapportés par le narrateur qui se souvient : « L'on disait, par exemple, à son voisin : "Je ne vous demande pas comment vous allez et je ne vous dis pas comment je vais ; il est certain que nous y passerons tous, il importe donc peu de savoir qui est malade et qui ne l'est pas" [1226] ». L'esprit du propos semble

---

[1223] Ruth Morse, analysant les chaînes adaptatives de *Macbeth* en France, estime pour sa part qu' : «En France comme ailleurs en Europe continentale, "Shakespeare" n'a jamais impliqué "familier" » (« Monsieur Macbeth » in Peter Holland (éd), Macbeth *and its afterlife*, *Shakespeare survey*, vol. 57, Cambridge University Press, 2004, p. 112) [*in France, as elsewhere in continental Europe, 'Shakespeare' never implied 'familiar'*].

[1224] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit*., p. 137 [*In these Walks I had many dismal Scenes before my Eyes, as particularly of Persons falling dead in the Streets, terrible Shrieks and Skreekings of Women, who in their Agonies would throw open their Cahmaber Windows, and cry out in a dismal Surprising Manner; it is impossible to describe the Variety of postures, in which the Passions of the Poor People would express themselves*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit*., p. 69).

[1225] *Ibid*., p. 135 [*at first, the People would stop as they went along, and call to the Neighbours to come out on suche an Occasion; yet, afterward, no Notice was taken of them*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit*., p.67).

[1226] *Ibid*., p. 265 [*one would say to another, I do not ask you how you are, or say how I am, it is certain we shall all go, so 'tis no Matter who is sick or who is sound*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit*., p. 139).

restitué au cinquième tableau de l'œuvre seconde, dans la première réplique du Premier Bourgeois qui, s'affranchissant des politesses d'usage, demande à brûle pourpoint à son compagnon de scène : « Tiens, vous voilà. Vous n'êtes pas mort[1227] ? »

La condensation à laquelle procède Ionesco répond ainsi à un désir d'épurer le tableau qui se dessine à la lecture du roman. Moins qu'il ne dénature radicalement sa source, il exploite son caractère insolite et accentue celui-ci en délestant l'œuvre première des scories du développement, sous toutes ses formes. L'image saisissante sur laquelle Ionesco a bâti le premier tableau de *Jeux de massacre* trouve indéniablement son origine dans le *Journal de l'Année de la Peste*. H.F. recourt en effet à l'exemple des hécatombes au marché pour illustrer le travail insidieux du virus dans l'organisme des malades. Il raconte que

> Parfois, un homme ou une femme tombait mort en plein marché, car bien des gens qui avaient la peste sur eux n'en savaient rien jusqu'au moment où la gangrène interne avait déjà attaqué leurs organes vitaux, et ils mouraient en quelques instants. C'est ce qui fait que beaucoup mouraient subitement dans les rues, sans aucun avertissement préalable ; d'autres avaient peut-être le temps d'aller jusqu'à l'échoppe la plus proche ou au premier porche venu pour s'y asseoir et mourir[1228].

Pour conserver la vision spectaculaire transmise par l'hypotexte, Ionesco émonde ce dernier de la démonstration causale proposée par le narrateur. Celui-ci faisait de la chute instantanée des personnages un simple effet du processus invisible de l'incubation. Le récit visait à réduire le mystère de la mort subite. En effaçant ce discours rationnalisant d'H.F. pour ne garder que l'image convoyée dans son anecdote, Ionesco transforme l'exemple en symbole de la condition humaine.

Ionesco étend ce *modus operandi* initial à l'ensemble de sa pièce. Il recherche l'image, la vision, la perception instantanée, et débarrasse les scènes empruntées de leurs commentaires comme de leur mise en contexte. La réécriture de la mort de la jeune fille en présence de sa mère donne un exemple significatif du procédé. La réaction de la femme lorsqu'elle constate la mort de son enfant contient déjà une théâtralité propre à séduire Ionesco. Le narrateur prenait soin cependant de décrire les étapes de la prise de conscience du personnage, relatant :

> Ce ne fut pas un cri ou un hurlement unique : l'effroi s'étant emparé de ses esprits, elle tomba tout d'abord en pâmoison ; mais, sortie de son évanouissement, elle courut par toute la maison, montant et descendant l'escalier comme une folle, et elle l'était en effet ; elle continua ainsi de crier et de hurler pendant des heures, ayant perdu toute raison ou du moins toute maîtrise de ses sens. Elle ne la recouvra d'ailleurs jamais entièrement, m'a-t-on dit. Quant à la jeune fille, c'était déjà une morte, car la gangrène qui produit les taches s'était étendue à tout le corps, et le décès se produisit dans les deux heures. Et la

---

[1227] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 984.

[1228] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit.*, p. 134 [*Sometimes a Man or Woman dropt down Dead in the very Markets; for many People that had the Plague upon them, knew nothing of it; till the inward Gangreen had affected their Vitals and they dy'd in a few Moments; this caus'd , that many died frequently in that Manner in the Streets suddainly, without any warning: other perhaps ha Time to go to the next Bulk or Stall; or to any Door, Porch, and just sit down and die, as I have said before*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit.*, p. 67).

> mère continua de crier, ne sachant rien de plus sur son enfant, plusieurs heures encore après qu'elle fut morte. Cela se passait il y a si longtemps que je n'en suis plus très certain, mais je crois bien que la mère ne se remit jamais et qu'elle mourut deux ou trois semaines après[1229].

Le récit enchevêtre les strates temporelles. Non seulement le narrateur rend compte avec précision de la durée de la scène, distinguant la mort de la fille survenue « dans les deux heures » et les cris de la mère s'étendant sur « plusieurs heures » mais il superpose le temps de l'histoire et le temps de l'énonciation, jouant d'une ellipse temporelle pour conclure l'épisode sur le décès de la mère « deux ou trois semaines après ». Le traitement théâtral qu'opère Ionesco de l'anecdote repose sur la fulgurance. Les « deux heures » de l'agonie de la jeune fille se voient ramassées en une époustouflante minute scénique. Le dramaturge reprend l'image des allers et venues affolés de la mère « montant et descendant l'escalier comme une folle ». Il mécanise cependant encore le mouvement du personnage pour apparenter ses gestes à ceux d'un ressort sorti de ses gonds. Les didascalies prescrivent ainsi, décrivant un mouvement pendulaire :

> (*Elle pousse des cris effrayants, court vers la fenêtre, revient vers la Jeune Fille*.) Hélas, hélas, au secours ! Au secours ! (*Elle se jette sur le lit de sa Fille, va vers le fenêtre, revient vers sa Fille sur le lit de laquelle elle se jette*.) A l'aide ! Pitié[1230].

Il apparaît dès lors que si l'auteur second s'est montré on ne peut plus attentif aux détails du récit premier, il a aussi cherché, en les estompant, à retrouver la perception globale de la scène qui avait frappé son imagination à la première lecture. Les spectateurs bénéficient d'autant plus de la purification de l'hypotexte qu'ils ignorent, pour la plupart d'entre eux, le contenu de ce dernier. La réécriture de la séquence peut s'apparenter à une parodie dans la mesure où Ionesco opère un basculement du registre pathétique au comique par le biais d'une mécanisation ludique des actions du personnage de Defoe. Or cette forme de parodie se dispense allègrement de sa reconnaissance par le destinataire. Au contraire, la perception insolite du tableau est nourrie de la fausse impression qu'il s'agit là d'une création parfaitement originale.

Ce n'est pas seulement un traitement mécanisant des fragments diégétiques premiers qui donne naissance au comique de *Jeux de massacre*. Ionesco semble également surenchérir sur un humour originellement contenu dans sa source.

[1229] *Ibid*., p. 104-105 [*nor was it one Skream, or one Cry, but the Fright hqving seiz'd her Spirits, she fainted first, then recovered, then ran all over the House, up the Stairs and down the Stairs, like one distracted, and indeed really was distracted, and continued screching and crying out for several Hours, void of all Sense, or at least, Government of her Senses, and as I was told, never came throughly to herself again: As to the young Maiden, she was a dead Corpse from that Moment; for the Gangren which occasions the Spots had spread [through] her whole body, and she died in less than an two Hours: But still the Mother continued crying out, not knowing any Thing more of her Child, several Hours after she was dead. It is so long ago, that I am not cerain, but I think the Mother never recover'd, but died in two or three Weeks after*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit*., p. 50).
[1230] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 1001.

Le *Journal de l'Année de la Peste* est en partie lisible comme un récit à vocation édifiante. Defoe appelle ses destinataires directs à tirer les leçons de l'épidémie ayant décimé la ville en 1665 dans l'hypothèse plausible de sa résurgence en 1722, date de la publication - le fléau sévissant alors à Marseille depuis deux ans. Par l'entremise de son narrateur, Defoe exhorte ses contemporains à prêter une attention plus accrue aux « interventions particulières de la Providence[1231] » et à réformer leurs mœurs. Il livre l'exemple condamnable des nobles de la Cour d'Angleterre qui furent épargnés par la peste malgré leur débauche et parmi lesquels « jamais on n'en vit le moindre faire montre de reconnaissance, et guère de réformation personnelle, en dépit de tous les avertissements signalant à tous ces gentilshommes - sans entorse à la charité - que leurs vices criants n'avaient sans doute pas peu contribué à attirer ce terrible jugement sur la nation entière[1232] ». Ionesco se moque à l'évidence de tels sermons, résumant peut-être les propos du narrateur dans la remarque inepte de la Troisième Ménagère à la première scène : « Mon mari me disait que la plupart de ces gens vivent dans l'incohérence. Ils n'ont pas de mœurs précises. Il paraît qu'ils en meurent[1233] ».

Le roman de Defoe ne saurait pourtant se réduire à l'œuvre d'un moraliste, doublée de celle d'un historien. Le sérieux du propos y est souvent contrebalancé par un humour noir typiquement anglais, confinant parfois au *nonsense,* qui cohabite de manière parfois troublante avec le discours édifiant. Ionesco, dont l'esthétique semble parfois – dans *Le Piéton de l'air notamment* – entrer en résonance avec celle de Lewis Caroll, n'a pu manquer d'y être sensible.

Le dramaturge de la dérision a certainement retrouvé son propre sens de l'humour dans les jeux langagiers de son prédécesseur. Ainsi, tout comme lui-même aura coutume de le faire, Defoe réactualise avec profit des expressions figées, faisant par exemple relever à son narrateur qu' « il était rare que le bulletin parût sans qu'y figurassent deux ou trois décès sous la rubrique « peur », et l'on pouvait bien dire que ceux-là étaient morts de peur[1234] ». Commentant, de même, la méfiance réciproque des Londoniens, H.F. remarque que « chacun voyait, pour ainsi

---

[1231] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit*., p. 41 [*that he should keep his Eye upon the particular Providences which occur at that Time*] ((Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit*., p. 13).

[1232] *Ibid*., p. 49 [*for which I cannot say, that I ever saw they shew'd any great Token of Thankfulness, and hardly any thing of Reformation, tho' they did not want being told that their crying Vices might, without Breach of Charity, be said to have gone far, in bringing that terrible Judgment upon the whole Nation.*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit*., p. 17).

[1233] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. p. 962.

[1234] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit*., p. 105 [*it was seldom, that the Weekly Bill came in, but there were two or three put un* frighted, *that is,* that well be call'd, *frighted to Death*] (((Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit*., p. 50).

dire, la mort à sa porte[1235] ». L'auteur fictif du *Journal* procède en outre à des raisonnements absurdes. C'est le cas lorsqu'il déplore que « toutes sortes d'infamies, ou même de frasques et de débauches se pratiquaient alors en ville aussi ouvertement que jamais[1236] », nuançant aussitôt sa remarque par l'ajout : « je ne dirai pas tout à fait avec la même fréquence, puisque la population avait en bien des façons diminué[1237] ». Comme Ionesco fera souvent surgir le comique d'un décalage entre le caractère insolite des situations dans ses fables et l'absence d'étonnement de ses protagonistes, Defoe joue à n'en pas douter du contraste entre le ton posé et rationnel de son narrateur et les anecdotes aberrantes qu'il rapporte. C'est, par exemple, sans perdre d'aucune façon son sérieux qu'H.F. constate au sujet des pestiférés confinés : « nombreux furent ceux qui, non liés, se jetèrent par les fenêtres en voyant qu'ils ne pouvaient sortir par la porte[1238] » ou qu'il s'exclame, pour justifier l'imprécision des tables de mortalité sur la peste : « comment les gens auraient-ils pu se montrer précis, alors que nombre d'entre eux tombaient malades et mouraient peut-être au moment même où ils devaient présenter leurs comptes […][1239] ? » Le sens du loufoque de Defoe s'exprime sans doute de la manière la plus heureuse dans le dialogue entre les Londoniens en exil et les campagnards dont ils souhaitent occuper les terrains. Les premiers, tentant de rassurer les seconds, leur assènent ainsi l'argument surprenant et cocasse :

> Quant à ce qui est de mourir ici, nous vous assurons bien que si l'un d'entre nous succombe, les survivants l'enterreront ; cela n'entraînera pour vous aucune dépense, sauf s'il arrivait que nous mourions tous ; dans ce cas évidemment, le dernier ne pouvant s'enterrer lui-même, cette unique dépense serait à votre charge[1240].

Quand l'humour de Defoe repose, pour une large part, sur la distance qu'il établit entre le récit de son narrateur et la nature des événements racontés, le comique ionescien dans *Jeux de massacre* jaillit, en certains endroits, de l'écart négocié par l'hypertexte avec sa source. Simon Dentith le souligne :

[1235] *Ibid*., p. 184 [*for every one had Death, as it were, at his Door*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit*., p. 95).
[1236] *Ibid*., p. 48 [*all Sorts of Villanies, and even Levities and Debaucheries were then practis'd in the Town, as openly as ever*] (*Ibid*.., p. 17).
[1237] *Ibid* [I will not say quite as frequently, because the Numbers of People were many ways lessen'd](*Ibid*.).
[1238] *Ibid*., p. 251 [*and many who were not ty'd, threw themselves out of Windows, when they found they cou'd not get leave to go out of their Doors*] (*A Journal of the Plague Year*, *op. cit*., p. 131).
[1239] *Ibid*., p. 162 [*consider how Men could be exact in such a Time of Dreadful Distress, and when manyof them were takensick themselves, and perhaps died in the very Time when their Accounts were to be given in*] (*Ibid*., p. 82).
[1240] *Ibid*., p. 223 [*As to our dying here, we assure you, if any of us die, we that survive, will bury them, and put you to no Expence, except it should be that we should all die, and then indeed the last Man not being able to bury himself, would put you to that single Expence*] (*Ibid*., p. 116).

> Ce n'est pas pour rien que la parodie est la proche cousine, peut-être même l'ancêtre, de la tradition du *nonsense* dans la poésie anglaise qui remonte au dix-septième siècle et inclut Edward Lear et Lewis Caroll, qui sont tous les deux des parodistes accomplis[1241].

Comme le remarque le critique, la parodie n'a pas toujours besoin d'avoir une fonction critique, parfois « le rire est l'unique objectif, la désagrégation du discours dans le *nonsense* étant en soi un gain suffisant[1242] ».

Ionesco semble procéder avec *Journal de l'Année de la Peste* comme il en avait usé de la méthode Assimil d'Alphonse Chérel, elle aussi empreinte d'une forme d'humour anglais. Tantôt le dramaturge utilise la dimension humoristique contenue dans certains passages du roman pour l'appliquer à d'autres fragments qui en étaient dénués, ce qui semble être le cas lors de la reprise de l'épisode du pillage des chapeaux. Tantôt il spécule sur l'aspect loufoque du texte premier en le portant à un degré supérieur grâce à sa réécriture.

Le second procédé est à l'œuvre dans la scène de rencontre des Bourgeois, au cinquième tableau de la pièce, largement empruntée à Defoe.

Ionesco est sensible à l'ironie de l'auteur, affleurant dans la situation initiale de la scène établie par son narrateur :

> Un certain bourgeois qui avait vécu sain et indemne jusqu'au mois de septembre, alors que le poids de l'épidémie pesait plus lourdement sur la cité qu'auparavant, se montrait fort allègre, peut-être même, à mon avis, un peu trop assuré dans ses propos, disant combien il était à l'abri, combien il avait été prudent, comment il n'avait jamais approché de corps malade[1243].

Le dramaturge transpose sous forme théâtrale, en les extrapolant, les énoncés résumés dans le discours indirect de l'hypotexte. Il remobilise ainsi l'accumulation des subordonnées d'H.F. dans l'affirmation pleine de suffisance du protagoniste second :

> […] Les gens qui sont malades, les mourants et les morts, sont, ou ont été, imprudents. Il n'y a qu'à pas se mêler à la foule. Il n'y a qu'à ne pas s'approcher des malades. Il n'y a qu'à s'éloigner, comme je le fais, de tous ceux qui, comme vous, sans être encore malades, ont touché des malades. Il y a tout simplement qu'à ne pas avoir de mauvaises fréquentations[1244].

De la même manière que Defoe recourait à l'ironie par l'entremise d'un narrateur jugeant « à [son] avis » le bourgeois « un peu trop assuré dans ses propos », Ionesco charge le personnage

---

[1241] Simon Dentith, *Parody*, *op. cit.*, p. 38 [*It is not for nothing that parody is a close cousin, perhaps even a progenitor, of the tradition of English nonsense poetry that descends from the seventeenth century and includes Edward Lear and Lewis Carroll, who were both accomplished parodists*].
[1242] *Ibid*., p. 37 [*the laughter is the only point, and the breakdown of discourse into nonsense is a sufficient reward in itself*].
[1243] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit.*, p. 293.
[1244] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 985 [*something too bold*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit.*, p. 154).

du Second Bourgeois de transmettre au spectateur son propre regard narquois sur cette humanité bêtement confiante, figurée par le protagoniste arrogant :

> Vous avez l'air bien rassuré. D'où vous vient cette assurance, et cette allégresse bizarre en ces moments où la catastrophe sévit, décime la ville[1245].

Le dramaturge réutilise, quasiment au mot près, la répartie du compagnon du bourgeois « allègre », déjà théâtrale dans sa forme :

> - Ne soyez pas trop confiant, monsieur X…, : il est difficile de savoir qui est malade et qui est bien portant, car l'on voit des gens bien en vie et d'un aspect florissant qui seront morts une heure après[1246].

dans la réplique du Deuxième Bourgeois :

> […] Mais ne soyez pas trop content, monsieur, il est presque impossible de savoir qui est en bonne santé et qui ne l'est pas. On voit des gens pleins de vie, ayant l'air en bonne santé, tout frais et tout roses, qui seront morts une heure après[1247].

Il s'inspire aussi de la rapidité du retournement de situation dans l'histoire première, le protagoniste assuré du *Journal* se trouvant bien vite contraint de s'admettre « un homme mort[1248] » après avoir été informé par son interlocuteur du décès de son compagnon de table de la veille.

Il accentue cependant la cruauté de la scène dans sa réécriture, percevant peut-être une noirceur des intentions de Defoe supérieure à celle exprimée grâce au récit d'H.F., refusant de se contenter du caractère implicite de son ironie. Dans l'hypotexte, en effet, tandis que le malade s'ignorant encore se raccroche à l'idée qu'il n'a aucune raison « de croire dangereux[1249] » l'homme avec lequel il a dîné, « le voisin n'en dit pas davantage, ne voulant pas l'atterrer[1250] ». Ionesco rompt le silence avec un plaisir non dissimulé, imaginant un dialogue farcesque entre les personnages :

> DEUXIEME BOURGEOIS : Ah bon.
>
> PREMIER BOURGEOIS : Pourquoi dites-vous « ah bon » ?
>
> DEUXIEME BOURGEOIS : Je dis « ah bon » parce que je dis « ah bon ». Ai-je dit « ah bon » ? Ne vous approchez pas de moi.
>
> PREMIER BOURGEOIS : Vous n'allez pas me dire…
>
> DEUXIEME BOURGEOIS : Je n'ai rien à dire.
>
> PREMIER BOURGEOIS : Dites-moi ce que vous voulez dire quand vous dites que vous n'avez rien à dire.

[1245] *Ibid*.
[1246] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit*., p. 293 [Do not be too confident Mr.- It is hard to say who is sick and who is well; for we see Men alive, and well to outward Appearance one Hour, and dead the next] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit*., p. 154).
[1247] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 985.
[1248] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit*., p. 294.
[1249] *Ibid*.
[1250] *Ibid*. [*Upon which his Neighbour said no more, being unwilling to surprise him*] (*Ibid*., p. 155).

DEUXIEME BOURGEOIS : Ne vous approchez donc pas de moi ! Ne me le faites pas répéter[1251].

Il met la réflexivité parodique au service du comique de l'échange, jouant du silence du protagoniste premier comme d'un procédé dramaturgique, à l'origine de la relance du dialogue comique. L'ironie dramatique perçue par le spectateur dans l'inversion de la situation, nourrie du sous-entendu glaçant qui se dévoile derrière l'affirmation de Deuxième Bourgeois : « Je n'ai rien à dire », est le produit d'un jeu ludique avec le non-dit tel qu'il était traité dans l'hypotexte. De la même manière, Ionesco accentue la cruauté jubilatoire avec laquelle son prédécesseur relatait la prise de conscience décisive du personnage. L'humour noir demeurait implicite dans le récit de l'irruption de cette lucidité, après qu'exaspéré par le refus de son interlocuteur de lui révéler l'état de santé de son compagnon,

> [le bourgeois] s'écria avec quelque vivacité :
>
> - Enfin quoi, il n'est pas mort ?
>
> Et l'autre ne répondit toujours pas, mais, levant vivement les yeux, murmura quelque chose pour lui-même. Le premier bourgeois devint alors livide et dit seulement :
>
> - Alors, je suis également un homme mort[1252].

Ionesco exacerbe le jeu avec le sous-entendu dans le couple de répliques :

> PREMIER BOURGEOIS : Ce monsieur, cet ami, avec lequel je dînais, est-il malade ? Dites-moi, est-il malade ?
>
> DEUXIEME BOURGEOIS : Non. Il n'est pas malade. Il n'est plus malade[1253].

La conclusion des deux scènes témoigne de la distance adoptée par Ionesco vis-à-vis de son prédécesseur. Defoe devait maintenir la fiction d'un narrateur animé des meilleures intentions à l'égard de l'humanité. Il lui faisait à cette fin achever le récit de l'anecdote drôle et acide par une leçon, justifiant l'inclusion de la scène dans le *Journal*. H.F. signalait ainsi qu'il venait par son « exemple[1254] » de livrer à la société matière à réflexion. Il invitait notamment les autorités à reconsidérer les mesures de confinement par temps de peste, affirmant :

> Eh bien, que l'on juge d'après un pareil exemple s'il est possible que, par des règlements prescrivant la réclusion des malades ou leur transfert ailleurs, les magistrats puissent arrêter une épidémie qui se répand d'un homme à un autre, alors qu'ils sont parfaitement bien, qu'ils ne se doutent pas de l'approche du mal et qu'il peut en être ainsi durant de nombreux jours[1255].

[1251] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 985.

[1252] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit.*, p. 294 [*in a kind of Warmth, says aloud,* why he is not dead, is he ! *upon which his Neighbour still was silent, but cast his Eyes, and said something to himself; at which the first Citizen turned pale, and said no more but this,* then I am a dead Man too] (Daniel Defoe, *Journal*, op. cit., p. 155).

[1253] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 986.

[1254] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit.*, p. 295.

[1255] *Ibid.* [*Now let any Man judge from a Case like this, if it is possible for the Regulations of Magistrates, either by shuting up the Sick, or removing them, to stop an Infection, which spreads it self from Man to Man, even while they are perfectly well, and insensible of its Approach, and may be so for many Days*] (*Ibid.*).

Ionesco, quant à lui, ne se sent tenu de rien. Il clôt ainsi sa scène sur l'image d'une course poursuite absurde, transcrite dans la didascalie :

> *Le Deuxième Bourgeois poursuit le Premier Bourgeois et tire sur lui. L'Infirmière court après le Deuxième Bourgeois qui court après le Premier Bourgeois et crie* :
>
> L'INFIRMIERE : Vous aussi vous êtes un homme mort ! Et moi, je suis une femme morte[1256] !

Loin d'offrir au spectateur une justification à la représentation du tableau qui vient d'avoir lieu ni d'arracher l'épisode à la sphère de l'incongru en lui accolant une clausule à valeur analytique, Ionesco introduit un nouveau personnage qu'il intègre dans une chorégraphie scénique littéralement sans queue ni tête. Clément Rosset, tentant d'analyser l'une des sources du comique dans l'art, cite l'exemple de Monsieur Hulot poursuivi sans raison par des chiens dans le film de Jacques Tati. Dans cette image, selon lui, c'est « la rencontre d'un but absolument déterminé et d'une motivation absolument manquante » qui « engendre […] le rire : en d'autres termes la coïncidence du nécessaire et du non-nécessaire, réunis en une seule manifestation[1257]». Dans le *Journal*, le caractère gratuit de la délivrance de la sentence de mort au protagoniste semblait annulé ou du moins balancé par la morale finalement offerte au lecteur, l'humour du passage disparaissant par la même occasion. Dans la réécriture de Ionesco, la superfluité de la révélation faite au personnage, accentuée par le sadisme présidant à sa mise en œuvre, n'a d'égal que l'inutilité exhibée de sa contemplation par le public. Le spectateur, finissant par devoir se débrouiller avec l'image d'une course poursuite aussi vaine qu'acharnée, réagit de la seule manière laissée à sa disposition : le rire.

Peut-être est-ce en prenant volontairement le contrepied de Defoe que l'auteur de *Jeux de massacre* a bâti sa propre clausule scénique. Il est en tout cas certain que le comique de la scène, dans son ensemble, repose pour une part non négligeable sur la dynamique d'emprunt, d'accentuation et d'infléchissement des données de l'hypotexte, intervenue en amont de la création. En cela, la pièce s'inscrit dans la logique de la parodie. Margaret Rose le souligne à juste titre, « c'est l'utilisation de l'incongruité qui distingue la parodie de toute autre forme de citation ou d'imitation littéraire[1258] ». Entre l'extrapolation ionescienne du non-dit dans la scène des bourgeois du *Journal* et, par exemple, la transformation burlesque du tableau des repentants qui aboutit, dans le texte second, à l'exclamation ridicule et décalée de la Cinquième Femme :

[1256] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 987.
[1257] Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 32.
[1258] Margaret Rose, *Parody/Metafiction*, *op. cit.*, p. 25 [*it is the use of incongruity which distinguishes the parody from other forms of quotation and literary imitation*].

« Mon mari, ton déjeuner n'est pas prêt[1259] ! » il n'y a, dans la modification insolite, qu'une différence de degrés.

La réécriture ionescienne du *Journal de l'Année de la Peste* nous invite ainsi à reconsidérer le critère de l'appréciation par le destinataire de la transformation ludique effectuée dans le texte parodique; à émettre la suggestion que son importance a pu être surestimée. Si, de manière générale, un auteur ne peut penser le monde que par rapport à une première vision du monde, si tout discours est tributaire d'un autre discours et que, par conséquent, « Ecrire […] c'est toujours récrire[1260] », pourquoi astreindre systématiquement la création parodique à un décryptage de sa genèse par le récepteur, dont l'écriture au premier degré serait en revanche exemptée? Pourquoi corréler le bénéfice parodique à son repérage par le destinataire, en aval de la création? La réception enthousiaste de la pièce de Ionesco malgré l'absence de mention faite à Defoe par le public critique de l'époque laisse supposer qu'au moment de sa représentation le gain de la confrontation intertextuelle avait déjà été acquis par *Jeux de massacre*. Il n'était pas vital que le contraste signifiant mis en jeu par sa dimension parodique s'actualise dans la conscience du spectateur dans la mesure où la dichotomie entre la ressemblance et l'écart avait déjà enrichi le texte en amont. Dans cette perspective, le décalage sur lequel la parodie se fonde ne serait plus à percevoir seulement et toujours comme un moyen mis au service de l'élaboration d'un hommage ou d'un outrage, mais aussi parfois comme la fin même de la création, en ce qu'il permet, comme c'est le cas pour Ionesco, le surgissement de l'incongru dans l'entrecroisement des discours et des visions.

Si Ionesco maintient l'hypotexte de Defoe à distance pour mieux conférer à sa pièce une qualité insolite, en réécrivant *Macbett* il opère une démonstration qui implique la reconnaissance d'une identité entre sa pensée et celle du génie élisabéthain. Il s'appuie ainsi sur la stature mythique de Shakespeare pour légitimer son propre discours, geste impliquant paradoxalement de déconstruire le mythe premier afin d'en faire jaillir un sens caché. Il invite le spectateur à relire *Macbeth* avec lui et cette fois à la lettre.

[1259] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 972.

[1260] Nathalie Limat-Letellier, « Historique du concept d'intertextualité » in Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier (dir.), *L'intertextualité*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, n°637, Les Belles Lettres, 1998, p. 32.

2.2.1.2. *Macbeth*, à la lettre

De la même manière que Ionesco bat en brèche le mythe shakespearien pour souligner avec humour les failles de sa construction dramaturgique, il semble chercher à briser les automatismes interprétatifs de la pièce afin d'en renouveler l'exégèse et instituer par là-même *Macbeth* en auxiliaire de son propre discours.

A première vue, les visions du monde qui assoient les arrière-plans de *Macbeth* et de *Macbett* sont fondamentalement distinctes. Malgré la succession des crimes qui saturent la fable première, il est tentant d'attribuer à Shakespeare, à sa lecture, une conception optimiste de l'Histoire. Cette interprétation repose sur plusieurs constats. Le caractère idéalisé du personnage de Duncan, affranchi du portrait qu'en livrait Holinshed, et l'image de la restauration de l'ordre par Malcolm à la fin de la pièce figurent une circonscription historique du mal. *Macbeth* semble désigner la perversité criminelle comme une exception à la règle de l'exercice du pouvoir, un épisode singulier de la « Chronique d'Angleterre ». En outre, Shakespeare construit son intrigue autour d'une relative binarité entre les valeurs du bien et du mal, dans un espace dramatique marqué lui-même par les « polarités morales des Sorcières démoniaques et de Saint Edouard le Confesseur[1261] ». Les traîtres et le bon souverain, le tyran et le justicier, les puissances occultes et l'ordre divin : le dramaturge instaure au fil de l'œuvre une série d'antinomies *a priori* rassurantes. Michael Louis Hays se risque dès lors à établir, évoquant *Macbeth*, qu' « aucune des autres tragédies majeures de Shakespeare n'est si clairement idéaliste en montrant le triomphe du bien sur le mal[1262]».

Il apparaitrait logique, dans cette perspective, de relier la transformation parodique mise en œuvre dans *Macbett* à l'expression d'une inscription en faux de l'auteur second contre les vues shakespeariennes. En métamorphosant Malcolm en un monstre sanguinaire et en substituant à la vision prospective des figures royales tutélaires le cortège grotesque des Pieds nickelés, Ionesco, pour qui le mal ne saurait trouver de limite, aurait cherché à subvertir le message contenu dans la fable hypotextuelle ou du moins à signifier l'inadéquation de celui-ci au monde contemporain. Or *Macbeth* apparaît, par bien des aspects, irréductible à une pièce optimiste ou édifiante. L'équivocité de son propos, analysée par une large frange de la critique[1263], ne semble

[1261] James Calderwood, *If It Were Done: Macbeth and Tragic Action*, Amherst, The University of Massachussets Press**,** 1986p. 24 [*a world whose moral poles are the demonic Witches and the saintly Edward the Confessor*].
[1262] Michael Louis Hays, *Shakespeare tragedy as chivalric romance. Rethinking* Macbeth, Hamlet, Othello, *and* King Lear, Cambridge, D. S. Brewer, 2003, p. 100.
[1263] James L. O'Rourke, critiquant les vues d'A. C. Bradley, concepteur d'une édition du texte à destination du public estudiantin, déplore que son « mélange d'idéalisme métaphysique et de réalisme psychologique qui présente *Macbeth* comme un drame de la purgation du mal incarné dans la figure d'un assassin et la restauration subséquente

pas avoir échappé à Ionesco qui entreprend, porté par son intuition, de traquer les zones d'ombre du chef-d'œuvre pour les dévoiler à son destinataire, mettant sa parodie moins au service d'une destruction que d'une révélation du sens de l'hypotexte.

Les exégètes shakespeariens ont interrogé la fin heureuse et la dimension outrancièrement manichéenne de *Macbeth*, se demandant si celles-ci n'obéissaient pas pour partie à des raisons politiques. Le contexte dans lequel l'œuvre a été écrite n'a sans doute pas été sans influence sur les choix fictionnels et esthétiques de Shakespeare. La pièce fut en effet représentée pour la première fois en 1610, d'après le témoignage de Simon Forman[1264], c'est-à-dire seulement cinq ans après que le *Gunpowder Plot* (ou conjuration des poudres, ainsi nommée en référence au matériau qui fut utilisé pour tenter de dynamiter le Parlement) eut failli coûter la vie à Jacques I. Shakespeare, historiquement proche des conjurés, sait qu'il encourt le risque d'être suspecté de sympathie avec le projet de régicide[1265]. James Calderwood interprète ainsi partiellement le choix dramaturgique qui a consisté à suggérer, au lieu de le représenter sur scène, le meurtre de Duncan comme la conséquence d'une appréhension de l'auteur à l'idée d'offenser le roi. Selon le critique en effet, « Shakespeare ne peut rendre dramatique un acte de régicide si rapidement après le *Gunpowder Plot* – en particulier pas devant le roi qui avait fait l'objet de la conspiration, et surtout pas alors que le dramaturge lui-même était proche des conjurés catholiques depuis l'enfance…[1266] ». Parce qu'il se trouvait alors dans une position délicate vis-à-vis de son souverain et ressentait l'impératif de se démarquer des rebelles qui avaient tenté de l'assassiner, Shakespeare aurait utilisé la surface de son texte pour exhiber une fidélité

---

d'un ordre politique et providentiel soit encore la lecture de la pièce la plus communément présentée aux étudiants américains » («The Subversive Metaphysics of *Macbeth*», *Shakespeare Studies*, vol. 21, janvier 1993, p. 213 [*Bradley's blend of metaphysical idealism and psychological realism which presents Macbeth as a drama about purgation of the evil embodied in the figure of a murderer and the consequent restoration of a political and providential order is still the most common reading of the play presented to American students*]. Quand O'Rourke dresse son constat, en 1993, plusieurs ouvrages critiques majeurs ont pourtant déjà entrepris de faire voler en éclat cette lecture lénifiante de *Macbeth*, parmi lesquels: BOOTH Stephen, King Lear, Macbeth, *Indefinition, and Tragedy*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1983; CALDERWOOD James, *If It Were Done: Macbeth and Tragic Action*, Amherst, The University of Massachussets Press**,** 1986; FAWKNER Harald *William, Deconstructing Macbeth. The Hyperontological View*, Rutherford, Associated University Presses, 1990; GARBER Marjorie, *Shakespeare's Ghost Writers. Literature as uncanny causality*, New York et Londres, Methuen, 1987.

[1264] Le récit par Simon Forman, contemporain de Shakespeare, de la représentation de *Macbeth* au Théâtre du Globe le 20 avril 1610 est notamment reproduit en p. 7 de l'ouvrage de Nicolas Trudell : *Shakespeare. Macbeth*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

[1265] Amanda Mabillard synthétise les liens qui ont été établis par la critique entre cet événement et la composition de *Macbeth* (« Shakespeare and the Gunpowder Plot», Shakespeare Online, 20 août 2000, http://www.shakespeare-online.com/biography).

[1266] James Calderwood, *If It Were Done, op. cit.*, p. 48 [*Shakespeare cannot dramatize an act of regicide so soon after the Gunpowder Plot – especially not before the king who was the object of that plot, and more especially not when the playwright himself has known some of the Catholic conspirators since childhood…*]. Le *Gunpowder Plot* (conspiration des poudres) est le nom d'un attentat manqué perpétré à l'encontre de Jacques I en 1605 par une conjuration de Catholiques.

réitérée à l'égard de la Couronne d'Angleterre. Oliver Baker souligne ainsi, pour sa part, que la réécriture d'Holinshed a pu être infléchie par une double volonté de flatter Jacques I et de ménager sa susceptibilité. Il rappelle l'hypothèse critique selon laquelle « le rôle de Banquo dans le meurtre de Duncan, tel que décrit par Holinshed, a été modifié par Shakespeare pour une bonne raison. Une description peu flatteuse de l'Ecosse du XIème siècle est une chose, mettre en scène la complicité d'un ancêtre présumé des Stuart dans un régicide, tout à fait une autre[1267] » et relève que le dramaturge a modifié la liste des nobles honorés à la fin de la pièce, de manière à exclure de la distribution les familles historiques tombées en disgrâce à l'époque où il conçoit sa pièce[1268].

Lorsque Ionesco formule, dans sa note d'écriture déjà citée sur *Macbett*, l'intuition selon laquelle Shakespeare aurait dissimulé sa véritable pensée pour des raisons conjoncturelles, dictées par « la morale religieuse et courante à laquelle on devait se conformer[1269]» il n'est peut-être ainsi pas très éloigné de la vérité. Il importe peu cependant que son hypothèse soit valide ou non. L'essentiel est qu'elle éclaire la manière dont il a procédé à la réécriture de son hypotexte. Or la dimension parodique de *Macbett* se lit, dans l'optique de cette perception par Ionesco d'une autocensure shakespearienne, comme une vaste entreprise de restitution de sa vision du monde au génie élisabéthain. En modifiant les conditions d'énonciation de la tirade de Malcolm afin de conclure sa pièce sur une image désespérante de l'exercice du pouvoir, Ionesco invite le spectateur contemporain à prendre conscience du malentendu qui, selon lui, aurait toujours présidé à la réception du chef d'œuvre. « Je pense avoir restitué à Shakespeare sa véritable pensée, sa véritable morale, qu'il devait pour la cour et pour son public cacher[1270] » écrit-il sur son feuillet.

Selon Margaret Rose, « il est possible d'analyser la fonction de la citation dans la parodie comme une tentative de relier et de faire contraster des textes différents de manière à ce que leur identité ou leur divergence cachées se trouvent mises en avant[1271] ». C'est clairement la première option qui semble avoir prévalu dans l'insertion de la tirade de Malcolm à la fin de *Macbett*. Recourir aux mots exacts de Shakespeare permet à Ionesco d'en remettre en jeu le

---

[1267] Oliver Baker, «Duncan's Thanes and Malcolm's Earls: Name Dropping in *Macbeth*», *Notes & Queries*, vol. 56, n° 4, décembre 2009, p. 593 [*Scholars surmise that Banquo's role in the murder of Duncan as described in Holinshed was modified by Shakespeare for good reason. An unflattering description of eleventh-century Scotland is one thing, but staging the complicity of a supposed Stuart ancestor in regicide quite another*].
[1268] Ibid., p. 591-592.
[1269] Eugène Ionesco, texte manuscrit sur *Macbett*, 4-COL-166 (122).
[1270] *Ibid*.
[1271] Margaret Rose, Parody/Metafiction, op. cit., p. 49 [*the function of the quotation in the parody might be said to be to connect and contrast disparate texts so that either their concealed identity or their concealed discrepancy will be foregrounded*].

sens, suggérant le pessimisme fondamental qu'ils dissimulent, et d'établir par là-même entre lui et son prédécesseur une communauté d'esprit insoupçonnée. « En réalité je me permets de croire aussi que le mal et surtout le mal politique triomphe[1272] » avance-t-il, « C'est bien ce qu'on voie [sic] depuis des siècles et des siècles ainsi que de nos jours ou [sic] crimes et forfaits s'accumule [sic][1273] ». La logique de l'argumentation dans la note d'intention ionescienne, dont il est impossible de savoir s'il la rédigea entièrement pour lui-même ou dans l'optique d'une publication, épouse celle de sa parodie. Le dramaturge commence par projeter ses propres réflexions sur l'œuvre de Shakespeare puis s'identifie à la vision ainsi constituée, double mouvement l'autorisant à écrire qu'il pense « aussi » ce que son prédécesseur pensait.

A ses yeux, pour cerner la véritable philosophie de Shakespeare il est en effet nécessaire d'opérer un détour dans son œuvre : « ce qu'il pense il l'a peut-être dit dans les pièces comme Richard 3. Et autres méchants et criminels rois [1274]». « Peut-être » : l'adverbe revient deux fois dans la note, à chaque fois dans un becquet (« Je crois **peut-être** que ce n'est pas la vraie pensée de Shakespeare », « il l'a **peut-être** dit »). La modalisation indique un doute persistant de l'auteur et laisse entrevoir un sentiment d'humilité face au génie dont il a tenté de percer le mystère. Tout laisse supposer que le texte a été rédigé après la rédaction de la parodie. Ionesco utilise les temps de l'accompli, affirmant par exemple « Je pense **avoir restitué** ». En outre, sa graphie approximative distingue le propos jeté sur le feuillet des autres remarques, rédigées en vue de la rédaction de la pièce sur des folios ou des fiches bristol, tracées dans une écriture plus nette. S'agirait-il là d'une interrogation rétrospective sur le bien-fondé de sa lecture, signe que le texte shakespearien a continué de hanter l'auteur après l'achèvement de *Macbett* ?

Ionesco avait sans doute en tout cas de tels états d'âme au moment même de la rédaction de l'œuvre. La radicalité du discours que le parodiste projette sur l'hypotexte et le caractère outré de la transformation qu'il lui fait subir ont beau refléter une attitude confiante et déterminée, il n'est pas impossible que cette dernière ait cohabité avec une crainte de l'erreur interprétative et une peur de la trahison. Une telle inquiétude expliquerait pourquoi les modifications significatives opérées par Ionesco par rapport à sa source s'avèrent toujours fondées sur des indices repérables dans le texte premier. L'auteur second semble moins chercher à imposer sa lecture subjective de Shakespeare, légitimée par sa seule autorité de

[1272] Eugène Ionesco, texte manuscrit sur *Macbett*, 4-COL-166 (122).
[1273] *Ibid*.
[1274] *Ibid*. Il est à noter que Jan Kott, dont l'exégèse a été si essentielle à Ionesco dans sa perception de Shakespeare, relie précisément *Richard III* et *Macbeth*. Selon lui en effet, « dans *Macbeth*, le même Grand Mécanisme qui apparaissait déjà dans Richard III continue à jouer. Peut-être est-il plus dénudé encore » (*Shakespeare notre contemporain*, *op. cit*., p. 97).

parodiste, qu'à proposer de *Macbeth* une interprétation nouvelle, étayée par des éléments tangibles. Les métamorphoses de l'hypotexte auraient ainsi surtout pour but d'attirer l'attention du destinataire sur les ambiguïtés du texte premier, ambiguïtés que, significativement, la critique shakespearienne a également relevées.

Ionesco revisite les protagonistes, les structures et les épisodes de la fable originale pour les soumettre à un éclairage nouveau.

Le Duncan de *Macbett* doit assurément beaucoup au Père Ubu. Caractérisé comme un lâche prototypique, il participe dans la pièce à l'émergence d'un comique burlesque, proche de celui de Jarry. La séquence dans laquelle il commente de loin la bataille en train de se dérouler hors-scène rappelle notamment, dans l'esprit, la troisième scène de l'acte IV d'*Ubu roi*. L'ancêtre du personnage ionescien multipliait de la même manière ordres et conseils stratégiques afin de garantir sa propre sécurité :

> PERE UBU : Allons, Messieurs, prenons nos dispositions pour la bataille. Nous allons rester sur la colline et ne commettrons point la sottise de descendre en bas. Je me tiendrai au milieu comme une citadelle vivante et vous graviterez autour de moi […]. Nous mettrons les fantassins à pied au bas de la colline pour recevoir les Russes et les tuer un peu, les cavaliers derrière pour se jeter dans la confusion, et l'artillerie autour du moulin à vent ici présent pour tirer dans le tas. Quant à nous, nous nous tiendrons dans le moulin à vent et tirerons avec le pistolet à phynances par la fenêtre, en travers de la porte nous placerons le bâton à physique, et si quelqu'un essaye de rentrer gare au croc à merdre[1275] !!!

L'ironie de Ionesco qui s'exprime à travers les propos encourageants de L'Officier à l'adresse de Duncan : « Venez, venez, Monseigneur, la bataille s'est éloignée. La mitraille n'arrive plus jusqu'ici. Pas de balle perdue. N'ayez crainte. Il y a même des passants qui se promènent[1276] » fait également écho au sarcasme qui affleurait derrière la question prévenante de Pile à Ubu après la bataille : « Monsieuye Ubu, êtes-vous remis de votre terreur et de votre fuite[1277] ? » Ionesco semble, en outre, adresser un clin d'œil à l'œuvre de son prédécesseur dans la réplique où Duncan envisage les modalités de sa désertion :

> DUCAN : […] De toute façon, je vais prendre des précautions. Que l'on selle mon meilleur cheval, celui qui ne rue pas, et ma meilleure embarcation, la plus stable sur les flots, avec les canots de sauvetage. […] Je porterai moi-même une cassette de pièces d'or. Mais où irions-nous ? Au Canada, peut-être, ou aux Etats-Unis[1278].

Le souvenir du finale d'*Ubu roi* semble directement convoqué. Jarry achevait sa pièce sur la traversée des Ubus fuyant les troupes russes sur une embarcation à destination de Paris. Ionesco

[1275] Alfred Jarry, *Ubu roi*, *op. cit.*, p. 97.
[1276] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1051.
[1277] Alfred Jarry, *Ubu roi*, *op. cit.*, p. 102.
[1278] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1051.

imagine quant à lui avec humour les contrées plus lointaines du Canada et des Etats-Unis, rappelant au spectateur l'inscription de sa pièce dans l'ère des flux migratoires internationaux.

Ionesco s'est donc inspiré de Jarry pour dessiner les contours de son personnage risible. C'est sans doute pourtant la lecture de *Macbeth* qui lui a suggéré en premier lieu l'opportunité d'un portrait de Duncan en couard ridicule. L'une des notes de lecture du dramaturge sur la pièce première conserve ainsi la trace du jaillissement d'un soupçon portant sur le protagoniste shakespearien. Ionesco écrit en effet :

> le Roi a pu ordonner à Macbeth de tuer le than de Cawdor et le than de Glamiss (le roi serait plutôt lâche ?) pour prendre leur bien[1279].

L'utilisation du conditionnel dans le commentaire est ambiguë. Ionesco envisage alors à l'évidence la virtualité de son futur protagoniste mais il semble également tirer son intuition de sa source elle-même. La remarque incidente, inscrite dans la parenthèse, ne porte pas en effet sur la deuxième partie de l'énoncé marqué du sceau de l'invention ionescienne, mais sur la première, celle où il résume l'ordre royal de tuer les traîtres à sa place, conforme à l'affabulation shakespearienne. James Calderwood rappelle de manière utile que « contrairement à la plupart des rois shakespeariens, Duncan ne se trouve pas sur le champ de bataille aux côtés de ses troupes mais se tient à l'arrière, recevant des informations grâce aux guerriers qui se battent hors-scène[1280] ». Cette configuration surprenante n'a pas échappé à Ionesco qui la reprend fidèlement dans sa pièce. Ainsi, tout comme le Duncan Shakespearien, son personnage attend patiemment à l'abri de recevoir des nouvelles des affrontements, renvoyant avec sa « *longue-vue* [1281]» un étrange reflet du roi premier. Si le style de la scène est donc résolument emprunté à Jarry, la situation est quasiment identique à celle de *Macbeth*, Ionesco se contentant de re-présenter un roi prompt à tirer profit d'un combat où il ne s'est pas lui-même exposé. Même Ubu, tout protégé qu'il était par ses troupes, avait dû subir le dommage collatéral de quelques «coups de pieds[1282]» reçus de ses soldats, au moment de leur charge contre le camp adverse.

Dans le prolongement de la scène de la bataille, Ionesco imagine un embrouillamini cocasse autour des rétributions accordées par Duncan. Dans la pièce de Shakespeare, Macbeth possède dès le début de la fable le titre de « thane de Glamis[1283]». Pour le récompenser de sa bravoure, Duncan lui accorde l'honneur de cumuler cette distinction et celle de thane de

---

[1279] Eugène Ionesco, « *Macbett*, notes manuscrites », 4-COL-166 (113), p. 2 de la pagination originelle de l'auteur.
[1280] James Calderwood, *If It Were Done*, *op. cit.*, p. 80 [*unlike most of Shakespeare's kings, Duncan is not on the field with his men but standing in the foreground receiving information about the warriors fighting offstage*].
[1281] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1053.
[1282] Alfred Jarry, *Ubu roi*, *op. cit.*, p. 100.
[1283] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 281.

Cawdor, reprise au traître condamné, et ce bien que, comme le souligne Macbeth à Angus, le thane soit encore en vie au moment de sa dépossession. Dans la parodie ionescienne, Duncan gratifie lui aussi Macbett du titre de Candor. La passation de titre a lieu en présence de ce dernier qui s'apprête à être guillotiné et se voit adresser l'avertissement burlesque :

> DUNCAN, *à Candor* : Ne t'inquiète pas. Macbett sera baron de Candor, il héritera de toutes tes terres, et, s'il en veut, de ta femme et de ta fille[1284].

Ionesco dissocie en revanche le titre de thane de Glamis du personnage de Macbeth pour l'attribuer à un protagoniste qu'il invente, nommé conformément à sa distinction honorifique. Ainsi naît Glamiss, allié à Candor dans la conjuration. Le dramaturge semble avoir perçu dans la création d'un autre thane rebelle l'opportunité de créer une seconde récompense et ce, manifestement, pour le seul plaisir d'en frustrer Banco. En effet, après lui avoir promis le titre du deuxième traître, parallèlement à l'honneur réservé au personnage éponyme, Duncan se rétracte sous le prétexte que le corps de Glamiss demeure *introuvable* (et pour cause). Il finira, arbitrairement, par l'accorder à Macbett. Par un détour fictionnel, le personnage second regagne dès lors au milieu de la pièce, à quelques lettres près, l'identité initiale de son ancêtre : « Glamis, et thane de Cawdor[1285] ! ». La modification habile et ludique de l'intrigue ne semble pas gratuite. A la lecture de *Macbeth*, Ionesco a sans doute été sensible à l'ingratitude que manifestait Duncan à l'égard de Banquo. Le récit du Capitaine, à la deuxième scène de la pièce, avait relaté le combat héroïque de Macbeth et de son compagnon d'armes respectivement comparés à un «aigle[1286]» et à un «lion[1287]». Et pourtant, à l'heure des rétributions, le second personnage ne reçoit qu'un honneur fort symbolique de la part d'un souverain s'exclamant à son adresse:

> Noble Banquo, toi qui n'as pas moins mérité, et dont les services doivent être également reconnus, laisse-moi t'embrasser et te tenir sur mon cœur[1288].

Etrange répartition des récompenses sur laquelle le parodiste cherche visiblement à attirer l'attention. Il conçoit ainsi, dans son adaptation, les réclamations de Banco à Duncan :

> BANCO : J'ai risqué ma vie pour vous défendre contre les rebelles.
>
> DUNCAN : Vous ne l'avez pas perdue.
>
> BANCO : J'ai massacré tous vos ennemis.

[1284] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1059.
[1285] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit*., p. 282.
[1286] *Ibid*., p. 277.
[1287] *Ibid*..
[1288] *Ibid*., p. 285 [*Noble Banquo, / That hast no less deserved, nor must be known / No less to have done so. Let me enfold thee to my heart*] (William Shakespeare, op. cit., p. 151).

DUNCAN : Vous avez eu ce plaisir[1289].

La pièce shakespearienne suggérait déjà, en outre, que les actes de bravoure de Macbeth et de Banquo n'allaient bénéficier, *in fine*, qu'à la famille royale. Duncan choisit en effet le moment de la victoire sur les traîtres pour annoncer qu'il compte léguer son royaume à son fils aîné Malcolm, l'instituant « désormais prince de Cumberland[1290] ». La concomitance établie entre le bilan de la bataille et l'établissement de l'héritier dans son nouveau titre met en relief, du moins pour le spectateur contemporain de Ionesco, l'iniquité du système féodal. Le dramaturge élisabéthain cherchait peut-être déjà lui-même à dénoncer discrètement cette dissymétrie entre les actes et les titres. Une certaine ironie semble en effet perceptible, par double destination, dans la réplique de remerciement adressée par Duncan à Macbeth : « Tout ce qui me reste à dire, c'est qu'il t'est dû plus que je ne puis te payer[1291] ». En caractérisant son personnage comme un roi lâche, injuste et avare de ses biens, Ionesco n'aurait donc pas eu recours à sa seule imagination. Or la relecture à laquelle invite sa réécriture est essentielle au parodiste pour mettre à jour sa démonstration générale. En levant le voile sur les failles du monarque premier jusqu'alors idéalisé, Ionesco jette le trouble sur les intentions de Shakespeare dans sa figuration de l'Histoire. Le spectateur de *Macbett*, présumé familier de *Macbeth*, est certes censé constater que l'âge d'or du règne de Duncan n'est plus ce qu'il était mais il est surtout invité à se demander si celui-ci a un jour existé. Pour accomplir la finalité de son projet, Ionesco n'a pas besoin de tabler sur une compréhension des enjeux de la réécriture au moment même de la représentation. Il lui suffit que, marqué par les déformations saillantes de sa parodie, le spectateur ne reçoive plus par la suite l'hypotexte de la même manière. Le temps joue en sa faveur, ou du moins semble-t-il l'espérer[1292].

[1289] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1080.
[1290] *Ibid*.
[1291] *Ibid*.
[1292] La réception immédiate de la pièce aux Etats-Unis, où le public aurait *a priori* dû être plus sensible qu'en France aux convergences souterraines établies par la parodie ionescienne avec la pièce shakespearienne, montre que le message n'a pas porté – du moins sur le coup. La création de *Macbett* eut lieu aux Etats-Unis le 16 mars 1973 dans la traduction de Charles Marowitz et la mise en scène de William Peters, John McAndrew et Alvin Epstein au Yale Repertory Theatre à New Haven. La critique semble n'avoir perçu que les infractions opérées par le parodiste à l'égard de sa source. Ainsi, Catharine Hughes rapporte dans le journal *America* que si « au moins au début, *Macbett* colle assez à *Macbeth* […] l'impression initiale n'est qu'une illusion » (Catharine Hughes, « Shakespeare (?) Revisited », *America*, 28 avril 1973, p. 399) [*At least early on, Macbett sticks rather close to Macbeth […] the initial impression is illusory*]. Edith Kern retranscrit les propos tenus par Mel Gussow dans le *New York Times* daté du 4 avril 1973, qui vont dans le même sens : « L'Histoire est rusée, dit Macbett, il en va de même de Ionesco. Il dégrade avec malice sa source et les traditions qui l'accompagnent, singeant Shakespeare aussi bien que la tragédie. Il y a toujours un fantôme de plus dans la manche de Ionesco. Il est un pilleur de tombes qui subvertit la solennité et substitue à l'esprit antique une sécheresse acerbe (Mal Gussow cité par Edith Kern in «Ionesco and Shakespeare: "Macbeth" on the Modern Stage», *Atlantic Bulletin*, vol. 39, no. 1, janvier 1974, p. 3 [*History is full of tricks says Macbett-and so is Ionesco. He maliciously undermines his source and its traditions, spoofing Shakespeare along with tragedy. There is always an extra ghost up Ionesco's sleeve. He is a grave robber,*

Lorsque l'auteur de *Macbett* transforme le noble Malcolm en l'ignoble Macol, fidèle à l'intuition qui lui est née de la lecture de Shakespeare, il ne fait donc que compléter sa révision du traitement de l'Histoire dans *Macbeth*, amorcée grâce à la réécriture du personnage de Duncan. Or ce nouvel éclairage sur Malcolm ne semble pas non plus dénué de fondement. La critique s'est également interrogée sur le sens de la tirade du personnage shakespearien - occultant le fait que Shakespeare s'était contenté de la recopier d'Holinshed. James Calderwood revendique ainsi la légitimité d'une perplexité à l'audition du faux manifeste du personnage. Le spectateur est d'après lui en droit de se demander si « Malcolm a pu ressortir immaculé de son identification verbale avec Macbeth[1293] ». William Cain perçoit quant à lui dans la scène la représentation d'un discours de la dénégation, relevant que « le catalogue des abominations qu'il [Malcolm] récite, tout en le différenciant de Macbeth, l'identifie à celui-ci. L'éclairage que nous recevons de lui nous porte à deviner la manière dont il traitera les menaces et les rivaux à l'avenir[1294] ». Selon le critique, « chacun d'entre nous est susceptible d'accueillir une pensée meurtrière : telle est le prérequis et la leçon de la pièce[1295] ».

Là réside encore une idée que Ionesco semble emprunter à Shakespeare. Il tente de la restituer en mettant en scène le schème de la répétition du même. Les monologues jumeaux de Banco et de Macbett après la bataille contre les traîtres, tout comme la reprise quasiment à l'identique par ces derniers du dialogue inaugural de Candor et de Glamiss, constituent certes une innovation par rapport à *Macbeth* mais ils transposent surtout les phénomènes d'identité surprenants perceptibles dès le pré-texte. Philippa Berry relève ainsi la troublante circularité qui structure la pièce shakespearienne. Comme elle le souligne, « de la même manière que Macbeth avait combattu Macdonwald pour protéger le trône de Duncan, Maduff se bat désormais contre Macbeth au nom de Malcom, le fils de Duncan[1296] ». La critique note par la même occasion le sentiment d'interchangeabilité des personnages qui surgit à la réception de *Macbeth.* Elle cite dans cette perspective les vers shakespeariens qui tendent à identifier

---

subverting solemnity and substituting antic wit and dry acerbity]. Ironiquement, c'est parce qu'il a joué de trop de subtilité dans sa réécriture que Ionesco a été perçu comme un parodiste grossier, parce qu'il a manifesté une extrême fidélité à Shakespeare que *Macbett* a donné l'impression d'avoir trahi *Macbeth*.

[1293] James Calderwood, *If It Were Done*, *op. cit*., p. 105 [Malcolm has emerged unsullied from his verbal identification with Macbeth].

[1294] William Cain, «Murderous Thinking in *Macbeth*», *op. cit*., p. 262 [*The catalogue of abominations he recites aligns him with, even as it differentiates him from, Macbeth. The insights we receive about him lead us to know how he will attempt to deal with threats and rivals*].

[1295] *Ibid*., p. 260 [*All of us have the capacity for murderous thinking: this is the prerequisite for, and the lesson of, the play*].

[1296] Philippa Berry, «Reversing History: Time, Fortune and the Doubling of Sovereignty in *Macbeth*», *European journal of English Studies*, vol.1, n°3, 1997, p. 375 [*Just had Macbeth had fought Macdonwald to secure Duncan's throne, so Maduff is now fighting against Macbeth on behalf of Duncan's son Malcolm*].

Macdonwald et Macbeth, le traître et le héros, décrits par le Capitaine comme « deux nageurs épuisés qui se cramponnent l'un à l'autre et paralysent leurs efforts[1297] ».

C'est précisément dans son traitement parodique du récit de la bataille contre les rebelles que Ionesco semble avoir tenté de restituer à Shakespeare sa pensée de la manière la plus adroite. En apparence tout oppose les deux scènes. Tandis que le messager de Duncan est dans la pièce première un « *Capitaine blessé*[1298] », il rétrograde chez Ionesco au rang de simple « soldat[1299] ». La geste héroïque rapportée se transforme en un récit confus, mené par un héraut dérisoire ne sachant même pas à quel camp il appartient. « On nous a fait crier : "Vive Glamiss et vive Candor ! "[1300] » se souvient le protagoniste, avant de poursuivre : « et puis on a été faits prisonniers […] On nous a dit de crier : "à bas Candor, à bas Glamiss ![1301] "». Originellement félicité pour sa bravoure par un souverain qui, soucieux de sa guérison, s'exclamait : « Tes paroles te vont aussi bien que tes blessures : elles sentent également l'honneur. Allez, qu'on lui donne des chirurgiens[1302] !», le messager de la parodie, d'abord confondu avec un « ivrogne[1303] », se voit traiter de « déserteur[1304] ». Duncan, un moment tenté de lui « tranche[r] la tête[1305] », ne lui laisse finalement la vie sauve que dans l'espoir de lui soutirer des « renseignements[1306] ». Le sursis est de courte durée. Ionesco envoie « crever[1307] » le personnage dans la coulisse au terme d'un compte-rendu dont la nullité informationnelle conduit le bouffon royal à pester : « Nous ne sommes pas renseignés avec cet idiot[1308]».

Or le choix du terme « idiot », parmi toutes les invectives qu'aurait pu élire le parodiste, dont l'inventivité en la matière réjouit le spectateur d'un bout à l'autre de la pièce, fait rejaillir en écho la tirade la plus célèbre du chef-d'œuvre shakespearien. L'auteur second avait recopié celle-ci, au mot près, dans ses notes de lecture :

> Macb. (Mort de la Reine)
>
> Elle aurait dû mourir plus tard. Le moment serait toujours venu de dire ce mot-là… Demain, puis demain, puis demain glisse à petits pas de jour en jour jusqu'à la dernière syllabe du registre des temps ; et tous nos hiers n'ont fait qu'éclairer pour des fous le chemin de la mort poudreuse. Eteins-toi, éteins-

---

[1297] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit*., p. 276. [*two spent swimmers, that do cling together, / And choke their art*] (William Shakespeare, *op. cit.*, p. 131).
[1298] *Ibid*.
[1299] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1051.
[1300] *Ibid*., p. 1052.
[1301] *Ibid*., p. 1053.
[1302] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit*., p. 277. [*So well thy words become thee as thy wounds, / They smack of honour both. Go get him surgeons.*] (William Shakespeare, *op. cit.*, p. 134).
[1303] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1051.
[1304] *Ibid*., p. 1053.
[1305] *Ibid*.
[1306] *Ibid*.
[1307] *Ibid*.
[1308] *Ibid*.

> toi, court flambeau ! La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comédien qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène et qu'ensuite on n'entend plus ; c'est une histoire dite par un idiot, pleine de fracas et de furie, et qui ne signifie rien[1309]…

Il écrit entre parenthèses, après la transcription de l'extrait : « Illustrer, imager cela[1310] ? » Ionesco a conscience de la nécessité d'une transposition s'il veut enrichir sa pièce du message sublime de son ancêtre. Ultimement, il choisit surtout de mettre les mots de Shakespeare au service de Shakespeare lui-même. En réécrivant la scène du récit guerrier de manière à faire de celui-ci, littéralement, « une histoire dite par un idiot, pleine de fracas et de furie, et qui ne signifie rien » le parodiste invite à reconsidérer le combat héroïque et manichéen figuré au seuil de la tragédie première.

L'interprétation ionescienne recoupe, une nouvelle fois, les analyses d'une frange de la critique de *Macbeth*. Aux yeux de James Calderwood, précisément, « les fameux vers de Macbeth au sujet de la vie comme histoire pleine de bruit et de fureur et ne "signifiant rien" sont déjà en germe dans la violence dépeinte bien plus tôt. Sur le champ de bataille écossais, la violence constitue simultanément la mort et l'origine du sens[1311]». L'indistinction exhibée dans la description des parties adverses par le Soldat Blessé racontant sans émotion : « Et puis on a tiré sur eux, et puis on a tiré sur nous[1312] », ne ferait ainsi que rebondir sur la confusion déjà suggérée par le Capitaine shakespearien qui décrivait la violence aveugle de héros comparés à « deux canons chargés à double mitraille[1313] ». Stephen Booth a montré en quoi le traitement de cette indétermination battait en brèche, d'entrée de jeu, la dimension manichéenne de la pièce, soulignant justement à propos du récit du Capitaine :

> Non seulement le discours décrit des forces bénéfiques et maléfiques si entremêlées qu'elles en deviennent impossibles à distinguer, mais il va jusqu'à décrire le combat entre le démoniaque Macdonwald et le bon Macbeth de telle manière que ce soit ce dernier qui apparaisse mériter l'épithète appliqué à Macdonwald - "implacable" […] De plus, en partie parce que Macdonwald est décrit uniquement à l'aide de constructions passives et en partie parce que Macbeth est excessivement déshumanisé, impitoyable et violent – Macbeth, le défenseur du bien, prend davantage les traits d'un monstre de cruauté que ne le fait Macdonwald[1314].

[1309] Eugène Ionesco, « *Macbett*, notes manuscrites », 4-COL-166 (113), p. 19 de la pagination originelle de l'auteur.
[1310] *Ibid*.
[1311] James Calderwood, *If It Were Done*, *op. cit*., p., p. 88 [*Macbeth's famous lines about life being a tale full of sound and fury, "signifying nothing" germinate in the violence depicted much earlier. In Scotland battlefield violence is simultaneously the end and the beginning of meaning*].
[1312] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1053.
[1313] William Shakespeare, *Macbett*, *op. cit*., p. 277.
[1314] Stephen Booth, King Lear, Macbeth, *Indefinition, and Tragedy*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1983, p. 97 [*Not only does the speech describe the forces of good and evil so intertwined as to be indistinguishable, it goes on to describe the fight between the evil Macdonwald and the good Macbeth in such a way as to make Macbeth deserving of the epithet applied to Macdonwald – "merciless". […] Moreover – partly because Macdonwald is described only in passive constructions and partly because Macbeth is so impersonal, ruthless, and violent –Macbeth, the defender of right, sounds more a monster of cruelty than Macdonwald does*].

Le critique achève sa démonstration par la conclusion : « A travers le récit du Capitaine, les bons semblent identiques ou pires que les mauvais[1315] ». N'est-ce pas là, résumé, tout le propos de *Macbett* ?

En tentant de régénérer Shakespeare, de révéler au spectateur sa signification cachée, Ionesco ne procède pas seulement à une glorification paradoxale de son ancêtre. Il apparaît également en quête d'une légitimité pour asseoir ses propres vues. Margaret Rose analyse la pratique parodique comme un décodage qui précède l'établissement d'un nouveau code. « Dans son analyse "méta-littéraire" d'un autre texte» explique-t-elle « le parodiste doit être envisagé dans le double rôle de lecteur et d'auteur, comme à la fois le "décodeur" du texte parodié et comme son nouvel "encodeur"[1316] ». La réécriture à laquelle procède Ionesco apparaît plus subtile que le processus ainsi décrit, dans sa succession binaire. Le dramaturge décode et recode certes mais il le fait pour inviter son spectateur à re-décoder à son tour afin que soit légitimé le choix de son propre code. En d'autres termes, Ionesco déforme Shakespeare pour révéler Shakespeare, susceptible alors à son tour de révéler Ionesco.

Dès lors l'établissement d'une différence dans la répétition à laquelle procède la réécriture ionescienne ne serait pas vouée, ou pas uniquement, à magnifier un art de l'écart. Elle aurait surtout pour visée de renouveler notre regard sur l'hypotexte et partant, sur le monde : le monde tel que perçu par l'auteur second. Ce dernier propose ainsi à son destinataire une expérience similaire à celle à laquelle l'invitait *La Cantatrice chauve* : regarder plus attentivement, grâce à l'introduction d'une donnée insolite, pour discerner avec une acuité nouvelle ce qu'on ne parvenait plus à voir. Shakespeare était devenu tellement iconique que sa réception s'était figée. Ionesco lui-même, en répétant mécaniquement les vers les plus célèbres de son prédécesseur d'interview en interview : « le monde est une histoire racontée par un idiot… » ne court-il pas à tout moment le risque d'en perdre de vue la portée ? De la même manière que le quotidien, à force d'être habité, se départit de sa qualité proprement surprenante, le chef-d'œuvre trop connu cesse de déconcerter. Le renouvellement du regard que Ionesco, par son théâtre de l'insolite, avait tenté de provoquer sur notre cadre familier en rédigeant sa première pièce, il cherche, avec *Macbett*, à le tourner vers une œuvre littéraire majeure. A cet égard, l'analyse de Sanda Golopentia-Eretescu relative à l'écriture parodique paraît lumineuse. Elle remarque que « le parodiant reproduit, *montre*, exagère le parodié, en provoque une compréhension nouvelle, plus

[1315] Ibid. [*Throughout the Captain's narrative, the doers of good sound either like or worse than the evildoers*].
[1316] Margaret Rose, *Parody/Metafiction, op. cit.*, p. 69 [*In the "meta-literary" analysis of another text, the parodist is to be seen in the dual role of reader and writer, as both the "decoder" of the parodied text and its new "encoder"*].

profonde, tout comme la littérature exagère, *déforme*, colore la réalité afin de détruire l'automatisme perceptif et d'en assurer non pas la *reconnaissance* mais la *vision*. Le parodiant nous donne la *vision du parodié* [1317]». En créant *Macbett*, indéniablement, Ionesco nous donne la « vision » de Shakespeare. Et, par un jeu de réverbération, Shakespeare légitime la « vision » de Ionesco.

Les réécritures du *Journal de l'Année de la Peste* et de *Macbeth* ont donc toutes deux partie liée avec la recherche d'une « défamiliarisation[1318] ». Ionesco ajoute cependant une étape au processus lorsqu'il se livre à sa seconde tentative. Tandis que *Jeux de massacre* altérait un hypotexte tendant à s'apparenter, en France, à un chef-d'œuvre méconnu de manière à susciter l'émergence d'un nouveau regard sur la mort, *Macbett* altère un monument de la littérature mondiale pour donner naissance à un nouveau regard sur l'œuvre puis, par contrecoup, un nouveau regard sur le mal.

La réécriture ionescienne, en mettant en scène les virtualités latentes d'un matériau premier pour retirer un bénéfice de son dévoilement, semble procéder d'une manière voisine de l'analyse que suscite le rêve, susceptible selon Freud de nous fournir des clés sur nous-même par « la comparaison entre le contenu manifeste du rêve, dont on se souvient, et les pensées latentes du rêve, ainsi redécouvertes[1319]».

Or les œuvres de Shakespeare et Defoe ne constituent pas uniquement les pré-textes des parodies de Ionesco. Par leur appartenance au patrimoine de la littérature mondiale et la charge symbolique des motifs qui en constituent le tissage, elles présentent à leur destinataire une valeur d'absolue *antériorité*. Comme le souligne Marjorie Garber, analysant la prophétie inaugurale des Sorcières de *Macbeth* et « leur promesse de "se rencontrer" de nouveau[1320] » : « Quoi qu'apportent les demains et les hiers, l'œuvre sera toujours déjà là devant nous[1321] ».

[1317] Sanda Golopentia-Eretescu, « Grammaire de la parodie », *Cahiers de linguistique théorique appliquée* n°6, 1969, p. 169.

[1318] Julie Sanders utilise le concept, dans une réflexion proche de celle de Sanda Golopentia-Eretescu, pour analyser l'une des fonctions de la réappropriation d'un chef-d'œuvre antérieur. Selon la critique, « De nombreuses appropriations procèdent grâce à un mécanisme identique de défamiliarisation, nous invitant comme lecteurs ou comme spectateurs à renouveler notre perception de textes canoniques que nous pourrions sans cela avoir le sentiment d'avoir compris ou interprété à notre propre satisfaction. En bien des occasions, le processus de la défamiliarisation sert à révéler ce qui est réprimé ou inhibé dans un original» (*Adaptation and Appropriation, op. cit*., p. 99) [*Many appropriations proceed by a similar mechanism of defamiliarization, inviting us as readers or spectators to look anew a canonical text as we might otherwise have felt we had "understood" or interpreted to our own satisfaction. In many instances the process of defamiliarization serves to reveal what is repressed or suppressed in an original*].

[1319] Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient, op. cit.*, p. 266.

[1320] Marjorie Garber, *Shakespeare and Modern Culture*, New York, Pantheon Books, 2008, p. 107 [*their promise to "meet again"*]

[1321] *Ibid.*, [*Whatever the tomorrows and yesterdays bring, the play is already before us*].

Les deux hypotextes s'apparentent dans cette optique à de vastes réceptacles de pensées pré-conscientes collectives. *Journal de l'Année de la Peste* et *Macbeth* font partie de ces œuvres parvenues à devenir à la fois la mémoire et l'inconscient de l'humanité[1322].

2.2.2. Nuit de la lecture, envers de l'écriture

Ionesco, commentant dans une lettre datée de 1980 sa réécriture de Shakespeare, souligne sa dette envers Jarry et Kott et affirme : « Vous voyez donc que je suis aussi lucide quelquefois[1323] ». De fait, l'extrême finesse du maniement de ses intertextes, la dextérité avec laquelle il a élaboré son message, restitué sa pensée et sa vision, grâce à ses sources, invitent à percevoir *Jeux de massacre* et *Macbett* comme la résultante d'un art poétique éminemment maîtrisé. Il est pourtant difficile d'imaginer que la reprise de deux chefs-d'œuvre porteurs d'enjeux immémoriaux ait pu s'opérer à la faveur d'une dynamique exclusivement consciente. Le dramaturge confie lui-même ailleurs, en se remémorant son travail de lecture sur *Macbeth*, avoir « lu et relu[1324] » la pièce, s'être rendu compte que ses notes ne lui avaient servi à rien puis avoir écrit sa parodie « en vingt-cinq jours[1325] ». De ce récapitulatif factuel, il tire la conclusion: « il faut que tout ce qu'on a lu vous pénètre pour que tout ce qui est entré dans l'inconscient ressorte librement[1326] ». S'il n'est assurément pas vrai que ses notes sur Shakespeare lui aient été inutiles de manière directe – tout comme il est inexact qu'il les ait « jetées[1327] » – qu'en revanche le matériau originel ait gagné l'imaginaire de l'auteur second par des chemins de traverse, parallèlement à son incorporation sur le mode conscient, paraît non seulement probable mais certain. Comment Ionesco en maniant de tels textes aurait-il pu manquer de devenir aussi l'objet de leur travail souterrain ?

[1322] Quand bien même ils ne seraient pas voués, par leur contenu archétypal, à déclencher chez leur lecteur un travail interprétatif analogue à celui du rêve, *Journal* et *Macbeth* dans la mesure même où ils servent de support à la réécriture ionescienne, s'apparenteraient encore à un matériau onirique. Comme le suggère en effet Laurent Jenny, l'allusion faite à un hypotexte dans une œuvre seconde est en soi ressemblante avec la convocation d'un contenu latent dans le rêve. Selon le critique en effet : « L'allusion suffit à introduire dans le texte centreur un sens, une représentation, une histoire, un ensemble idéologique sans qu'on ait besoin de les parler. Le texte-origine est là, virtuellement présent, porteur de tout son sens sans qu'on ait besoin de l'énoncer. (Le rêve connaît une concentration du sens tout à fait analogue lorsqu'il s'enrichit d'allusions à des fantasmes « tout prêts », qui ne sont pas refaits durant le sommeil mais qui en laissent l'illusion au réveil » (Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *op. cit.*, p. 266).

[1323] Ingrid Coleman, « Conscious and Unconscious Intent in the Creative Process: A Letter from Eugène Ionesco», *The French Review, op. cit.*, p. 812.

[1324] Eugène Ionesco, « Les paranoïaques de la politique », entretien paru dans *Les Nouvelles littéraires*, janvier 1972, p. 23.

[1325] *Ibid*.

[1326] *Ibid*.

[1327] *Ibid*.

Les deux œuvres réécrites par le dramaturge sont en effet douées d'une propension singulière à frapper l'imagination de leur destinataire, à engager en lui un jeu de résonances qui lui échappe.

Le *Journal de l'Année de la Peste* articule sa fiction autour d'un fléau dont la dimension terrifiante apparaît irréductible à sa seule horreur objective. Véritable défi cognitif – comme le souligne Richard Stephanson, rappelant que « face à un chaos et un traumatisme de cette magnitude, il est tout naturel que les hommes se demandent : que signifie la peste[1328] ? » - l'épidémie que Defoe entreprend de décrire porte en elle un pouvoir de fascination qu'elle ne perdra pas avec son éradication par la science. La peste demeure, comme en attestent les œuvres de Camus ou d'Artaud au XXème siècle, un biais pour interroger l'inconcevable. Cherchant à activer chez son lecteur les ressorts de la curiosité et de la terreur, Defoe entraîne ainsi celui-ci dans un parcours de nuit, dans tous les sens du terme, à travers les rues de Londres. La dimension nocturne de l'œuvre, significativement partagée par *Macbeth* et ses « scansions insomniaques[1329] », concourt à transcender le simple compte-rendu historique à valeur documentaire en une peinture de l'humanité confrontée à son ennemi le plus obscur. H.F. raconte ainsi que

> Toutes les besognes indispensables qui comportaient des éléments de terreur, celles qui étaient en même temps lugubres et dangereuses se faisaient de nuit : c'était la nuit que l'on déménageait les malades, que l'on enterrait les morts ou que l'on brûlait les vêtements infectés ; et c'était la nuit aussi que l'on transportait tous les cadavres pour les jeter dans les grandes fosses des divers cimetières, comme je l'ai raconté ; ainsi tout était recouvert et fermé avant le jour. Si bien que, le jour, on ne voyait pas le moindre signe de la calamité, on n'entendait rien qui s'y rapportât, si ce n'était le vide des rues ou les cris et lamentations véhéments que poussaient parfois les gens de leurs fenêtres, ou encore le nombre des maisons et des magasins fermés[1330].

Le récit métamorphose l'activité nocturne des Londoniens en un véritable culte des mystères. Il livre l'image particulièrement inquiétante d'un mal dont la connaissance semble

---

[1328] Raymond Stephanson, « The plague narratives of Defoe and Camus: illness as a metaphor », *Modern Language Quaterly*, vol. 48, n°3, 1987, p. 225 [*In the face of chaos and trauma of this magnitude, it is natural for humans to ask; what does the plague mean?*]

[1329] J'emprunte ici le très beau titre de l'article de Michael Soubbotnik : «Les scansions insomniaques de l'Histoire : notes sur le *Macbeth* de Jan Kott » (in *Les formes du temps : rythme, histoire, temporalité*, *op. cit.*, p. 319-326). En filant la métaphore de l'insomnie, établie par la célèbre réplique de son héros après l'accomplissement du régicide : « *Sleep no more ! / Macbeth does murder Sleep* » (*Macbeth*, [1623], Londres, Arden Shakespeare, 2006 (Methuen & Co.Ltd, 1951), p.53)), [« Ne dors plus ! Macbeth a tué le sommeil », *Macbeth*, *op. cit*., p. 299], Shakespeare associe le temps dramatique de sa pièce à une nuit qui n'en finit pas. De fait, la tragédie est saturée de références nocturnes. Dès la scène inaugurale, les sorcières prophétisent que la bataille sera « perdue et gagnée » « avant le coucher du soleil » (*Ibid*., p. 275). De la même manière, l'acte II, débute par la réplique de Banquo : « Où on est la nuit, enfant ? » (*Ibid*., p. 295) et l'acte V par celle du Médecin commentant le somnambulisme de Lady Macbeth : « J'ai veillé deux nuits avec vous » (*Ibid*., p. 349). Dans une pièce où les assassinats, le retour des fantômes et l'obsession du remords interviennent la nuit, l'action dramatique prend les allures d'un cauchemar infini.

[1330] Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit*., p. 280.

subordonnée à une initiation, par définition manquante au destinataire. Le calme de la réalité diurne - qui fait symboliquement écho à celui, apparent, de la lecture - apparaît cependant, dans la description du narrateur, paradoxalement plus inquiétant que l'agitation liée aux occupations macabres de la nuit. La peste est associée à une force en sommeil qu'on suppose d'autant plus redoutable lorsqu'elle demeure latente. Defoe conçoit à travers elle une entité qui l'excède. Il en fait dans son *Journal* l'incarnation même d'une peur essentielle, absolue, née de ce que l'individu ne maîtrise pas et ne peut concevoir par l'entremise de sa seule conscience diurne.

Inconcevable est également la folie meurtrière telle qu'elle se déploie dans *Macbeth*. Là encore, le trouble que provoque la pièce à la réception, comme l'a relevé la critique shakespearienne, ne réside pas dans son catalogue d'abominations en lui-même. Il serait davantage à rechercher dans l'identification au personnage à laquelle la fable contraint. Shakespeare oblige en effet son spectateur à reconnaître une humanité dans l'inhumain, à pénétrer la conscience de celui qui l'a précisément reniée. La fulgurance avec laquelle le personnage bascule de l'imagination du meurtre à sa réalisation, sa projection concomitante depuis le monde de l'innocence paisible dans celui du remords et de l'inquiétude sans fin inspirent au spectateur une terreur et une empathie supérieures à celles qu'il éprouve devant la représentation des souffrances infligées par le monstre à ses victimes. Comme le résume très justement James Calderwood, « aux yeux du public, ce que Macbeth fait au Roi endormi devient secondaire en comparaison ce que Macbeth fait à Macbeth[1331] ». En suggérant un lien fantasmatique entre l'imagination du forfait, qui dure le temps d'un instant, et le passage à l'acte, instigateur d'une réaction en chaîne se perpétuant jusqu'à la mort du personnage, Shakespeare semble exploiter une peur que notre société moderne nomme phobie d'impulsion[1332]. La facilité et la vitesse avec laquelle Macbeth devient un assassin renvoient le spectateur à l'angoisse de ses propres possibles. « Dans un sens et c'est ce qu'il y a de vraiment terrifiant dans Macbeth » remarque Harald William Fawkner « le héros n'a tout simplement rien d'un meurtrier[1333] ». Corrélat d'un tel constat : il pourrait être « nous » et, partant, nous pourrions être « lui ».

[1331] James Calderwood, *If It Were Done, op. cit.*, p. 38 [*For the audience, what Macbeth does to the sleeping King becomes almost secondary to what Macbeth does to Macbeth*].

[1332] Monique Aumage propose un rappel et une analyse intéressants de la notion dans son article « Conjurer le Mal ? Phobie d'impulsion et perversion psychique. Tuer ? », *Imaginaire et Inconscient* n°21, janvier 2008, p. 59-70.

[1333] Harald William Fawkner, *Deconstructing Macbeth. The Hyperontological View*, Rutherford, Associated University Presses, 1990, p. 79.

Les deux chefs d'œuvre qui ont inspiré Ionesco résument ainsi deux terreurs archétypales qui se répondent en miroir, la peur de mourir et la peur de tuer. Le sentiment qu'elles tendent à éveiller chez leur destinataire est le même : celui d'une angoisse de l'irréparable. Il n'est pas difficile d'imaginer comment Ionesco a pu être touché par la lecture du récit de la peste. L'œuvre seconde en porte la trace évidente, malgré la distance qu'elle établit entre l'auteur et les fantoches condamnés sur scène. La manière dont *Macbeth* en a appelé aux névroses du dramaturge s'impose en revanche de manière moins lumineuse. De l'œuvre fictionnelle comme non fictionnelle de celui-ci il ressort surtout en effet une immense méfiance vis-à-vis des autres. Et pourtant plusieurs indices y laissent entr'apercevoir une terreur larvée qui aurait davantage trait à la crainte de soi qu'à celle d'autrui. Dans son *Journal en miettes*, il relate ainsi le rêve révélateur, non daté :

> Je suis un assassin, j'ai tué des enfants. […] Moi je suis pris de remords, ravagé par un sentiment de culpabilité invincible. Et pourtant je n'ai pas tué d'enfants. Ou je les ai tués sans faire exprès. Ou bien j'ai peut-être eu envie de les tuer, car qui n'a pas envie de tuer des enfants[1334] ?

L'oscillation dans le faux souvenir du rêveur entre un désir de l'acte et une peur de sa perpétration accidentelle n'est pas sans faire songer aux angoisses soulevées par *Macbeth*. Le tabou de l'infanticide au cœur du rêve de Ionesco équivaut symboliquement à celui du régicide, chacun d'eux incarnant, dans leur contexte culturel respectif, la transgression absolue.

Le motif de la transformation involontaire en meurtrier n'est pas non plus tout à fait absent de l'œuvre théâtrale. Amédée, improbable assassin, ne se souvient plus s'il a tué l'amant de sa femme, et le cas échéant pourquoi. Quant au Bérenger de *Rhinocéros*, il transcrit l'angoisse d'une possible métamorphose en bête criminelle. Ionesco confie à ce sujet, dans *Entre la vie et le rêve*, l'effet inquiétant qu'avait provoqué sur lui la lecture de Kafka :

> Il y a cela aussi dans Kafka, le réveil du monstre. Quand j'ai lu Kafka, je vivais dans une sorte de panique. Et maintenant encore, il me semble que n'importe qui peut devenir criminel à certains moments. On ne sait jamais ce qui peut arriver, si le monstre en nous ne va pas se réveiller, surgir. Cela m'a plongé dans de grandes angoisses[1335].

La théorie de l' « interlecture » élaborée par Jean Bellemin-Noël apporte sur l'entrecroisement des influences ionesciennes un éclairage intéressant. D'après le critique, en tant que lecteur :

> Je compose avec et dans ce qu'on appelle un texte littéraire ce *trajet de lecture qui seul, peut-être, mériterait le nom de « texte »*, et qui est tissé par la combinaison fluctuante de ma chaîne de vie avec la trame des phrases une fois pour toutes alignées par l'auteur[1336].

[1334] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 173.
[1335] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 42.
[1336] Jean Bellemin-Noël, « De l'interlecture » in Michel Picard (dir.), *Comment la littérature agit-elle* ?, Klincksieck, 1994, p. 154.

Son analyse d'ensemble qui tend à effacer la figure de l'auteur du champ de l'étude littéraire correspond à un parti-pris rendu discutable par sa radicalité même. En affirmant au préalable: « la littérature n'existe pas, il n'existe que des livres lus[1337] » il semble placer le lecteur dans un inutile rapport de compétitivité avec l'écrivain. Pas d'auteur sans lecteur, cela est vrai d'une certaine manière. Encore moins de lecteur sans auteur si l'on va par là. Si sa comparaison entre le tissage des références lors de l'écriture et celui de la lecture - « comme l'écrivain écrit en s'appuyant sur le corpus des textes qu'il connaît, le lecteur lit en s'appuyant sur le corpus de ses lectures antérieures[1338] » - nous semble à même d'éclairer les réécritures de Ionesco c'est précisément dans la mesure où celui-ci est à la fois un lecteur et un auteur, le récepteur du *Journal de l'Année de la Peste* et de *Macbeth* et leur parodiste. Envisager la réécriture comme le passage d'une interlecture à une intertextualité a l'avantage de nous rappeler que certaines composantes de l'œuvre seconde ont pu échapper au processus conscient de leur créateur ; surtout, qu'elles sont vouées à demeurer partiellement réfractaires à l'analyse critique.

Selon Jean-Bellemin Noël, le lecteur oriente sa réception d'un texte en puisant non seulement dans ses lectures antérieures mais également dans un « *infra-texte*[1339] » constitué de son « expérience du monde et des êtres[1340] ». Le croisement des confidences de Ionesco laisse de fait entrevoir une zone d'influences plus nébuleuse que celle qui a sans ambiguïté présidé à sa lecture de Shakespeare (Jarry et Kott). Consciemment ou non, le dramaturge aurait peut-être aussi médiatisé sa lecture de *Macbeth* par le souvenir de Kafka voire celui de ses propres rêves. Une de ses notes de lecture au sujet du *Journal de l'Année de la peste*, dans laquelle il commente le retranchement du narrateur dans sa maison, recourt ainsi de manière inattendue à l'imaginaire kafkaïen. L'auteur second relève : « Le témoin dans sa maison. La peste approche de lui. Il se sent de plus en plus cerné. Image rappelant l'antre de Kafka[1341] ». Le caractère aléatoire de l'association laisse entrevoir le champ vertigineux de toutes les connexions susceptibles d'avoir été opérées à la lecture de Defoe et de Shakespeare et dont il est impossible de déterminer jusqu'à quel point elles ont imprimé leur marque sur la réécriture.

Il apparaît en tout cas probable que certaines données des hypotextes, porteuses d'une charge évocatoire toute particulière, ont entraîné dans la conscience réceptrice de Ionesco une

---

[1337] *Ibid*., p. 152.
[1338] *Ibid*.
[1339] *Ibid*., p. 154.
[1340] *Ibid*.
[1341] Eugène Ionesco, « *Jeux de massacre* », ensemble de notes dact. et ms., 4-COL-166 (110).

résonance d'ordre infra-intellectuel. Il en va ainsi de la charrette des morts, promenée de loin en loin dans la fable de Defoe et dont ce dernier se plaît à dramatiser la description, faisant écrire notamment à son narrateur :

> j'entendis la clochette, et bientôt apparut une charrette des morts, comme on l'appelait. Là-dessus, je ne pus résister à l'envie de la voir, et j'entrai[1342].

Il est évident qu'en concevant l'accessoire scénique de la « charrette[1343] » Ionesco a remobilisé de manière consciente l'hypotexte de Defoe, cherchant à mettre la puissance suggestive de l'image première au service de sa propre pièce. On hasardera cependant une hypothèse selon laquelle cet objet, à la lecture du *Journal*, aurait marqué l'imagination du dramaturge par sa résonance avec une autre donnée, inscrite cette fois dans son « infra-texte » personnel. Ionesco raconte dans *Non !* , son ouvrage de jeunesse publié en 1934, sa première confrontation physique avec la mort en Roumanie. Il se souvient ainsi :

> Parenthèse grave. Le sujet : la mort est là, elle rôde autour de nous. J'ai rencontré des morts.
>
> Mon premier mort : un homme.
>
> Une charrette de foin, un soir, sur une route qui vient de Bucarest. Sur le tas de foin, le cadavre d'un jeune paysan. La charrette est tirée par deux chevaux gris que mène un homme dont on ne voit pas le visage[1344].

Si le souvenir raconté par l'auteur dans les années 30 s'avère exact, il semble difficilement concevable que la lecture de Defoe n'ait pas fait ressurgir en lui l'épisode autobiographique. Dès lors, il est légitime de se demander si dans *Jeux de massacre*, la figure associée à la charrette des morts, absente de l'œuvre première, le « *Moine noir, très haut de taille, avec cagoule*[1345] » n'est pas en partie la transposition consciente ou inconsciente de l'homme du souvenir de Ionesco, dont le visage était également invisible. L'entrechoquement des évocations à la lecture aurait ainsi joué un rôle souterrain lors de la réécriture. La didascalie dans laquelle est décrit le premier passage de la charrette des morts, au troisième tableau :

> *Pendant ce temps-là, on voit par la grande fenêtre un homme en noir qui passe portant un drapeau noir, suivi par une charrette conduite par des chevaux noirs, un cocher vêtu de noir, un cercueil dans la charrette*[1346].

suggère la présence en sous-texte d'une autre référence, venue peut-être se superposer au souvenir de l'œuvre de Defoe : celle de Baudelaire, auteur sur lequel Ionesco avait entrepris de

---

[1342] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit*., p. 111. [*Heard the Bell man, and then appear'd a Dead-Cart*, as they call'd it, *coming over the Streets so I could no longer resist my Desire to see it and went in*] (Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit.*, p. 54).
[1343] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 978.
[1344] Eugène Ionesco, *Non !*, *op. cit*., p. 99.
[1345] *Ibid*., p. 962.
[1346] *Ibid*., p. 978.

rédiger une thèse portant précisément sur la mort[1347]. L'image du « drapeau noir » ajoutée à celle de la charrette du *Journal* n'est pas en effet sans évoquer les célèbres vers de « Spleen », dans les *Fleurs du mal* :

> - Et d'anciens corbillards, sans tambours ni musique,
> Défilent lentement dans mon âme ; et, l'Espoir
> Pleurant comme un vaincu, l'Angoisse despotique
> Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir[1348].

A partir de ces éléments, une possible « interlecture » se dessine. Si la charrette des morts de Defoe a tant frappé l'imagination de l'auteur-lecteur, aussitôt érigée par lui en symbole de la finitude humaine, ce serait en partie grâce au surgissement concomitant de deux autres références associées à l'image : celle de la mort physique ancrée dans le souvenir d'enfance, celle de l'angoisse mortifère, sa compagne de toujours, métaphorisée par les « corbillards » du poème bien connu de Baudelaire.

Il va de soi que l'établissement de cet itinéraire, de l'interlecture à l'intertextualité, ne saurait faire l'objet que d'une hypothèse. Il tend précisément à suggérer la part d'incertitude qui régit le champ des influences dans la réécriture : incertitude de l'auteur, parfois inconscient de ses innutritions, incertitude du critique, limité dans son investigation.

Qu'en marge de l'élaboration par le dramaturge d'un message conscient bâti à partir de références hypotextuelles, une série de données lues, fantasmées ou vécues aient trouvé à se frayer un chemin dans l'œuvre seconde, contribuant par là-même à en brouiller l'univocité, cela apparaît en tout cas certain.

La reprise à Defoe de l'épisode de l'infirmière meurtrière témoigne de la cohabitation possible de ces deux plans, conscient et inconscient. En empruntant ce motif à son prédécesseur, certes Ionesco remobilise une vision effrayante de la fable première pour le mettre au service d'un tableau comique dans sa pièce, certes il l'utilise aussi pour formuler une critique de l'euthanasie dans la société contemporaine. Il n'est pas non plus cependant à exclure que lui-même ait été, ce faisant, inconsciemment la proie d'une peur ancestrale et irrationnelle réveillée par la lecture de son prédécesseur. Dans un article consacré aux « légendes urbaines » dans le *Journal*, Alfred Messerli montre ainsi que l'image de la femme meurtrière, double terrifiant de

---

[1347] Emmanuel Jacquart rappelle le titre exact de cette thèse qui restera inachevée : « "Le péché et la mort dans la poésie française depuis Baudelaire" » (Emmanuel Jacquart, « Chronologie » in *Eugène Ionesco, Œuvres complètes, op. cit*., p. LXXVII).
[1348] Charles Baudelaire, « Spleen », *Les Fleurs du Mal*,

la figure maternelle protectrice, constitue un fantasme textuellement établi depuis l'Antiquité biblique[1349]. En exploitant consciemment cette donnée hypotextuelle, Ionesco pourrait donc bien avoir également été le jouet d'une peur inconsciente suscitée par la redécouverte du *topos.*

Dans cette perspective, les réécritures ionesciennes semblent procéder d'une forme de méta-onirisme. En effet, leurs hypotextes contiennent déjà des motifs et des symboles archétypaux, similaires à ceux qui peuplent les rêves. Nombre de figures et d'objets centraux comme la charrette, la garde-malade ou le poignard y sont ainsi chargés, tous comme les objets du rêve, d'évocations et de significations latentes qui transcendent leur nature première. La dimension nocturne des deux fables renforce leur pouvoir suggestif sur le destinataire. Dans un article daté de 1961, date à laquelle il n'avait peut-être pas encore lu Defoe ni envisagé son double projet de réécriture, l'auteur opère déjà, significativement, un lien entre *Macbeth* et *La Peste* de Camus par le biais de l'onirisme. Selon lui, « Il y a cauchemar dans *Macbeth*[1350] » et « *La Peste*, de Camus, aussi n'est qu'un cauchemar révélateur ». Or Ionesco, en parodiant ses sources, applique lui-même à leurs premières données oniriques une déformation semblable à celle qui affecte la mémoire ou la réalité vigile au cours du rêve. Margaret Rose rappelle ainsi, à la suite de Freud, qui dans sa première théorisation de l'onirisme analysait les similitudes entre l'humour et le rêve, les points de convergence repérables entre les procédés parodiques et ceux propres à l'onirisme : « la juxtaposition, le déplacement et la condensation[1351] ». Freud évoque d'autres similitudes entre « les techniques de l'esprit de la pensée[1352] » et le rêve : « les fautes de raisonnement, le contresens, la représentation indirecte, la représentation par le contraire[1353] », techniques dont Ionesco joue constamment dans ses réécritures ludiques. Or selon Freud, malgré leurs ressemblances, l'humour - dont l'humour parodique - et le rêve demeurent fondamentalement distincts. Le rêve, conçu par le sujet à sa propre intention, n'a d'après lui « rien à communiquer à autrui[1354] » quand l'humour au contraire prend tout son sens dans son adresse à un public.

[1349]Alfred Messerli, «How Old are Modern Legends? », *Fabula*, vol.47, n°3/4, septembre 2006, p. 277-288.
[1350] Eugène Ionesco, «Défense du poète », *France-Observateur*, 16 novembre 1961 in *Antidotes*, *op. cit*., p. 200-201.
[1351] Margaret Rose, *Parody/Metafiction*, *op. cit*., p. 93. Selon Freud le rêve « ne fait absolument rien d'autre que condenser le matériel, le déplacer, le remanier dans le sens de la visualisation, à quoi s'ajoute enfin le petit apport variable d'un traitement interprétatif » (*Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, op. cit., p. 106), ce en quoi il se rapproche du travail parodique. La définition freudienne qui inclut la notion de « visualisation » est en outre particulièrement pertinente, appliquée au genre dramaturgique dans lequel s'accomplit la parodie ionescienne.
[1352] Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, p. 142.
[1353] *Ibid*.
[1354] *Ibid*., p. 297.

Quel que soit le crédit qu'on accorde aux théories freudiennes, la formulation de cette ressemblance et de cette distinction entre l'humour et le rêve apporte un éclairage tout à fait intéressant sur la pratique parodique ionescienne. En effet, nombre de procédés remarquables dans ses réécritures du *Journal* et de *Macbett* achèvent manifestement deux objectifs distincts simultanément. D'une part Ionesco manie consciemment ces techniques dans le but de susciter le rire de son destinataire et de lui transmettre un message. D'autre part il semble opérer à son propre bénéfice, plus mystérieux, un travail d'appropriation de ses pré-textes.

Ainsi le procédé de la duplication et de la répétition, perceptible notamment dans la création des sosies de Macbett et de Banco vise, de manière concertée, à signifier au public une inquiétante similitude des comportements humains. Le message est secondé par un comique de la répétition que de nombreux critiques ionesciens ont apparenté à celui décrit par Bergson[1355]. Cependant, comme le souligne Christopher Innes, *Macbett* possède également « une qualité onirique grâce au redoublement des actions et à la multiplication des personnages[1356] ». L'identité qui s'établit entre Macbett et Banco fait écho aux jeux de transfert et d'équivalence qui s'établissent dans le rêve et dont Ionesco était visiblement lui-même coutumier. Il raconte notamment dans *Journal en miettes* :

> Quelques bribes d'un rêve : un ami, Michel, est mort. Il meurt doucement, résigné, je le vois étendu. Ce qui me reste des images de ce rêve est difficile à traduire : à côté de lui, également étendu, son serviteur qui lui ressemble comme un sosie… c'est son double ; ce double se transforme en une page de cahier écrite. J'apprends également que ce double ou cette page serait morte une semaine avant lui[1357].

Ionesco avait inscrit dans ses notes de travail la proposition suivante : « pas de sorcières mais des rêves[1358] ». Il avait ainsi l'intuition du potentiel onirique des « oracles imparfaits[1359] » shakespeariens. En congédiant la représentation manifeste de l'onirisme, il ne renonce pas aux techniques qui lui sont propres. Il est cependant difficile de déterminer jusqu'à quel point il les manie en pleine connaissance de cause.

La même fiche d'écriture comporte deux remarques accolées l'une à l'autre comme sous l'impulsion d'une intuition : « Guillotines - Papillons[1360] ». Ces deux symboles sont fondamentaux dans *Macbett* : le premier incarne une acmé dans la violence, avec les « cent

---

[1355] L'analyse de la répétition dans *Macbett* à partir de la théorie de Bergson du rire, la « mécanique plaquée sur du vivant » est mobilisée par Edith Kern, «Ionesco and Shakespeare: "Macbeth" on the Modern Stage», *op. cit.*, p. 13,Véronique Lochert, « Macbeth/Macbett: répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco », *op. cit.*, p. 66 et Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 261,

[1356] Christopher Innes, *Avant Garde Theatre: 1892-1992*, New-York, Routledge, 1993, p. 196 [*dream quality of doubling action and multiplying characters*].

[1357] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 96.

[1358] Eugène Ionesco, « Notes manuscrites sur la pièce de Shakespeare », 4-COL-166 (113).

[1359] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 281.

[1360] Eugène Ionesco, « Notes manuscrites sur la pièce de Shakespeare », 4-COL-166 (113).

trente-sept mille exécutions[1361] » qui lui sont attachées, le second, poétique, évoque selon Ionesco le passage du temps qui rend dérisoire les luttes de pouvoir[1362]. Les images inventées par le dramaturge révèlent un mode de création fonctionnant à la fois par association, télescopage, condensation et transposition indirecte.

Ces mêmes techniques oniriques sont mises au service du traitement des données hypotextuelles. Dans la scène grotesque de la métamorphose de la Sorcière en Lady Duncan, l'association du « sceptre[1363] » et du « poignard[1364] » superpose deux épisodes distincts de l'intrigue shakespearienne. L'intention de l'auteur a beau être transparente, elle témoigne d'un esprit de sélection et de synthèse qui laisse deviner une pensée travaillée par les mécanismes du rêve. Ailleurs, le choix des associations paraît plus insondable. *Jeux de massacre*, qui comme le souligne Michel Bertrand s'attache « davantage à la *dispositio* qu'à l'*inventio* [1365]», procède à des effets de télescopage étonnants entre les éléments diégétiques premiers. Michel Bertrand explique de manière très convaincante le rapprochement sur lequel sont fondées les « Autres scènes simultanées » du dixième tableau, juxtaposant la séquence de la mort de la jeune fille et celle du voyageur du *Journal*. Selon lui, Ionesco « s'est avisé que deux causes différentes avaient produit un même effet. De fait, la mère comme la servante de l'auberge décédèrent toutes deux peu après[1366] ». En revanche, l'insertion du chœur burlesque des repentants dans la scène d'écroulement du marché, éléments tirés de deux descriptions indépendantes de Defoe, semble obéir à une logique plus aléatoire. Pourquoi Ionesco relie-t-il précisément ces deux visions et à ce moment-là ? Pourquoi, de même, réintroduire l'image terrifiante de l'infirmière dans la clausule scénique de la rencontre des deux Bourgeois ?

Le dramaturge convoque ses hypotextes mais il arrive, et cela semble inévitable, que ceux-ci fassent retour dans l'œuvre seconde sans que l'auteur en maîtrise totalement la venue. Cette tension entre l'activité et la passivité de l'auteur second ne semble pas avoir été étrangère à la conception de *Macbett*. La lecture des multiples notes de Ionesco consacrées à Shakespeare conduit à se demander ce que sont devenus tous les fragments textuels qui n'ont pas été retenus. Il existe un décalage manifeste entre le degré d'innutrition du parodiste par l'œuvre première et la place matérielle et symbolique que son hypertexte lui a offerte pour en réinvestir les composantes. Un tel contraste laisse envisager la possibilité d'une présence shakespearienne

[1361] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1060.
[1362] Eugène Ionesco, Trentième, réalisation Pierre Nivollet, ORTF, 19 mars 1972.
[1363] *Ibid*., p. 1078.
[1364] *Ibid*.
[1365] Michel Bertrand, « Jeux de massacre, jeux intertextuels de massacres en série », *op. cit*., p. 160.
[1366] *Ibid*., p. 160.

spectrale dans *Macbett*. Certains épisodes marquants de la fable originelle ponctuent ainsi l'œuvre seconde sans que l'auteur soit parvenu à leur conférer une réelle fonction dans l'économie de la pièce. Il en va ainsi par exemple de l'épisode saisissant du somnambulisme de Lady Macbeth, auquel Ionesco fait allusion en concevant la réplique parodique de Duncan : « Inutile de vous promener au clair de lune[1367] ! » L'insertion de la référence qui ne procure à la scène qu'un gain minime et qui peine à faire sens dans son contexte, apparaît surtout comme l'indice d'une présence obsédante de la vision shakespearienne dans l'imaginaire ionescien.

L'auteur, comme nous l'ont appris ses manuscrits, avait un temps songé à commencer sa pièce par une scène de travestissement des Sorcières. S'il avait conservé cette virtualité il se serait symboliquement affranchi de l'autorité de son prédécesseur, marquant d'emblée la différence entre les figures occultes premières et ses propres caricatures. Au lieu de cela, dans son second tableau, au début duquel la bataille fait rage hors-scène, la didascalie qui décrit une scène vide (comme le « *lieu découvert*[1368] » sur lequel s'ouvre *Macbeth*) et mentionne : « *éclairs et orage*[1369] », écho au « *Tonnerre et éclairs*[1370] » de la première scène shakespearienne, trahit la difficulté du dramaturge à se départir des visions terrifiantes de son ancêtre. De la même manière, la didascalie finale du troisième tableau de *Jeux de massacre* qui s'achève sur l'indication : « *Les ténèbres envahissent le plateau*[1371] » est teintée d'ambiguïté. Ionesco ne s'adresse manifestement pas là au metteur en scène ni au régisseur des lumières - qui serait bien en peine s'il devait opérer une distinction entre les « ténèbres » souhaitées par l'auteur et un simple « noir » sur scène. Il est certes possible qu'il écrive sa didascalie à l'adresse de son lecteur. L'emploi de la formule, qui contraste avec la tonalité sarcastique dominante dans la pièce, semble cependant surtout manifester le retour, hors-texte, de l'impression laissée en lui par le récit nocturne de Defoe.

Si le parodiste subit le « travail » de ses hypotextes autant qu'il travaille à leur adaptation, le tableau à coloration autobiographique de *Jeux de massacre* mettant en scène la dernière conversation du Vieux et de la Vieille cesse d'apparaître comme un rajout étonnant et décalé par rapport au reste de l'œuvre. Elle se donne plutôt à lire comme le résultat tangible d'un processus interne accompli par le dramaturge grâce à l'appropriation de nature onirique. Le Prisonnier du sixième tableau l'affirme : « La vérité est dans les rêves. Ce que l'on n'ose pas

[1367] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1082.
[1368] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 275.
[1369] *Ibid.*, p. 1044.
[1370] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 275.
[1371] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 979.

concevoir le jour, les rêves, pendant la nuit le dévoilent[1372] ». Tout comme la peste n'apparaît véritablement aux Londoniens que la nuit, l'hypotexte ne révèle sa pleine mesure à son lecteur que dans l'envers de sa réécriture. C'est peut-être, dès lors, grâce à la mise en rêve des fragments d'un pré-texte incarnant une forme de préconscient universel qu'aurait surgi, dans la pièce seconde, le scénario transcrivant la peur fondamentale de Ionesco. Le travail du *Journal* lui aurait en effet permis de se *représenter* ce qui « le jour » est voué pour lui comme pour chacun à demeurer inconcevable: la séparation inéluctable d'avec l'être le plus aimé.

Si Ionesco « rêve » ses hypotextes en les parodiant, l'achèvement de *Jeux de massacre* et de *Macbett* ne saurait ainsi mettre un terme au processus analytique amorcé grâce à leur lecture. Les pré-textes de Defoe et de Shakespeare ont incontestablement marqué en profondeur celui qui entreprit de les réécrire et renouvelé durablement ses perspectives. La résurgence des figures du Sphinx, imaginée par Ionesco à la lecture de *Macbeth* et un temps envisagée pour remplacer les Sorcières, de même que celle de l'Infirmière meurtrière, tout droit sortie du *Journal*, feront retour de manière significative dans sa future pièce autobiographique *L'Homme aux valises*.

Ionesco confie à Gilbert Tarrab : « l'œuvre littéraire réussit quand elle réussit à exprimer ces archétypes humains fondamentaux et c'est ça qui me semble très important[1373] ». Le dramaturge n'a pu que retrouver, à la lecture de Shakespeare et de Defoe, ces qualités essentielles. C'est pour leur redonner corps et voix qu'il amorce, semble-t-il, son projet de réécriture en diptyque. Même s'il investit les œuvres secondes de ses questionnements et de ses révoltes - intimes et publiques - il apparaît indiscutable qu'il ne s'est pas servi, ou du moins pas consciemment, de ses hypotextes comme de simples prétextes. Il a su éviter l'impasse qui aurait consisté à reproduire sans innover, par désir d'allégeance, ou à dénaturer, par soif de reconnaissance. Réécrire, comme le conçoit Ionesco, ce n'est ni s'effacer devant l'altérité d'un prédécesseur, ni instrumentaliser un texte antérieur pour l'utiliser à son seul profit. C'est se redécouvrir en l'autre, redécouvrir l'autre en soi. Le lecteur-auteur établit un dialogue, fantasmé certes, avec deux génies de la littérature. Lui, que sa misanthropie alléguée tendait à séparer sans cesse davantage de ses semblables, il pense soudain trouver en Defoe et en Shakespeare à qui *parler*, enfin. Surtout, il acquiert la conviction que de leur vision saisissante du « mal », capturée par son propre regard et réinvestie dans son théâtre, pourra naître un renouvellement

[1372] *Ibid*., p. 990.
[1373] Gilbert Tarrab, *Ionesco à cœur ouvert*, Montréal, Le cercle du livre de France, 1970, p. 54.

de son écriture dramatique : le miracle d'une répétition débarrassée du ressassement. La réécriture ionescienne ne saurait ainsi être mieux résumée que par la définition que propose Frédéric Maurin de l'adaptation. Selon le critique en effet, «l'adaptation c'est la foi humaniste en une forme d'universalité, défroquée par le refus individualiste de croire en une exténuation des possibles. C'est un passage, une passation, un dépassement de l'inspiration tarie grâce au choix de ne pas taire ce qui a déjà été dit[1374] ». Si Ionesco ne renonce pas d'avance à exprimer ce que deux chefs d'œuvre indépassables avaient déjà transmis, c'est que les circonstances, telles qu'il les perçoit, lui offrent une double opportunité inespérée. Le *Journal* est peu connu en France, *Macbeth* a été mal compris. En parodiant Shakespeare, Ionesco fait certes ainsi le « choix de ne pas taire ce qui a déjà été dit » mais il est aussi poussé par l'ambition de révéler ce qui a été tu. Habité de l'intuition selon laquelle la parole de son ancêtre avait subi une entrave liée à son contexte d'écriture, il se lance dans un vaste projet de restitution du génie à lui-même. Il y trouve le moyen de sortir par le haut d'une contradiction tendant apparemment à placer le désir de fidélité et celui de l'innovation sur des plans conflictuels. Mais ce travail conscient, aboutissant dans *Jeux de massacre* et *Macbett* à l'extraordinaire revitalisation d'une pensée et d'un regard sur le monde, ne saurait masquer son envers. En négatif des œuvres secondes, se laisse deviner une influence plus souterraine des pré-textes qui n'ont pu manquer d'imprimer sur l'imaginaire et la psyché ionesciennes une marque, vouée à demeurer insaisissable. Se pose dès lors la question de l'étendue du gain de Ionesco aux jeux de la réécriture : gain de l'œuvre enrichie du frottement aux grandes œuvres du passé, gain de l'homme en quête, encore et toujours, d'une connaissance de lui-même et d'une remédiation au mal.

3. Les gains de Ionesco aux jeux de la réécriture

Dans le domaine de la littérature, que signifie transmettre ? Et que veut dire hériter ? Les reprises successives de *Journal de l'Année de la Peste* et de *Macbeth* invitent à interroger l'étendue du champ d'influence d'un auteur sur un autre. En rédigeant *Jeux de massacre* et *Macbett*, Ionesco établit un dialogue avec ses prédécesseurs, il compare ses vues aux leurs, il entreprend de révéler leur message, il met leur regard au service de sa vision. Au terme de ce parcours tissé de lecture et d'écriture, d'interrogations jetées, d'interprétations tentées, qu'a pu gagner la dramaturgie d'un auteur déjà accompli dans sa fabrique littéraire ? Le théâtre de la

[1374] Frédéric Maurin, « Adapter *ad lib* », in *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, *op. cit.*, p. 89.

catastrophe ionescien s'est révélé être une puissante machine à intégrer ses pré-textes. En percevant une large part de lui-même dans ses prédécesseurs, l'écrivain second reçoit du même coup une confirmation de son esthétique passée et présente, définie par la marque de l'insolite. Dans la mesure où il ne devine aucune réelle solution de continuité entre les qualités essentielles du *Journal* et de *Macbeth* et celles de son propre art poétique, il ne lui apparaît pas comme une trahison d'insérer leur matériau premier dans le cadre déjà institué de sa dramaturgie. Les schèmes de la prolifération ou de l'accélération sont induits par les fictions originelles, tissées elles-mêmes autour des motifs de l'épidémie exponentielle ou de la fuite en avant dans le meurtre. Avec un regard de parodiste, il adapte ses sources à une conception du théâtre et du monde repensée mais jugée non contradictoire avec celle de ses ancêtres. Il débarrasse la chronique de Defoe de ses réflexions morales ou de ses récits d'échappées pour ne garder que ses scènes théâtrales d'enfermement et ses anecdotes spectaculaires de confrontation à la mort. Des données sélectionnées, il accélère le *tempo*, redéfinit les contours, grossit les effets, bâtit une architecture d'oppositions saillantes. Estimant que Shakespeare a pris Macbeth trop « au sérieux[1375] », il sature son adaptation de la pièce de dialogues absurdes et de jeux de scène farcesques. Mais l'hybridation, par définition, engage une réciprocité. Les réécritures de ses ancêtres ont certes profité à leur auteur parce qu'elles lui ont permis d'accentuer ses propres tendances, d'épurer son esthétique au terme d'un processus réflexif, de nourrir son œuvre d'un échange loufoque à travers les âges épousant opportunément sa propension fondamentale à l'incongruité. Ionesco ne saurait cependant avoir hérité que de lui-même. *Jeux de massacre* et *Macbett* portent esthétiquement les marques d'une confrontation à l'altérité. La narration kaléidoscopique de Defoe et le foisonnement propre au théâtre élisabéthain ont à l'évidence constitué un défi à l'imagination autant qu'à la pratique dramaturgique de celui qui s'en est inspiré. En ce qu'elle a été motivée par la perception d'une récurrence des maux de l'humanité, la réécriture invite également à envisager la question de la transmission sous l'angle de la remédiation. L'histoire et la misère de l'homme se caractérisent aux yeux de Ionesco par une désespérante immuabilité. Est-ce à dire qu'il n'a procédé, par leur re-présentation, qu'à une reformulation désabusée ? Les pré-textes du diptyque, nous en ferons l'hypothèse, n'ont pas offert à l'auteur second qu'un gain d'ordre esthétique. Leur reprise, comme nous tenterons de le montrer, s'est accompagnée d'une relance de la recherche de Ionesco, en quête de réponses aux maux qui l'ont toujours accablé.

[1375] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 171.

3.1. Les vertus de l'hybridation

Jeux de massacre et *Macbett* produisent sur le spectateur familier de Ionesco un sentiment étrange de continuité et de rupture. Le frottement aux esthétiques étrangères qui leur a donné naissance y est assurément pour beaucoup. Le dramaturge semble avoir emprunté à Defoe l'extraordinaire vitalité de sa chronique et la pureté de ses représentations. De Shakespeare il hérite un débordement imaginatif qui l'incite à réinventer sa conception de l'espace scénique. Il puise en outre dans l'œuvre élisabéthaine un art de l'alliance des contraires qu'il restitue en tirant partie de l'hybridité inhérente au travail de l'adaptation, aboutissant ainsi à la mise au jour d'une polyphonie théâtrale.

3.1.1. Les jeux de la mort et le regain de la vitalité

La lecture de *Journal de l'Année de la Peste* a incontestablement modifié l'approche esthétique de la mort par Ionesco. C'est sans doute à cause de la marque imprimée à l'œuvre seconde par le roman de Defoe que Jacques Lemarchand, spectateur enthousiaste de *Jeux de massacre*, a dû renoncer à attribuer à cette dernière la qualification de « pièce ». Le critique perçoit une ressemblance entre l'œuvre ionescienne et la « Danse macabre » de l'abbaye de la Chaise-Dieu, fresque en triptyque exécutée au XVème siècle qui représente une danse des morts avec les vivants. Ce rapprochement instinctif le conduit à affirmer :

> Je dis œuvre dramatique plutôt que pièce, parce que *Jeux de massacre* comme la célèbre fresque, s'organise en une suite de tableaux, et ne tire sa terrible grandeur que de la juxtaposition immédiate, rapide, des instants qui la composent.[1376].

Lemarchand n'avait manifestement pas connaissance du véritable hypotexte de la pièce. La mobilisation dans son commentaire d'un « infra-texte » non dramatique est cependant éloquente. Les qualités attribuées par le critique à *Jeux de massacre*, dont il perçoit l'innovation esthétique aussi bien que le trouble générique, semblent directement liées à l'héritage légué par le *Journal*. Autant par sa composition que par sa puissance évocatoire ou son rythme, la création ionescienne apparaît redevable à la fresque kaléidoscopique élaborée par Defoe deux siècles et demi avant elle.

Le dramaturge conçoit son espace scénique à partir des données diégétiques de son hypotexte comme de ses procédés narratifs. Plusieurs critiques ont étudié la similitude entre la description de l'espace dans le roman de Defoe et le concept du panoptisme tel que l'élabore

[1376] Jacques Lemarchand, « La danse macabre selon Ionesco », *Le Figaro littéraire*, 28 septembre-4 octobre 1970, p. 33.

Michel Foucault dans *Surveiller et punir*[1377]. Le philosophe qui analyse l'emprise croissante de la surveillance individuelle à partir du premier XVIIIème siècle, amorce sa réflexion par une étude des mesures coercitives imaginées par la société pour prévenir la peste. Il associe l'image de la ville quadrillée dont les habitants sont perpétuellement soumis à un regard vigilant au prototype architectural du *Panopticon* inventé par Jeremy Bentham à la fin du même siècle. Or les descriptions de Foucault publiées cinq ans après la création de la pièce de Ionesco, qui n'a donc pas pu s'en inspirer, frappent par leur similitude avec le traitement de l'espace dans *Jeux de massacre*. L'évocation par le philosophe des « petites silhouettes captives dans les cellules[1378] » qui sont « autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible[1379] » n'est pas sans évoquer la « Scène de nuit » du onzième tableau où les pantins ionesciens sont semblablement exposés aux regards du public dans leurs niches scéniques.

La réflexion de Foucault met à jour le caractère doublement dramatique que revêtait le confinement par temps de peste, perceptible dans la chronique de Defoe avec ses nombreuses descriptions de gens enfermés derrière leurs fenêtres, manifestant par leurs cris et leurs gesticulations une outrance de nature théâtrale. Cette théâtralité, Ionesco la restitue en l'accusant encore. La structuration verticale de l'espace scénique de la « Scène de nuit » dont la didascalie stipule qu' « *il y a sur le fond à mi-hauteur entre les planches du plateau et les cintres, cinq fenêtres allumées ou plutôt qui vont s'allumer l'une après l'autre* [1380]» pose les conditions matérielles d'une montée en puissance de la veine guignolesque de la pièce. Le dispositif, magnifiquement transposé par Jacques Noël dans la mise en scène de Karl Heinz Stroux et par Pace[1381] dans celle de Lavelli, place le spectateur dans une position similaire à celle du gardien de la tour centrale du *Panopticon* : il peut voir simultanément tous les personnages qui eux ne se voient pas entre eux. Foucault perçoit en ces termes les pestiférés potentiels surveillés par les autorités : « chacun enfermé dans sa cage, chacun à sa fenêtre,

---

[1377] Voir John Bender, *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 63-86; Michael Seyeau, «The Voice of the Plague: disorder, Order, and Talk In Daniel Defoe's *A Journal of the Plague Year*», *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, vol. 1, n°2, septembre 2003. URL: http://www.literarylondon.org/london-journal/september2003/sayeau.html; Helen Stuart, « Plague, Panopticon, Police», *Surveillance and Society*, vol. 1, n°3, 2003, p. 240-253.
[1378] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975, p. 202.
[1379] *Ibid*.
[1380] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 1002.
[1381] Des photographies des décors sont consultables sur le site de la Régie Théâtrale : (http://art.asso.free.fr/jacques-noel/theatre/resultat-eugene-ionesco.php?recordID=14; http://www.regietheatrale.com/index/index/donateurs/Agostino-Pace.html).

répondant à son nom et se montrant quand on lui demande, c'est la grande revue des vivants et des morts[1382] ». C'est aussi le grand jeu du massacre auquel se livre Ionesco avec ses fantoches, dans la structure panoptique qu'il a conçue pour eux.

La vision totalisante dans la pièce n'est pas seulement engendrée par la conception du décor étagé. Le dramaturge crée un effet similaire sur le plan horizontal grâce à la bipartition du plateau aux tableaux IX et X qui représentent successivement les dialogues des couples antithétiques et les scènes parallèles de la mort de la Jeune Fille et du Voyageur. La technique de la juxtaposition permet de souligner l'enfermement des personnages dans leurs aires de jeu attribuées.

Le panoptisme dont le spectateur ionescien fait ainsi parfois l'expérience, observateur d'un assemblage de fantoches se livrant simultanément à des activités distinctes, n'est qu'indirectement inspiré de l'hypotexte. C'est l'image de la ville pestiférée en elle-même, soumise à la surveillance des gardiens, qui donne l'idée au dramaturge d'enfermer ses protagonistes dans leurs alvéoles. Les analyses de Foucault, qui ne mentionnent pas explicitement le roman de Defoe, montrent à quel point la construction d'une géographie de la peste dans l'imaginaire collectif a pu aboutir à des représentations similaires chez des auteurs différents. Ionesco découvre donc certes une topographie inspiratrice grâce à son prédécesseur. Ce dernier s'était cependant surtout contenté d'en restituer les traits saillants grâce à son travail d'historien.

Le dramaturge trouve à la lecture de Defoe, dont le *Journal* retranscrit les mesures de confinement prises pendant le fléau, la confirmation d'une intuition qu'il avait eue en rédigeant sa première représentation de la pandémie. Il avait en effet imaginé pour *Rhinocéros* une partition de l'espace approchante de celle de *Jeux de massacre*. Dans une version manuscrite de la première pièce, le dramaturge avait ainsi envisagé de couper le plateau en deux au début du deuxième acte en séparant les deux espaces par une vitre. Une didascalie notée dans un cahier suggérait en effet :

> Acte 2 : La scène est partagée en deux pièces ; deux bureaux d'une maison d'éditions publiant des périodiques juridiques, des collections de lois en gros tirages ; les 2 bureaux sont séparés par une porte en verre coupant le plateau en deux[1383].

Cette démarcation semblait déjà viser à figurer la cohabitation de protagonistes ravalés par l'épidémie - alors nommée rhinocérite – au rang de fantoches déshumanisés, agités par un

[1382] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit*., p. 198.
[1383] *Rhinocéros* (titre « Evolutions »), 1 cahier manuscrit, 4-COL-166 (85).

marionnettiste dans leurs prisons respectives. Plusieurs croquis ont été exécutés par le dramaturge afin de rendre compte concrètement de cette partition spatiale. Ils témoignent de l'importance qu'avait à ses yeux l'idée d'un morcellement du territoire scénique pour représenter l'aliénation des protagonistes[1384]. Celui-ci sera finalement suggéré par les jeux parallèles des comédiens. Dans la version définitive de la pièce, l'immobilité générale prescrite à l'ouverture du deuxième tableau, qui selon les termes de Ionesco « doit faire "tableau vivant[1385]"», désigne déjà, de fait, les figurines enfermées dans leurs cadres comme les ancêtres des pantins des *Jeux de massacre*.

Si Ionesco puise donc dans un vaste imaginaire de l'épidémie, excédant celui de son seul prédécesseur, une représentation mentale qui se matérialisera dans la création des structures scéniques panoptiques, il emprunte en revanche de manière directe à Defoe une composante essentielle de sa fiction. Le lecteur du *Journal* est constamment en attente d'une vision englobante de la ville aux arrêts, promise par la chronique, et constamment privé du détail de sa perception. Si H.F. raconte parfois au lecteur ce qu'il a pu observer, il le pousse en effet le plus souvent à se figurer ce qui a échappé à son regard. Le romancier recourt, par l'entremise de son narrateur, à une série de procédés qui visent à créer un appel d'air pour l'imagination. Les scènes de peste dans le *Journal* correspondent rarement à des représentations complètes, immédiates et attestées. Defoe stimule la créativité de son destinataire en multipliant les visions tronquées, retardées ou fantasmées.

Le romancier bâtit un récit qui donne à appréhender la peste grâce aux sens, dans la droite ligne de la pensée empiriste. Or ce n'est pas la vue mais l'ouïe qui est prioritairement mobilisée. Le *Journal* est saturé de cris d'angoisse, de souffrance ou d'horreur qui font certes appel à la visualisation chez le lecteur mais de manière indirecte. En lui présentant d'abord une scène par le seul canal de l'audition, Defoe invite le lecteur à compléter le tableau inachevé grâce aux compétences de sa propre imagination scopique. Il en va ainsi par exemple du passage où H.F. mentionne l'absence de vêtements de deuil dans la ville malade, remarquant :

> En fait, on ne voyait pas par les rues les gens en deuil, car personne ne se mettait en noir ou ne portait officiellement de vêtements funèbres, fût-ce pour les parents les plus proches ; mais on n'y percevait partout la véritable voix du deuil. Les passants avaient si souvent à entendre les cris des femmes et des enfants aux fenêtres et aux portes des maisons où les êtres les plus chers étaient peut-être mourants ou venaient de mourir, que c'en était assez pour percer le cœur le plus ferme[1386].

[1384] L'un de ces croquis est reproduit dans l'annexe n°18, p. 551.
[1385] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit*., p. 573.
[1386] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit*., p. 50 [*the Mourners did not goabout the Streets indeed, for no Body put on black, or made a formal Dress of Mourning for their nearest Friends; but the Voice of*

Ce deuil qu'on « ne voyait pas », le destinataire est bien sûr fortement incité à le concevoir par l'imagination. En choisissant de délivrer son récit par la médiation d'un narrateur à la première personne, l'auteur joue assurément des limites de la focalisation interne. Il se plaît à retarder la représentation du spectaculaire, qu'il sait espérée du lecteur, en subordonnant son surgissement aux capacités perceptives et cognitives d'H.F. Ce dernier restitue par exemple la relation que lui a fournie le témoin oculaire d'une découverte sinistre. Le lecteur, par l'enchevêtrement des points de vue, est confronté à une série de restrictions. Il est en effet tributaire de la reconstitution du récit initial par H.F. qui s'attarde à poser les jalons du récit-cadre. S'efforçant ensuite de le répercuter comme il l'a entendu, le narrateur raconte l'histoire sans omettre une seule de ses étapes dans le respect des limitations perceptives du spectateur premier. Dans l'anecdote, deux gardiens s'interrogent sur la présence ou l'absence d'habitants vivants dans une maison confinée. Defoe imagine d'abord un échange théâtral entre un gardien qui frappe à la porte et un homme dont on n'entend que la voix :

> "Qu'est-ce que vous voulez, à frapper comme cela ?" Il avait répondu : "Je suis le gardien ! Comment vous portez-vous ? Qu'y a-t-il ? " Et l'autre avait répliqué : "Qu'est-ce que cela peut vous faire ? Arrêtez simplement la charrette des morts[1387]! "

Il ménage ensuite un temps de latence au cours duquel le gardien tente de communiquer avec l'intérieur sans succès. Le lecteur éprouve alors inévitablement le désir de partager la vision du témoin direct de l'événement par l'entremise du récit d'H.F. Il attend de ce dernier qu'il lui offre l'accès à la scène macabre dont il devine l'existence derrière les murs de la maison. Defoe finit par œuvrer à la représentation attendue. Il n'y cède cependant qu'avec une lenteur calculée, donnant à raconter à H.F. :

> Le gardien, ne sachant que penser de tout cela, avait décidé de laisser la maison tranquille jusqu'à ce que le surveillant de jour vînt le relever. Il lui raconta alors tout en détail, et ils frappèrent encore à la porte pendant un bon moment, mais on ne répondit toujours pas. Ils remarquèrent alors que la fenêtre ou croisée du second étage à laquelle avait paru la tête de la personne qui avait répondu auparavant était restée ouverte.
>
> Sur quoi, les deux hommes, pour satisfaire leur curiosité, allèrent quérir une grande échelle, et l'un d'eux monta jusqu'à la fenêtre pour regarder dans la pièce. Il eut la lugubre vision d'une femme, étendue morte sur le plancher, sans autre vêtement que sa chemise[1388].

Mourning was truly heard in the Streets, that is enough to pierce the stoutest Heart in the World, to hear them] (*Journal of the Plague Year*, *op. cit*., p. 18).

[1387] *Ibid*., p. 95. [What d'ye want, that ye make such a knocking? *He answer'd*, I am the Watchman! How do you do? What is the Matter? *The Person answered*, What is that to you? Stop the Dead-Cart] (*Journal of the Plague Year*, *op. cit*., p. 45.

[1388] *Ibid.* [*The Watchman knew not what to make of all this, so he let them alone, till the Morning-Man, or Day Watchman, as they call'd him, came to relieve him, giving him an Account of the Particulars, they knock'd at the Door agreat while, but no body answered; and they observ'd, that the Window, or Casement, at which the Person had look'd out, who had answer'd before, continued open, being up two Pair of Stairs. / Upon this, the two Men to satisfy their Curiosity, got a long Ladder, and one of them went up to the Window, and look'd into the Room,*

Le lecteur ne regrette pas d'avoir patienté. Le spectacle finalement délivré comble ses attentes par son caractère macabre teinté d'érotisme.

C'est précisément de fantasme qu'il s'agit dans le recours du récit de l'auteur aux multiples mythologies de la peste. En maniant l'art de la prétérition et en multipliant les précautions oratoires dans son discours, H.F, sous la plume de Defoe, procure de nombreuses anecdotes dont il nous informe qu'elles n'ont jamais existé ou qu'elles ne peuvent être tenues pour certaines. L'envie de voir du lecteur est d'autant plus sollicitée qu'il perçoit un basculement du récit dans la légende, un glissement de l'historique au fantasmatique. Defoe lui laisse par exemple le soin d'imaginer les conduites criminelles de pestiférés s'approchant sciemment des bien-portants pour les contaminer. H.F. évoque à ce sujet « l'idée assez généralement répandue ou plutôt des racontars qui couraient sur l'état d'esprit des personnes infectées, à savoir qu'elles ne prenaient pas la moindre précaution et qu'elles ne se faisaient aucun scrupule d'infecter les autres[1389] ». Les anecdotes ne sont bien sûr pas choisies au hasard. Le romancier sélectionne les plus extravagantes, celles dont la charge évocatoire est la plus puissante et la propension à susciter l'effroi la plus accusée. Il en va ainsi par exemple des historiettes relatives à la charrette des morts dont H.F. accompagne la transcription de multiples modalisations énonciatives :

> Une charrette qui remontait Shoreditch, à ce que l'on raconte, fut abandonnée des conducteurs ou plutôt laissée aux soins d'un seul charretier, qui mourut dans la rue ; comme les chevaux avaient poursuivi leur chemin, la charrette versa, répandant les corps de-ci de-là d'horrible manière. On découvrit, paraît-il, dans la grande fosse de Finsbury Dields une autre charrette, dont le conducteur était mort ou était parti en l'abandonnant ; les chevaux avaient approché trop près et la charrette avait basculé, les entraînant dans la fosse. On a même dit que le conducteur y avait été entraîné lui aussi et que la charrette s'était renversée sur lui, du fait que l'on voyait son fouet au milieu des cadavres ; mais cela, je pense, on ne pouvait en être sûr[1390].

Ionesco met au service de sa pièce ce jeu permanent du *Journal* entre la rétention de l'image et son soudain surgissement, l'esquisse du vrai et la dramatisation du faux. Il fonde en partie le caractère spectaculaire de *Jeux de massacre* sur une actualisation des suggestions d'H.F. Comme le relève Michel Bertrand, l'épisode de la mort fulgurante du Voyageur au dixième tableau ne fait ainsi que rendre manifeste une supposition précautionneusement avancée par le narrateur dans le récit originel. Dans les deux textes, le protagoniste demande en effet une pinte

---

where he saw a Woman lying dead upon the Floor, in a dismal Manner, having no Cloaths on her but her Shift] (*Ibid*.)

[1389] *Ibid*., p. 102 [*the general Notion, or scandal rather, which went about the Temper of People infected; Namely, that they did not take the least care, or make any Scruple of infecting others*] (*Ibid.*, p. 49)

[1390] *Ibid*, p. 271 [*One Cart they told us, going up* Shoreditch, *was foresken of the Drivers, or being left to one Man to drive, he died in the Street, and the Horses going on, overthrew the Cart, and left the Bodies, some thrown here, some there, in a dismal manner; another Cart was it seems found in the Great Pit in Finsbury Fields, the Driver being Dead, or having been gone an abandon'd it, and the Horses running too near it, the Cart fell in and drew the Horses also: It was suggested that the Driver was thrown in with it, and that the Cart fell upon him, by Reason his Whip was seen to be in the Pit among the Bodies; but that, I suppose, cou'd not be certain*] (*Ibid*., p. 142).

de bière à la servante de l'auberge avant de mourir. Tandis que dans le *Journal* la servante oublie sa commande, ne se souvenant que le « lendemain matin[1391] » de l'homme, alors trouvé mort, dans la scène de Ionesco, le protagoniste succombe si vite que le personnage féminin est forcée de constater sitôt revenue avec la bière : « Tiens, il est mort[1392] ». La fulgurance du décès du personnage était cependant déjà suggérée par H.F. notant au sujet de la servante: « il est probable que, fût-elle revenue apporter la bière, elle l'eût trouvé mort quelques instants seulement après qu'il se fut assis au bord du lit[1393] ». Michel Bertrand conclut ainsi à juste titre : « Ionesco ne se fie pas à des hypothèses, il montre les faits[1394] ». Or l'actualisation dans l'œuvre seconde de la scène esquissée par le roman repose moins sur une déformation transgressive du *Journal* qu'elle n'obéit à l'injonction secrète de celui-ci. Le dramaturge se contente en définitive d'accomplir l'itinéraire imaginatif mandaté par Defoe : il se représente l'épisode laissé à dessein dans l'incertitude par la fiction. Il choisit dès lors en bonne logique de le mettre en scène dans sa réécriture et, partant, bâtit son tableau autour d'une vision spectaculaire. De la même manière, ses inventions les plus marquantes, comme l'épisode de cannibalisme du dix-septième tableau, peuvent apparaître comme le produit d'une extrapolation fantasmatique induite par le récit premier lui-même. Le romancier invite en effet le lecteur à prolonger la fable actuelle en plaçant de manière récurrente dans les propos de son narrateur des amorces suggestives telles que : « Je pourrais raconter bien des histoires assez curieuses, du même ordre[1395] ». En achevant le récitatif des Londoniens contrits - dont il retranscrit certaines paroles telles que : « "J'ai volé", "j'ai commis l'adultère", "J'ai tué[1396]" » - par la formule : « et ainsi de suite[1397] », Defoe inspire à son héritier la création de son chœur loufoque à la fin du premier tableau.

Ionesco subit ainsi l'appel du texte originel et fonde du même coup son esthétique de la mort sur un imaginaire théâtralisé. Cependant il parvient également à transposer dans sa pièce l'opposition mise en œuvre par le *Journal* entre une vision hypertrophiée et une perception incomplète ou différée. La didascalie liminaire du troisième tableau de *Jeux de massacre* est

---

[1391] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit*., p. 125.
[1392] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 1001.
[1393] *Ibid*. [and 'tis probable, had she gone up with the Ale, she had found him dead in a few Minutes after he sat down upon the Bed] (*A Journal of the Plague Year*, *op. cit*., p. 62).
[1394] Michel Bertrand, « Jeux de massacre, jeux intertextuels de massacres en série » in Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand (dir.), *Eugène Ionesco. Classicisme et modernité*, *op. cit*., p. 160.
[1395] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit*., p. 98 [*I cou'd give a great many such Stories as these*] (*A Journal of the Plague Year*, *op. cit*., p. 47).
[1396] *Ibid*. p. 74. [*People might be heard even into the Streets as we pass'd along, calling upon God for Mercy, thro' Jesus Christ* and saying, *I have been a Thief, I have been a murderer*] (*Ibid*., p. 33).
[1397] *Ibid*. [*and the like*] (*Ibid*.)

particulièrement révélatrice de cette tension. Dans sa liste de prescriptions pour la mise en scène, dont la longueur en elle-même trahit une influence du genre narratif sur l'hypertexte, le dramaturge insère sept occurrences du verbe « voir » et de sa variante « apercevoir ». L'agencement de l'espace scénique qui superpose au décor d'une « *chambre*[1398] » où doit se dérouler l'action de premier plan, celui de la « *rue*[1399] » perceptible par le spectateur à travers une « *très grande fenêtre*[1400] », « *au fond*[1401] », est destiné à engendrer une saturation du champ visuel du spectateur. Pourtant, de manière concomitante, le dramaturge fait en sorte de poser des limites à cette perception totalisante, de retarder les apparitions spectaculaires sur la scène pour mieux engager un travail de l'imaginaire dans la salle. Ainsi, lorsqu'il organise dans le fond du plateau la chasse de l' « *homme demi-nu* [1402]» par les « *deux hommes vêtus de noir* [1403]» porteurs de gourdins, Ionesco opte pour la suggestion du lynchage du personnage, appelé par la situation, dans le hors-scène. Il frustre ainsi son spectateur du dénouement de la séquence guignolesque pour l'obliger à substituer à cette représentation dérobée sa propre scène mentale. A la manière de Defoe, il fait précéder la vision par l'audition, indiquant :

> *On entend un cri.*
>
> *On voit les deux personnages, dont l'un portait un gourdin et l'autre une civière, ramener le cadavre étendu sur la civière, en criant : « Pestiféré », l'autre : « Dégagez, dégagez*[1404] ! »

Il recourt plus loin à un procédé presque identique lorsqu'il conçoit la course de la « femme en haillons[1405] » :

> *On aperçoit, par la fenêtre, une femme en haillons courant en sens inverse de l'homme de tout à l'heure, qui va disparaître en criant : « Sauvez mon âme, j'ai tué mon enfant », elle est poursuivie par les mêmes poursuivants qui la ramèneront sur une civière en criant, l'un « pestiférée », l'autre « dégagez », bien qu'il n'y ait personne dans les rues*[1406].

Le schéma du jeu scénique est le même, à ce détail près que le dramaturge ne se contente plus cette fois d'utiliser la coulisse pour créer l'invisibilité. Il inscrit celle-ci sur le plateau même en spécifiant qu'il n'y a « personne » dans les rues. Au spectateur d'imaginer d'éventuels badauds qui pourraient faire obstacle au passage de la civière.

[1398] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 975.
[1399] *Ibid*.
[1400] *Ibid*.
[1401] *Ibid*.
[1402] *Ibid*.
[1403] *Ibid*.
[1404] *Ibid*.
[1405] *Ibid*.
[1406] *Ibid*.

Même dans la « Scène de nuit » dont le décor panoptique se prête à la perfection à une vision englobante et la laisse *a priori* augurer, Ionesco déjoue les attentes du public. Il retarde ainsi les apparitions de ses pantins et dramatise celles-ci par l'instauration d'une gradation dans la perception visuelle du public et le recours préalable à l'audition. Il compose soigneusement à cette fin les différentes étapes de la didascalie liminaire du tableau, notant :

> *On voit d'abord, dans l'obscurité, une lanterne qui s'allume. On entrevoit le porteur de la lanterne, c'est le Moine vêtu de noir qui traverse le plateau de droite à gauche. Dès qu'il est sorti, on entend le cri aigu d'une femme, très prolongé. Puis, au bout de deux secondes de silence, on voit la première fenêtre, à droite – c'est-à-dire à la gauche des spectateurs - qui s'allume. On aperçoit une femme échevelée*[1407] […]

De la même manière que, dans le *Journal*, la vision spectaculaire de la femme trouvée morte, étendue dans une demi nudité suggestive, était précédée d'un cérémonial narratif constitué de l'établissement du récit-cadre, du dialogue des gardiens et de la description du gravissement de l'échelle, dans le spectacle de Ionesco le spectateur est contraint d'attendre que la lumière se fasse sur le plateau, que le Moine noir ait achevé sa ronde routinière, que le cri du personnage ait résonné dans la salle et que « *deux secondes de silence* » réglementaires se soient écoulées pour qu'enfin surgisse l'image saisissante de la femme échevelée, qui reprend alors trois phrases lapidaires empruntées à l'hypotexte : « La mort ! La mort ! La mort[1408] ! »

Dans son traitement spatial du motif de l'épidémie Ionesco s'inspire ainsi non seulement des informations historiques relatives au confinement relayées par son prédécesseur mais aussi de la manière toute singulière qu'a celui-ci d'opérer un double mouvement d'extériorisation et de dissimulation de la sphère intime.

Le *Journal* est construit sur un autre clivage que Ionesco remobilise également. Defoe rend certes compte de l'emprisonnement des Londoniens tout comme il publie les tables de mortalité trouvées au cours de ses recherches mais il figure aussi une extraordinaire vitalité des pestiférés, avérés ou en puissance, plaçant son roman aux antipodes d'une chronique mortifère. Michael Seyeau analyse ainsi la différence fondamentale qui sépare la fiction de Defoe des réflexions inspirées par la peste à Michel Foucault. Selon le critique en effet :

> Plus qu'une description de l'époque de la peste comme une période au cours de laquelle la spontanéité était cadrée et réprimée par les forces de l'autorité, l'œuvre de Defoe présente une accélération insolite de l'activité face à la mort[1409].

[1407] *Ibid*., p. 1002.
[1408] *Ibid*.
[1409] Michael Seyeau, «The Voice of the Plague: disorder, Order, and Talk In Daniel Defoe's *A Journal of the Plague Year*», *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, vol. 1, n°2, septembre 2003. URL: http://www.literarylondon.org/london-journal/september2003/Sayeau.html [*Rather than a description […] of the plague time as a period in which spontaneity is organized and thus foreclosed by the forces of discipline, Defoe's work presents an uncanny acceleration of activity in the face of death*].

Le critique montre à quel point Defoe s'écarte d'un programme narratif qui tendrait à dépeindre une population écrasée sous le joug de la coercition et de la maladie. Il relève un passage du *Journal* représentatif au contraire de l'activité frénétique déployée tout au long de la fable :

> L'on a peine à imaginer les cas terribles qui se présentaient chaque jour au sein des familles : les personnes qui, dans la frénésie du mal et le supplice causé par leurs tumeurs, supplice vraiment intolérable, échappaient à tout contrôle d'elles-mêmes ; rendues folles furieuses, elles se portaient à des actes de violence sur leur propre personne, se jetaient par les fenêtres, se brûlaient la cervelle, etc. les mères qui dans leur délire tuaient leurs enfants ; ceux qui mouraient de chagrin ou simplement de peur et de surprise sans aucune infection ; d'autres que l'effroi rendait idiots ou hébétés, quand il ne les jetait pas dans le désespoir et la démence ou encore dans la folie atrabilaire[1410].

Michael Seyeau perçoit dans le passage une « prolifération des fictions, un surplus d'homicide, de folie et de désordre familial », analyse qui le porte à conclure que « la peste donne naissance de manière contre-intuitive à la vitalité, à l'action, au récit, là où l'on se serait seulement attendu à la passivité et à la mort[1411] ».

Et le récit de la peste donne à son tour naissance, chez Ionesco, à un « surplus » de théâtre. L'énumération mise en œuvre par Defoe, représentative de l'esthétique de son *Journal*, repose sur un art de la condensation et sur un imaginaire débridé dont *Jeux de massacre* porte incontestablement l'empreinte. Les multiples courses poursuites figurées sur scène, les hurlements des personnages, leurs aveux affolés parmi lesquels celui de la femme en haillons s'exclamant frénétiquement « j'ai tué mon enfant[1412] » apparaissent comme les transpositions des descriptions de l'hypotexte. Ionesco perçoit la vitalité paradoxale du tableau de la peste brossé par son prédécesseur. En témoigne, avant même la rédaction de l'œuvre, son commentaire « Ville en folie[1413] » sur sa fiche de lecture du roman. En représentant cette « folie » dans sa réécriture, le dramaturge mène certes une réflexion, comme on a tenté de le montrer, sur les pulsions de l'humanité confrontée à la mort mais il semble également désireux de mettre l'énergie vitale de sa source au service de sa propre écriture.

[1410] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit.*, p. 138. [*it is scarce credible what dreadful Cases happened in particular Families every Day. People in the Rage of the Distemper, or in the Torment of their Swellings, which was indeed intollerable, running out of their own Government, raving and distracted, and oftentimes laying violent Hands upon themselves, throwing themselves out at their Windows, shooting themselves, &c.; Mothers murdering their own Children in their Lunacy, some dying of mere grief as a Passion, some of mere Fright and Surprise without any Infection at all, others frighted into Idiotism and foolish Distractions, some into Dispair and Lunacy, others into mellancholy Madness*] (*A Journal of the Plague Year*, *op. cit.*, p. 69).

[1411] Michael Seyeau, «The Voice of the Plague: disorder, Order, and Talk In Daniel Defoe's *A Journal of the Plague Year*», *op. cit.* [*proliferation of fictions, a surplus of homicide, insanity, and familial mayhem. The plague gives rise counter-intuitively to vitality, action, and narrative, where we would expect only passivity and death*].

[1412] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 975.

[1413] Eugène Ionesco, « *Jeux de massacre* », ensemble de notes dact. et ms., 4-COL-166 (110).

Dans son théâtre, la pensée de la mort avait en effet jusqu'alors coïncidé le plus souvent avec les longues tirades à coloration intimiste de ses personnages pivots. L'auteur trouve grâce au *Journal* une nouvelle manière de la transmettre au public. La comparaison qu'il ne peut manquer d'opérer entre le roman de Camus et celui de Defoe en amont de sa réécriture, la mise en miroir de leurs stratégies respectives - le premier insérant dans sa fable une réflexion articulée sur le mal quand le second le donnait à voir à travers une myriade d'images fulgurantes - contribue peut-être à le convaincre d'une nécessité d'infléchir son propre art dramatique. Il affirmera ainsi, en 1984, prolongeant l'analyse d'une opposition qu'il perçoit entre la poésie romantique et l'esthétique novatrice de Nerval ou de Rimbaud, dans leurs différentes perspectives littéraires sur la mort :

> Au théâtre, il s'est passé la même chose avec nous – Beckett, Adamov, et moi-même. Nous étions proches de Sartre et de Camus – le Sartre de *La Nausée*, le Camus de *L'Etranger* – mais ils restaient des penseurs qui démontraient leurs idées, tandis qu'avec nous, surtout Beckett, la mort devient une évidence vivante, comme pour Giacometti dont les sculptures sont des squelettes qui marchent[1414].

Dans son manifeste esthétique, le dramaturge ne pourrait mieux décrire l'évolution de sa propre dramaturgie. Entre les lamentations - certes émouvantes - de Bérenger face à l'anéantissement dans *Le Roi se meurt* et le grand jeu du massacre inspiré du *Journal*, la représentation de la mort par Ionesco s'est métamorphosée. D'un objet de méditation, elle est devenue une « évidence vivante ».

Le dramaturge transpose sur sa scène de théâtre la vision qui parcourt de manière incessante l'œuvre de son prédécesseur : celle de silhouettes mouvantes aiguillonnées par la peste et dont la transe erratique n'est interrompue que par la mort. Le portrait par H.F. de « ces êtres affolés [qui] couraient généralement, sans même savoir ce qu'ils faisaient, jusqu'au moment où ils tombaient raides morts [1415]» peut suffire à lui seul à résumer l'argument de l'œuvre seconde. Michael Seyeau, s'appuyant sur une autre description du roman, celle d'un pestiféré qui dans le délire de l'infection se met à danser en public, souligne que tout en retranscrivant les règles qui écrasent la population londonienne confrontée à l'épidémie, Defoe « met en scène la peste comme un agent qui pousse les citoyens hors les murs, en dehors des normes et des règlements,

---

[1414] Eugène Ionesco, « The Art of Theatre VI: Eugène Ionesco», *Paris Review n°93*, op. cit., p. 57 [*In the theater, the same thing happened with us —Beckett, Adamov, and myself We were not far from Sartre and Camus —the Sartre of* La Nausée, *the Camus of* L'Etranger*—hux. they were thinkers who demonstrated their ideas, whereas with us, especially Beckett, death becomes a living evidence, like Giacometti whose sculptures are walking skeletons*]

[1415] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste, op. cit*., p. 250 [*they generally ran on, not knowing what they did, till they dropp'd down stark Dead*] (*A Journal of the Plague Year, op. cit*., p. 131).

pour danser nus dans les rues[1416] ». Cette danse de la vie et de la mort, c'est précisément celle que représente *Jeux de massacre*. Jacques Lemarchand ne convoque ainsi pas sans raison le souvenir de la « Danse macabre » de la Chaise-Dieu après avoir assisté au spectacle. Le dramaturge semble en effet avoir pensé son œuvre comme un ballet. Il anticipe dans le texte écrit l'inscription des corps des comédiens - ou des poupées - dans un mouvement virevoltant et allègre. La didascalie qui clôt le troisième tableau rend compte de manière particulièrement frappante de la dimension chorégraphique de la pièce, prescrivant :

> *Les serviteurs se précipitent vers la fenêtre pour essayer de la briser. Un autre policier s'y trouve, armé. Les serviteurs reculent. On voit qu'ils ont peur les uns des autres. Du dehors, tandis que les quatre serviteurs, chacun à un coin de la pièce, tombent à genoux, de lourds volets sombres couvrent les vitres. Les ténèbres envahissent le plateau*[1417].

Les indications minutieusement élaborées par Ionesco annoncent la mise en scène d'une géométrie mouvante lors de la représentation. Les serviteurs, censés avancer puis reculer ensemble, figurent une vague chorale. Leur agenouillement « *chacun à un coin du plateau* » crée un parallélisme dont l'esthétisme est accentué par le mouvement simultané du décor. L'abaissement des corps est en effet magnifiquement redoublé par celui de la fermeture des « *lourds volets sombres* ».

La « Scène des docteurs » ajoute le chant à la danse. Ionesco imagine en effet une profération des répliques des personnages sur « *un faux air d'opéra*[1418] ». Le jeu de parallélisme visuel mis en œuvre à la fin du troisième tableau dans les génuflexions des quatre serviteurs semble trouver un écho sonore dans le refrain qui émane de la coulisse à la fin de la quinzième scène :

> *Les quatre docteurs sortent. On entend en coulisses leurs voix. De nouveau opéra* :
>
> CINQUIEME DOCTEUR : Ne tombez pas.
>
> *Bruit d'une chute*.
>
> SIXIEME DOCTEUR : Ne tombez pas.
>
> *Bruit d'une chute*.
>
> DEUXIEME DOCTEUR : Ne tombez pas.
>
> *Bruit d'une chute*.
>
> TROISIEME DOCTEUR : Voyons. Ne tombez pas, voyons. Que je ne tombe pas.
>
> *Bruit d'une chute*[1419].

[1416] Michael Seyeau, «The Voice of the Plague: disorder, Order, and Talk In Daniel Defoe's *A Journal of the Plague Year*», *op. cit*. [*Defoe simultaneously casts the plague itself as an agent that pushes the citizenry out of doors, out of regularity and regulation, to dance naked in the streets*].
[1417] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 979.
[1418] *Ibid*., p. 1016.
[1419] *Ibid*., p. 1017.

Ce n'est sans doute donc pas un hasard si le chorégraphe danois Fleming Flindt eut l'idée de créer, en 1971, un ballet intitulé *Le Triomphe de la mort* à partir de *Jeux de massacre*[1420].

La dynamique de la pièce de Ionesco tient encore au rythme qu'elle emprunte à l'œuvre première, rythme inhérent, autant qu'au contenu des descriptions du *Journal*, à sa technique de narration. Le dramaturge, en enchaînant les tableaux si rapidement qu'ils finissent par se superposer, restitue le tempo souvent *allegro* d'un récit dans lequel la peinture des scènes de peste est subordonnée à l'enchaînement aléatoire des souvenirs du narrateur et à ses fulgurantes associations d'idées. H.F. opère par exemple un rapprochement dicté par le mouvement de la remémoration entre l'attitude des médecins pendant la peste et l'incendie qui succéda à l'épidémie :

> Je ne diminuerai en rien l'autorité ou la capacité des médecins en disant que la violence de la maladie, à son point culminant, fut comparable à celle de l'incendie l'année suivante. Le feu, qui consuma ce que la peste n'avait pu atteindre, défia tout remède ; les pompes furent brisées, les seaux abandonnés et le pouvoir de l'homme, confondu, réduit à néant. De même de la peste, qui défia tous les médicaments ; les médecins eux-mêmes furent saisis, leurs préservatifs dans la bouche[1421] .

Ailleurs, il décrit le travail d'une garde-malade qui avait échappé au mal et lui avait raconté, en se remémorant l'époque de la peste que

> si la puanteur de l'un de ceux qu'elle soignait se faisait plus particulièrement violente, elle respirait encore du vinaigre, en aspergeait sa coiffe et tenait un mouchoir imprégné devant sa bouche[1422].

C'est ici l'idée de la puanteur qui conduit le narrateur à poursuivre aussitôt sa relation par un portrait des pauvres, remarquant :

> Il faut convenir que, si la peste sévissait surtout parmi les pauvres gens, ceux-ci se montraient les plus osés, les plus dénués de toute crainte et qu'ils poursuivaient leurs occupations avec une sorte de courage animal[1423] .

La cadence rapide du *Journal* (malgré quelques ralentissements provoqués par les répétitions ou les digressions à visée édifiante) est donc en partie tributaire de sa technique d'engendrement du récit, qui progresse grâce à l'appel d'une image par une autre, pour aboutir à une totalité kaléidoscopique.

[1420] Consulter à ce sujet la notice « *Jeux de massacre* » de Michel Bertrand in *Dictionnaire Eugène Ionesco*, *op. cit*., p. 326.
[1421] Daniel Defoe, *Journal de l'Année de la Peste*, *op. cit*., p. 76 [*I Shall not be supposed to lessen the Authority or Capacity of the Physicians, when, I say, that the Violence of the Distemper, when it came to its Extremity, was like the Fire the next Year; the Fire which consumed what the Plague could not touch, defy'all the Application of Remedies; the Fire Engines were broken the Buckets thrown away; and the Power of Man was baffled, and brought to an End; so the Plague defied all Medecine; the very Physicians were seized with it, with their Preservatives in their Mouths*] (*A Journal of the Plague Year*, *op. cit*., p. 34).
[1422] *Ibid*., p. 149.
[1423] *Ibid*.

Là où Defoe avait construit son roman sur une juxtaposition d'instantanés de la peste, Ionesco, de manière voisine, substitue au semblant d'intrigue qui prévalait encore dans ses œuvres précédentes une constellation de tableaux articulés autour d'un « thème unique : la mort[1424] », au contenu anecdotique le plus souvent emprunté à son prédécesseur. Ionesco met cependant cette matière diégétique au service d'une construction rhétorique qui distingue son projet d'écriture de celui de son prédécesseur. L'image de l'incendie sert de matière au finale qui substitue un fléau par un autre. Celle de l'impuissance des médecins est traduite par le délire verbal des Docteurs au quinzième tableau. Les préjugés contre les pauvres alimentent le discours de l'écrivain tandis que l'accumulation des mesures prophylactiques échoit au Maître de maison du troisième tableau. Tout aléatoire que paraisse la juxtaposition des scènes de *Jeux de massacre*, elle vise ainsi à créer chez le spectateur le sentiment d'une exhaustivité. Au discours de l'Orateur marxiste s'oppose celui de l'Orateur libéral, à la complainte des jeunes amants celle du vieux couple, au Bourgeois égoïste qui dîne à la Dinde farcie répondent les affamés anthropophages considérant qu' « il faut bien que l'on se mange les uns les autres [1425]». Sur un fond de panique généralisée, souvent figuré à l'arrière-plan, toutes les réactions face à la catastrophe sont envisagées, de la violence aux ratiocinations aberrantes, de la quête d'un refuge dans l'amour à celle de l'isolement.

Si cette démonstration de l'inanité des réponses humaines face au mal s'éloigne ainsi de la construction à l'évidence plus aléatoire du *Journal*, la mise en œuvre d'un chevauchement entre certains tableaux et la fulgurance de l'enchaînement des aperçus de l'épidémie reprennent en revanche la souplesse et la rapidité avec lesquelles le romancier multipliait les scènes et les anecdotes qui constituent l'essence même de son récit. Ionesco prend soin, par exemple, d'indiquer au début de la scène dans la rue, qui fait suite à celle de Docteurs : « On entend encore la voix de l'Agent qui appelle l'ambulance, lorsque apparaissent par la droite un vieil homme et une vieille femme[*1426*] ». L'utilisation de cette technique proche du fondu enchaîné cinématographique crée une accélération du rythme. Á dessein, le dramaturge ne commence à y avoir recours que dans le dernier tiers de la pièce. Pendant la fin de la séquence des vieux, le dramaturge prépare de la même manière son plateau pour le tableau suivant. Il précise, une fois les personnages « *sortis*[1427] », que « *depuis quelques instants, dans le coin de la scène, à droite, un groupe de femmes épiaient*[1428] ». De cette manière, il anéantit la possibilité d'un temps mort,

[1424] Jacques Lemarchand, « La danse macabre selon Ionesco », *op. cit.*, p. 33.
[1425] Eugène Ionesco, Jeux de massacre, op. cit., p.
[1426] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 1022.
[1427] *Ibid*., p. 1023.
[1428] *Ibid*.

fût-il minime, entre les deux séquences. L'épisode du vol de chapeaux avait en outre déjà été préparé trois tableaux auparavant, par la mise en place sur le plateau, dès le début de la treizième scène d' « *un magasin de chapeaux féminins, de robes et colifichets* [1429]», « *au fond* [1430]». Si dans le *Journal* il arrive souvent qu'une image en contienne déjà virtuellement une autre, prête à surgir sous le plume d'H.F., dans la pièce ionescienne un premier tableau en annonce parfois un second, en attente dans un coin du plateau. Dans les deux œuvres, la conséquence esthétique est la même. Le destinataire éprouve une sensation de vitesse lorsqu'il assiste à la « grande revue des vivants et des morts[1431] ».

Dans la première scène de *Jeux de massacre*, la Sixième Ménagère s'exclame, au sujet du « rhume[1432] » provoqué comme chacun le sait par « les aubergines[1433] » : « C'est moins gai que la peste[1434] ». Qu'il n'y ait pas plus gai que la peste, Ionesco semble en avoir acquis la certitude à la lecture de Defoe. Il introduit dans sa réécriture les jeux d'oppositions qui fondent l'originalité du *Journal* : un portrait à la fois cru et fantasmé des condamnés, la conception d'un espace structurellement écrasant et tendant pourtant à se dérober aux regards. Mais surtout il parvient à coupler à une restitution brutale de la mort la dynamique de vie inhérente à sa fiction. Le gain dramaturgique est immense. En atteste le jugement porté sur le spectacle par Jacques Lemarchand : « Le théâtre ne nous a jamais, je crois, proposé une image si nue, si pure, c'est-à-dire si exacte de la mort[1435] ».

3.1.2. *Macbett,* ou la scène débordée

Si la vitalité du *Journal* influence Ionesco en le mettant sur la voie d'une dramaturgie de la condensation, la profusion toute élisabéthaine de *Macbeth* donne lieu au contraire dans l'hypertexte à une esthétique du débordement. Ce n'est cependant pas seulement à la tragédie de Shakespeare que *Macbett* apparaît redevable. Ionesco, en concevant sa parodie, bénéficie assurément d'un double héritage : tenté de figurer l'imaginaire irreprésentable de son inspirateur premier, il semble également ramené par Jarry vers la sphère, par lui mieux maîtrisée, de la théâtralité bouffonne. Or l'alliance des contraires, déterminante dans l'écriture de *Macbeth*, constitue justement le second emprunt majeur de Ionesco à son pré-texte. Le manifeste esthétique des sorcières dès l'ouverture de la pièce première : « Le beau est affreux,

[1429] *Ibid*., p. 1007.
[1430] *Ibid*.
[1431] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit*., p. 198.
[1432] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 963.
[1433] *Ibid*.
[1434] *Ibid*.
[1435] Jacques Lemarchand, « La danse macabre selon Ionesco », *op. cit*., p. 33.

et l'affreux est beau[1436] », repris par le héros éponyme à la troisième scène dans l'exclamation : « Je n'ai jamais vu un jour si horrible et si beau[1437] », s'il donne résolument le ton de l'œuvre shakespearienne, résume aussi, perçu dans une optique quelque peu différente, le programme esthétique de la pièce seconde. Ionesco se saisit visiblement du précepte à la réécriture et le renouvelle grâce à une polyphonie née d'une dynamique de l'échange.

Le caractère protéiforme et débridé de l'imaginaire shakespearien représente à la fois un appât et un obstacle pour l'adaptation. Henri Gouhier affirme au sujet du chef-d'œuvre shakespearien:

> *Macbeth* paraît injouable, non parce qu'une œuvre parfaite dit tout, mais parce qu'elle dit trop. Comprise et sentie jusqu'à l'âme, elle porte en elle un monde si riche qu'elle ne pourrait tenir « entre trois murs » et la notion même de représentation devient désespérante lorsqu'elle devient synonyme de trahison[1438].

L'analyse du critique a beau s'attacher à la mise en scène, elle semble applicable de manière tout aussi pertinente à la réécriture. La multiplication des notes de lecture de Ionesco sur Shakespeare témoigne de la difficulté qu'a éprouvée l'auteur second à appréhender le pré-texte dans sa totalité ; elle atteste également des impasses rencontrées au cours de sa transposition. La pièce n'est pas seulement « injouable », elle paraît aussi « inadaptable ». Comment retranscrire, en effet, l'atmosphère de cauchemar, la progression de la folie, les crimes imaginés avant que d'être perpétrés? Que faire d'un espace dramatique qui s'étend de l'Ecosse à l'Angleterre, qui bascule en un changement de scène d'une lande battue par le tonnerre à un château assiégé ? Comment re-présenter la bataille épique, l'appel envoûtant du poignard, l'avancée fantasmatique de la forêt ? Parodier l'œuvre sans en annihiler l'essence relève de la gageure. La puissance dramaturgique de *Macbeth* réside pour beaucoup dans la charge poétique du discours de ses personnages. Or ce sublime du langage, libérateur de l'imaginaire, apparaît précisément comme l'interdit de l'écrivain second[1439]. Il est aussi celui du dramaturge de la dérision.

[1436] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*,, p. 275 [*Fair is foul, and foul is fair*] (*Macbeth*, *op.* cit., p. 129)
[1437] *Ibid*., p. 279 [*So foul and fair a day I have not seen*] (*Ibid*., p. 140).
[1438] Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre* [1943], Vrin, 2002, p. 61.

[1439] Dans l'une de ses notes sur *Macbeth*, Ionesco se demande s'il est opportun de tenter une transposition des images de Shakespeare : « Réaliser scéniquement ce qui suit ? / Macbeth – Il y aura du sang versé ; on dit que le sang veut du sang. On a vu les pierres remuer et les arbres parler. Des augures, des révélations intelligibles ont, par la voix des pies, des corbeaux et des corneilles dénoncé l'homme de sang le mieux caché… Où en est la nuit ? / L. Macb. A l'heure encore indécise de sa lutte avec le matin » (Eugène Ionesco, *Macbett*, Notes ms d'E. Ionesco, 20 f. ms. [sur la pièce de Shakespeare], 4-COL-166 (113)). *Macbett* ne représentera finalement ni pierres qui remuent, ni arbres qui parlent, ni oiseaux dénonciateurs. Le parodiste a sans doute estimé que la beauté des images shakespeariennes n'était pas transposable de manière parodique.

Ce n'est sans doute pas un hasard si dans *Macbett* le premier moment où la veine comique se trouve mise en péril coïncide avec la première tentative de réécriture de la fable originelle. La scène d'ouverture de la pièce, construite autour des échanges farcesques de Glamiss et de Candor puis de leur interaction avec Banco et Macbett, autre couple de sosies grotesques, correspond à une invention de l'auteur. L'efficacité dramaturgique du tableau repose sur l'enchaînement huilé des répliques saturées de répétitions et d'échos, sur une dynamique de l'accélération prescrite par la didascalie : « *Glamiss et Candor sont en colère. Leur colère et leur ricanement s'accentuent de plus en plus. Le texte sert d'appui à la progression de leur colère* [1440]», sur une gestuelle, enfin, jouant de symétries et de parallélismes. Ionesco ne rencontre pas de difficulté à mettre en scène l'épisode qu'il a imaginé de toute pièce. Il le bâtit à partir de ses techniques artistiques les plus éprouvées.

C'est lorsqu'il tente de transposer la bataille shakespearienne contre les traîtres qu'il semble débordé par l'imaginaire de son prédécesseur. L'action se déplace alors significativement vers le hors-scène. La mention conjointe des « *coups de feu*[1441] » et des « *éclairs*[1442] » crée un télescopage entre les deux premières scènes de *Macbeth*, celle des sorcières auxquelles sont associées le « *tonnerre* [1443]» dans l'hypotexte et celle du récit épique de la bataille symbolisé par les détonations. L'effroi tragique que suscitent les deux scènes d'ouverture de Shakespeare, Ionesco tente ainsi de s'en emparer sans recourir au langage. Il envisage à cette fin une longue didascalie à l'origine d'une vision scénique qui contraste en tout point avec le comique inaugural de la pièce :

> *Scène vide quelques minutes. On doit jouer beaucoup sur la lumière qui vient du fond et les bruits qui – mais à la fin seulement – seront transformés en une sorte de musique concrète.*
>
> *Coups de feu, éclairs ; on doit voir des petites flammes. Embrasement du ciel au fond de la scène.*
>
> *Une lumière flamboyante peut également venir d'en haut ; sur le plateau, il doit y avoir des reflets de ce flamboiement, puis éclairs et orage.*
>
> *Le ciel s'éclaircit. Au fond du plateau, beau ciel rouge, ciel tragique. En même temps que l'horizon s'éclaire, puis rougit, les crépitements de la mitraille s'atténuent, deviennent plus rares.*
>
> *On entend des cris, des râles, les gémissements des blessés, puis plus de coups de feu. Une seule plainte, très aigüe, d'un blessé.*
>
> *Des nuages se dissipant, on voit l'étendue très grande d'une plaine déserte. Le cri du blessé s'arrête mais, après deux ou trois secondes de silence, c'est le cri très aigu d'une femme que l'on entend.*

[1440] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1039.
[1441] *Ibid*., p. 1044.
[1442] *Ibid*.
[1443] William Shakespeare, *op. cit*., p. 275.

> *Avant l'apparition sur le plateau des personnages qui vont entrer, il faut que les décors, les lumières, les bruits jouent longtemps. Les éclairages, les bruits divers ne doivent pas, surtout vers la fin, rivaliser avec la vraisemblance*[1444].

Pour tenter de décrire à l'auditeur l'ambiance créée sur le plateau lors de l'arrêt du texte parlé, le commentateur de la captation radiophonique de la pièce, dans la mise en scène de Jacques Mauclair, recourt à la formule de « féérie tragique[1445] ». La séquence, bâtie uniquement de son et de lumière, semble incontestablement habitée par l'imaginaire shakespearien. Les termes dont use Henri Fluchère pour restituer l'atmosphère de *Macbeth*, évoquant « le halo des torches rougeoyantes qui, par instants, percent l'opacité des ténèbres. Un cauchemar très long, qui dure quelques secondes, ou quelques siècles[1446] » pourraient tout aussi bien servir à décrire la variation didascalique ionescienne. Le pré-texte, comme on a cherché précédemment à le montrer, semble à ce stade de l'œuvre resurgir de manière plus ou moins maîtrisée par le parodiste. Or ce retour inarticulé de *Macbeth* engendre un infléchissement indéniable de l'esthétique de la pièce.

Ionesco s'était déjà essayé dans son théâtre à la technique du plateau vide assorti d'une absence de paroles, mais toujours aux extrémités de la fable : à la fin des *Chaises* censée s'achever tandis que *« la scène reste vide avec ses chaises* […] *assez longtemps pour que le public* […] *s'en aille avec cette fin bien gravée dans l'esprit*[1447] », au début de *Tueur sans gages* dont la didascalie liminaire indique d'emblée : « *Pas de décor. Scène vide*[1448] » avant de préciser que les personnages ne doivent apparaître « *qu'au bout d'une bonne minute*[1449] », lors du finale du *Roi se meurt* enfin. Pour la première fois, il interrompt l'action dramatique déjà engagée, créant une béance au cours même de la pièce. Un tel parti-pris est difficilement tenable lors de la mise en scène. Ce n'est en effet plus « *une bonne minute* », comme dans *Tueurs sans gages*, mais « *quelques minutes* » de latence qui sont exigées, temps exorbitant dans l'économie du spectacle vivant. Le risque de déperdition d'énergie après l'efficacité comique de la scène inaugurale est considérable. Jacques Mauclair, peut-être pour cette raison, ne se pliera pas aux indications du dramaturge. Ionesco désirait ne donner à entendre que des cris inarticulés sur une scène déserte. Le commentaire radiophonique témoigne de l'introduction de figurants lors du spectacle. Le descriptif de « guerriers courant à droite et à gauche » et de « femmes

---

[1444] *Ibid.*.
[1445] « Macbett », présentation de la pièce par Eugène Ionesco suivie de la captation radiophonique, 15 octobre 1972, https://www.ina.fr/audio/PHD99219060/macbett-audio.html.
[1446] Henri Fluchère, *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, Gallimard, 1966, p. 159.
[1447] Eugène Ionesco, *Les Chaises* in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 183.
[1448] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit.*, p. 472.
[1449] *Ibid*.

échevelées fuyant la soldatesque[1450] » est sur ce point sans ambiguïté. La présence physique des comédiens, participant à un mouvement scénique dynamique, s'explique sans doute ainsi par la volonté du metteur en scène de conserver le rythme du spectacle et l'attention du public. Probablement pour une raison similaire, le laps de temps qui sépare la dernière réplique de Candor et l'entrée en scène du Limonadier ne dure que vingt-deux secondes, au lieu des « *quelques minutes* » exigées par le dramaturge. Si d'après Henri Fluchère, Shakespeare « n'a plus besoin du temps[1451] » dans *Macbeth*, Ionesco, lui, demeure tributaire des contraintes de la représentation dramatique.

Autre exemple du débordement de l'espace scénique par l'imaginaire shakespearien, l'irruption d' « *une sorte de lune énorme, très lumineuse, entourée de grandes étoiles*[1452] » après la prédiction des Sorcières à Banco. La prophétie qui marque, dans *Macbeth*, le point d'origine de la chaîne des meurtres n'est pas, semble-t-il, associée sans raison dans l'hypertexte à la création de l'atmosphère nocturne. Ionesco apparaît de nouveau visité par les images de la fable première. Au moment où il commence à poser les jalons dramaturgiques conduisant au meurtre de Duncan, il réintroduit la vision spectaculaire du château plongé dans l'obscurité, lieu du crime dans le pré-texte. Il dramatise cette réapparition de l'espace fictionnel premier dans sa pièce, notant que « *le décor se précisera et s'élargira avec l'action. Ce n'est que petit à petit qu'on pourra voir, dans le fond, se profiler la tour d'un château, au milieu de laquelle nous pourrons voir une petite fenêtre éclairée* [1453]». Il imagine ensuite les allées et venues muettes de Lady Duncan, Macbett et Banco à la visée incertaine, concédant d'ailleurs que cette déambulation pourra être « *gardé[e] ou supprimé[e]* [1454]». Celle-ci semble surtout servir à laisser exister l'espace préalablement figuré. Ionesco a ainsi pris soin de remarquer au sujet des décors qu'ils « *jouent avec ou sans les personnages*[1455] ». L'ambiance nocturne joue de fait non seulement « *sans les personnages* » mais contre le texte. Tout le propos de *Macbett* consiste à démontrer au spectateur contemporain que les meurtres ont lieu désormais « au grand jour ». Le dramaturge ne saurait trop insister dans ses commentaires paratextuels sur la banalité acquise par le geste assassin à l'ère des génocides. Pourquoi dès lors réintégrer, manifestement sans

[1450] « Macbett », présentation de la pièce par Eugène Ionesco suivie de la captation radiophonique, 15 octobre 1972, https://www.ina.fr/audio/PHD99219060/macbett-audio.html.
[1451] Henri Fluchère, *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, *op. cit.*, p. 159.
[1452] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1068.
[1453] *Ibid*.
[1454] *Ibid*., p. 1069.
[1455] *Ibid*., p. 1068.

visée parodique, cette nuit shakespearienne, signe de la dissimulation des forfaits et symbole de la culpabilité des meurtriers ?

Ionesco peine ainsi visiblement à contenir la poussée de l'espace dramatique originel, protéiforme et fantasmatique, sur sa scène parodique. Il en résulte la constitution d'un hors-scène et la création d'un décor qui menacent d'engendrer le délitement du rythme du spectacle et d'entraver la cohérence du propos.

L'influence de *Macbeth* sur la dramaturgie de *Macbett* ne réside pas uniquement cependant dans une transposition de l'imaginaire de l'auteur premier aux marges du texte second. Le parodiste lui emprunte aussi, de manière directe, ses techniques de représentation. Véronique Lochert résume le lien établi entre l'esthétique élisabéthaine et le traitement de l'espace de *Macbett*, rappelant que :

> le théâtre élisabéthain développe des procédés symboliques pour suggérer beaucoup à partir de moyens scéniques rudimentaires : il représente ainsi, pour les dramaturges modernes, l'essence du théâtre et son imitation permet de souligner l'efficacité des ficelles théâtrales. Ionesco lui emprunte ainsi le procédé du décor verbal : il suffit aux objets d'être nommés pour exister (« Il va décrocher le portrait, qui peut être invisible ou un simple cadre»), il suffit d'un trône pour représenter le pouvoir (« l'officier, portant une sorte de fauteuil ou trône ambulant[1456]»).

Or si, comme le souligne la critique, l'exhibition du legs shakespearien engendre une réflexivité de nature à valoriser la théâtralité de l'hypertexte, le parodiste semble aussi utiliser les techniques de son ancêtre au premier degré. La mention par Ionesco, au moment où Macbett s'apprête à être destitué, de figurants qui « *portent soit chacun un panneau avec un arbre dessiné, soit simplement des branches*[1457] » est à première vue un clin d'œil adressé au spectateur connaisseur de *Macbeth*. Le parodiste reprend la célèbre trouvaille de Shakespeare dans son actualisation de la prophétie des Sorcières. La didascalie liminaire de la scène 6 de l'acte V de l'hypotexte prescrivait ainsi : « *Entrent Malcolm, Siward, Macduff, et leur armée portant des branches d'arbres*[1458] ». En ajoutant l'option des « *panneaux* » aux seules « *branches* » envisagées par Shakespeare, Ionesco s'amuse encore apparemment d'un procédé bien connu de la dramaturgie élisabéthaine ; il affiche manifestement les « ficelles » de celle-ci. La fin de la didascalie a dès lors de quoi surprendre. Le dramaturge stipule en effet soudainement que « *ces deux solutions ne doivent être envisagées que dans le cas où il y aurait des possibilités de machinerie insuffisantes. En réalité, c'est tout le décor qui devrait venir*

[1456] Véronique Lochert, « Macbeth/Macbett: répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco », *op. cit.*, p. 67.
[1457] Eugène Ionesco, *Macbett, op. cit.*, p. 1109.
[1458] William Shakespeare, *Macbeth, op. cit.* p. 359 [Enter Malcolm, Siward, Macduff and their Army, with boughs] (*Macbeth, op. cit.* p. 290).

pesamment encercler Macbett [1459]». *Quid* de la parodie des conventions élisabéthaines dans cet ajout ? En précisant que les panneaux et les branches ne sont pas nécessaires si la mise en scène, avec les moyens modernes de la machinerie, parvient à restituer l'image de l'encerclement du personnage, Ionesco invite à réinterpréter le début de sa didascalie. L'indication seconde désigne en effet, en creux, les techniques précédemment envisagées comme porteuses d'une utilité réelle. Ionesco, semble-t-il, envisage bien de se servir des accessoires pour ce qu'ils sont et étaient déjà à l'époque de Shakespeare : des symboles scéniques aptes à susciter la construction d'un espace virtuel dans l'imagination du spectateur. Par leur entremise, le dramaturge viserait ainsi moins, comme l'affirme Véronique Lochert à « met[tre] l'action à distance en exhibant sa nature théâtrale[1460] », qu'à faciliter une plongée imaginative de la salle dans l'action représentée sur scène. Dans cette optique, l'épisode cesse en lui-même d'apparaître comme un pur emprunt ludique à *Macbeth*. La création chez le destinataire d'un plaisir de la reconnaissance intertextuelle ne constituerait qu'un objectif secondaire du dramaturge par rapport à son ambition prédominante : transmettre au public la sensation d'oppression du personnage second, encerclé « *pesamment* » par « *tout le décor* ». En un mot, inviter le spectateur à prendre la situation de Macbett au sérieux.

Là surgit précisément un hiatus entre les représentations spatiales premières et secondes. Dans le théâtre shakespearien, comme le souligne Henri Fluchère « c'est la créance qui fait tout[1461] ». Or cette « créance » du spectateur, l'auteur de *Macbeth* la maintient par la seule force de son langage dramatique. Le public imagine l'univers illimité de la fable parce qu'il est porté par une parole sublime, incantatoire, fascinante : ce qu'*a priori* ne peut pas être un discours parodique. Ionesco a beau hasarder dans ses notes d'écriture un « utiliser les belles phrases de Sh. ? », allant jusqu'à imaginer le dispositif d'un « speaker » pour introduire, le cas échéant, un semblant de distance par rapport à celles-ci, il sait bien que sa réécriture doit faire le deuil de la beauté du pré-texte pour trouver sa voix singulière.

Manifestement conscient, donc, du risque encouru par sa dramaturgie, l'auteur second tente ailleurs de remobiliser le foisonnement imaginatif de son prédécesseur en le transposant dans le registre de la farce insolite. *Macbeth* présente une intrication de références. Le mythe y côtoie l'histoire, l'image de la Gorgone se superpose aux figures historiques de la *Chronique* d'Holinshed, les sorcières du folklore écossais aux rois d'Angleterre. Ce mélange obéit aux

[1459] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1109.
[1460] Véronique Lochert, « Macbeth/Macbett: répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco », *op. cit.*, p. 69.
[1461] Henri Fluchère, *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, *op. cit.*, p. 154.

principes esthétiques du théâtre élisabéthain. Kott, dont Ionesco a lu les analyses, rappelle ainsi de manière utile que :

> La naissance de la tragédie élisabéthaine avait été très semblable à celle du cinéma. Tout ce qui était à portée de main servait à la tragédie. Les événements de la vie quotidienne, les faits divers, des épisodes d'histoires, des légendes, la politique et la philosophie. C'était une chronique d'actualité et une chronique historique. La tragédie élisabéthaine était vorace ; n'ayant pas de règles, elle se jetait sur tous les sujets. Tout comme un film, elle se nourrissait de crimes, de l'histoire et de l'observation brutale de la vie. Elle transformait et l'histoire, et la légende, et les vieux récits. Tout était neuf, tout se prêtait à l'adaptation[1462].

L'auteur second s'essaie lui aussi à la superposition des références. Pour se démarquer de son prédécesseur, il puise dans un héritage culturel à l'hétérogénéité loufoque, désireux sans doute de regagner grâce au patchwork cocasse ainsi constitué la légèreté perdue en d'autres endroits du texte. « Retrouver note comique[1463] » écrit-il de fait au milieu d'une série de remarques portant sur la version dactylographiée de sa pièce, sans préciser cependant à quels passages il adresse le reproche sous-jacent. Le geste du mélange concourt incontestablement à l'obtention de la « note comique » désirée. Dans la réécriture ionescienne, la seconde scène de révélation des sorcières s'achève en strip-tease de cabaret. Le régicide prend des allures de *peplum*. L'exclamation « Toi ? » que Duncan lance à Banco au moment de sa mise à mort résonne en effet comme le « *tu quoque* » francisé de César, apparentant le meurtre de Duncan à une mauvaise adaptation de la conjuration romaine. L'énumération réjouissante des victuailles prévues pour le mariage du tyran, par les Serviteurs anticipant déjà l' « omelette géante, de cent trente mille œufs[1464] » et le vin qui « coulera comme des ruisseaux dans les rues[1465] », ressuscite le souvenir des listes de Rabelais. La prophétie de la descendance de Banco, illustrée scéniquement par le défilé des effigies des Pieds Nickelés, introduit quant à elle dans la pièce l'univers ludique de la bande dessinée. Dans ces exemples, la scène ionescienne cesse d'être débordée par Shakespeare, elle se met à engendrer elle-même une abondance fantaisiste sur le modèle de la dramaturgie élisabéthaine.

Dans les deux cas pourtant, le risque encouru par l'œuvre demeure le même : celui d'une certaine dispersion. Or la convocation d'*Ubu roi*, hypotexte médian à la réécriture, semble prémunir *Macbett* contre un tel danger, offrant à la pièce, en certains moments-clés, l'opportunité de s'amarrer dans les eaux connues et maîtrisées par l'auteur second de la théâtralité guignolesque. La séquence spectaculaire des guillotines ne puise ainsi manifestement pas dans l'imaginaire de Shakespeare mais dans celui de Jarry. Comme le souligne Marie-

---

[1462] Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, *op. cit.*, p. 373.
[1463] Eugène Ionesco, *Macbett*, Notes ms., d'E. Ionesco et f. dact. annotés de sa pièce, 4-COL-166 (117).
[1464] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1094.
[1465] *Ibid*.

Claude Hubert, la scène « n'est pas sans rappeler, par son rythme hallucinant, celle tout aussi cauchemardesque où père Ubu, à peine arrivé au pouvoir fait passer à la trappe nobles, juges et magistrats, afin de s'emparer de leurs biens[1466] ». Dans la conception de l'épisode, Ionesco met au service de sa parodie l'extraordinaire efficacité de la dramaturgie de son ancêtre pataphysicien, reposant pour partie sur le « rythme hallucinant » décrit par Marie-Claude Hubert. Il retrouve l'énergie vitale d'une mécanique scénique poussée à son paroxysme, le comique insolite d'un discours théâtral sous-tendu par une cruauté absurde.

Le dramaturge reconfigure l'association mise en œuvre par Shakespeare entre la répétitivité du geste criminel bouffon et l'affirmation de l'avarice inepte de son personnage. Là en effet où la ladrerie d'Ubu s'exprimait directement à l'encontre de ceux qu'il exécutait, conformément au programme revendiqué au début de la scène : « J'ai l'honneur de vous annoncer que pour enrichir le royaume je vais faire périr tous les Nobles et prendre leurs biens[1467] », celle de Duncan vise Macbett et Banco, ce dernier étant devenu bourreau dans l'hypertexte. Les victimes de Duncan se voient ainsi retirer par cette modification le dernier privilège qui leur restait dans *Ubu roi*, celui de décliner leur identité et la liste de leurs biens avant de mourir. Si Duncan continue donc d'affirmer son âpreté au gain sur fond de massacres en série, il a sur son ancêtre un coup d'avance, anticipant ses acquisitions futures au lieu de s'intéresser au spectacle en train de se dérouler. Dans le discours théâtral second, seule la comptabilité guillerette de Lady Duncan illustre en effet la représentation de l'étêtage généralisé, avatar du décervelage ubuesque :

> DUNCAN, *à Macbett* : Pour parler affaire, il faut bien qu'on en parle, je vous fais baron de Candor, votre camarade, Banco, sera baron de Glamiss lorsque Glamiss, à son tour, aura été exécuté.
>
> LADY DUNCAN, *continuant son jeu* : Cent dix-sept… cent dix-huit, quel spectacle émouvant !
>
> MACBETT : Je suis reconnaissant à votre Altesse, Monseigneur.
>
> LADY DUNCAN : Trois cents, c'est vertigineux. Neuf mille trois cents.
>
> DUNCAN, *à Macbett* : Mais entendons-nous bien.
>
> MACBETT : Je suis tout oreilles, Monseigneur.
>
> DUNCAN : Je garde la moitié des terres de Candor, comme je garderai la moitié des terres de Glamiss, pour les rattacher au domaine de la couronne.
>
> LADY DUNCAN : Vingt mille.
>
> BANCO, *continuant son travail de guillotineur* : Je remercie Votre Altesse.
>
> DUNCAN, *à Macbett* : Vous aurez tous les deux encore quelques obligations, services, impôts, à nous payer[1468].

[1466] Marie-Claude Hubert, Préface à l'édition d'Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 14.
[1467] Alfred Jarry, *Ubu roi*, *op. cit*., p. 79.
[1468] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1063.

La dernière réplique de Duncan fait surgir le souvenir de l'exclamation d'Ubu : « D'abord je veux garder pour moi la moitié des impôts[1469] ». La réaction appelée par le coup de force bouffon est cependant laissée dans l'hypertexte à la seule discrétion du spectateur, censé constater intérieurement comme autrefois à voix haute les Financiers : « Pas gêné[1470] ». Sur la scène ionescienne, nul personnage ne vient en effet seconder le jugement du public né du spectacle de la tuerie. Mère Ubu assénait à son bouffre de mari : « Mais enfin, Père Ubu, quel roi tu fais, tu massacres tout le monde[1471] ». Lady Duncan déplore, de manière symétriquement inverse, la diversion créée par la fuite de Glamiss qui l'empêche de « voir la suite[1472] ».

Ionesco démarque en cela sa dramaturgie de celle de son ancêtre. La liste des accessoires énumérée par Ubu au début de la scène de la trappe, « la caisse à Nobles et le crochet à Nobles et le couteau à Nobles et le bouquin à Nobles[1473] » annonçait un spectacle au comique sans partage. Les exclamations des Financiers, « Mais c'est idiot[1474] », « C'est absurde[1475] », « Ca n'a ni queue ni tête[1476] », tout en raillant le personnage guignolesque pour le plus grand plaisir du spectateur, servaient à réaffirmer l'ambition poursuivie par la comédie : exhiber, conformément à la définition aristotélicienne, « un défaut et une laideur sans douleur ni dommage[1477] ».

En lieu et place des instruments ludiques et loufoques matérialisés par le langage du grotesque Ubu, les auxiliaires de la vengeance de Duncan, ces guillotines surgissant sur la scène à la faveur d'un jeu de lumière, instaurent d'emblée en marge du comique de la séquence une nuance plus inquiétante. Le dramaturge indique que « *par l'éclairage, on voit apparaître une guillotine, puis toute une série de très nombreuses guillotines*[1478] ». La dimension effrayante de la vision est redoublée par l'ajout de l'indication, coïncidant avec la mise en marche de l'hécatombe : « *On voit dans le fond un grand soleil rouge qui descend lentement se coucher*[1479] ». La théâtralisation des défauts du tyran sur la scène ionescienne cherche à réveiller chez le public une « douleur » espérée latente, celle provoquée dans la sphère du réel par la contemplation de l'histoire et du monde. Le constat de Pierre Marcabru : « *Macbett* est une

[1469] Alfred Jarry, *Ubu roi*, *op. cit.*, p. 81.
[1470] *Ibid*.
[1471] *Ibid*., p. 82.
[1472] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1063.
[1473] Alfred Jarry, *Ubu roi*, *op. cit.*, p. 78.
[1474] *Ibid*., p. 81.
[1475] *Ibid*.
[1476] *Ibid*.
[1477] Aristote, *Poétique*, V, 1449 a 33, (traduit du grec par Hardy, *Les Belles lettres*, 1932, p. 35).
[1478] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1060.
[1479] *Ibid*.

pièce drôle et triste[1480] » témoigne de la réussite du projet. La pièce seconde se distingue en outre de celle de Jarry par sa recherche esthétique, manifeste dans l'imagination du décor terrible. La farce ubuesque telle que la rejoue le parodiste, si elle vise bien à la représentation d'une « laideur » morale, trouve ainsi une contrepartie dans la beauté programmée de la mise en scène. Le tableau des guillotines ne saurait mieux réactualiser l'affirmation des sorcières shakespeariennes : « Le beau est affreux, et l'affreux est beau[1481] ».

L'influence d'*Ubu roi* sur certains fragments de la pièce – perceptible par exemple dans le meurtre collectif de Duncan ou la scène de ménage entre les époux royaux – semble avoir permis un rééquilibrage artistique de *Macbett*. La farce de Jarry, fondée sur des ressorts comiques efficaces et un art du discours théâtral loufoque, a peut-être ainsi sauvé Ionesco d'une gravité vers laquelle risquait de l'entraîner la seule contemplation fascinée de Shakespeare. Or c'est précisément grâce à la remobilisation conjointe du tragique et de l'ubuesque que celui-ci parvient à transposer de la manière la plus convaincante l'esthétique de son prédécesseur illustre dans sa propre parodie. Christian Biet et Christophe Triau rappellent en effet que « La dramaturgie élisabéthaine, telle qu'elle s'incarne par exemple dans l'œuvre de Shakespeare, est […] souvent caractérisée par la discontinuité (temporelle, de registres…) [1482]».

L'adhésion du spectateur n'est jamais mieux remportée dans la pièce que lorsqu'elle ménage une cohabitation du « beau » et de « l'affreux » ou crée de l'un à l'autre un basculement instantané. Jean-Jacques Gautier louera, de manière révélatrice, la propension du spectacle à jouer « successivement et simultanément sur tous les tons, dans tous les registres[1483] ». Le dramaturge intègre l'alliance des contraires à sa pratique de la réécriture grâce à des stratégies diverses. Dans la séquence des guillotines il confronte, comme on l'a analysé, ses deux hypotextes, superposant au schéma farcesque hérité de Jarry le décor rougeoyant, articulé autour du symbole de la guillotine, inspiré par la lecture de Shakespeare.

Il recourt également aux ruptures de ton caractéristiques de *Macbeth*. L'utilisation des invectives dans la pièce, qui crée un effet de contraste entre les énoncés, est directement empruntée à son prédécesseur. Le dialogue entre Banco et Lady Duncan, au cours duquel le personnage insulte abondamment l'Ordonnance, suscite d'autant mieux le rire du spectateur

---

[1480] Pierre Marcabru, *France-Soir*, 3 février 1972, cité par Emmanuel Jacquart in Eugène Ionesco, *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 1799.
[1481] *Ibid*., p. 275.
[1482] Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre* ?, *op. cit*., p. 255.
[1483]Jean-Jacques Gautier, *Elle*, mars 1972, cité par Emmanuel Jacquart in Eugène Ionesco, *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 1799.

qu'il joue d'une discordance entre les paroles rageuses proférées et leur environnement textuel, entre la violence du personnage et sa soudaine reprise d'un discours obséquieux :

> BANCO : Je ne suis pas Macbett, Je suis Banco.
>
> LADY DUNCAN : Excusez-moi. Relevez-vous, mon cher Banco.
>
> BANCO, se relevant : Merci, Madame. (*A l'Ordonnance* :) Que fais-tu là à nous regarder comme un veau ? Fous-moi le camp, maudit, merde, crétin !
>
> L'ORDONNANCE : Entendu, mon général.
>
> *L'Ordonnance disparaît.*
>
> BANCO : Que Votre Majesté m'excuse de m'entendre parler comme un soudard.
>
> LADY DUNCAN : Vous êtes tout excusé, Banco. C'est tout à fait normal en temps de guerre[1484].

Lorsqu'il compose les insultes de Banco, Ionesco a sans nul doute son hypotexte solidement ancré en mémoire. Le langage de *Macbeth* n'était en effet pas moins fleuri. Le Serviteur venu apporter de mauvaises nouvelles au héros à la scène 3 du dernier acte, en faisait notamment les frais :

> MACBETH : […]
>
> *Entre un Serviteur.*
>
> Que le diable noircisse ta face de crème, empoté ! Où as-tu pris cet air d'oie ?
>
> LE SERVITEUR. – Il y a dix mille…
>
> MACBETH. – Oisons, maraud !
>
> LE SERVITEUR. – Soldats, seigneur.
>
> MACBETH. – Va ! Pique-toi le visage pour farder de rouge ta peur, marmot au foie de lis ! Quels soldats, benêt ? Mort de mon âme ! tes joues de chiffons sont conseillères de peur. Quels soldats, face de lait caillé[1485] ?

C'est sans doute la raison pour laquelle Ionesco écrit dans ses notes dactylographiées sur la pièce, peut-être à destination de la mise en scène : « Les insultes de Banco s'adressant à l'Ordonnance doivent être dites sans intention parodique[1486] ».

L'auteur second procède également à une superposition des imaginaires, tragico-mythique et burlesque, grâce à laquelle il parvient parfois à opérer une convergence fructueuse entre la voix de Shakespeare et la sienne. Il n'est ainsi pas impossible que la scène de séduction des Sorcières, assortie de son étrange rituel en latin, ait été inspirée par une phrase incidente de *Macbeth*. Dans la seconde scène de la tragédie, Ross présente en ces termes le héros

---

[1484] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1055.

[1485] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 354 [*MACBETH: […] /* Enter *Servant/ The devil damn thee black, thou cream-faced loon. / Where got'st thou that goose-look? / SERVANT: There is ten thousand. / MACBETH: Geese, villain? / SERVANT: Soldiers, sir. / MACBETH: Go prick thy face, and over-red thy fear, / Thou lily-livered boy. What soldiers, patch? / Death of thy soul, those linen cheeks of thine / Are counsellors to fear. What soldiers, whey-face?*] (*Macbeth*, *op. cit.*, p. 279).

[1486] Eugène Ionesco, *Macbett*, Tapuscrit de la pièce annoté par E. Ionesco, 4-COL-166 (120).

éponyme : « Macbeth le fiancé de Bellone[1487] ». Ionesco recopie la formule dans ses notes de lecture en y adjoignant un point d'interrogation[1488]. Il entoure en outre le nom « Bellone », signe de sa perplexité. Il est ici permis d'imaginer les questions suscitées par l'expression dans l'esprit du copiste : qui donc est Bellone ? Macbeth était-il bigame ? Si sa curiosité piquée l'a incité à se renseigner sur le sujet, il a nécessairement appris que Bellone est une divinité romaine associée à la guerre. François Laroque explicite ce point :

> Dans *Macbeth*, le thème de la magie s'alimente à de nombreuses sources et allusions tirées de l'Antiquité classique, à l'origine de nombreuses trouvailles d'ordre visuel ou poétique.
>
> La première est Bellone, la mystérieuse déesse de la guerre, dont le nom est cité par Rosse lorsqu'il salue Macbeth du titre étrange de « Fiancé de Bellone » […]. Cette obscure divinité romaine apparaît par exemple, dans le premier livre de *La Pharsale* de Lucain, dans le passage où le poète décrit les nombreux prodiges et calamités engendrés à la suite de la guerre civile déclenchée par César contre Pompée[1489] […]

Dès lors, les fiançailles de Macbett à la Sorcière déguisée peuvent apparaître comme l'actualisation parodique de l'énigmatique formule shakespearienne. Lorsque le personnage éponyme ionescien présente Lady Duncan à Banco comme sa « fiancée[1490] », celle-ci rebondit sur les politesses introductives en lançant un « A la vie, à la mort[1491] ! » qui la rapproche de la divinité antique. Après que Banco lui « *baise la main*[1492] », les personnages sortent significativement « *tous les trois des poignards*[1493] ». L'association de l'érotisme et de la violence dans l'épisode du rituel de séduction rejoignait déjà de fait le rapprochement opéré par Shakespeare dans son épithète homérique entre le désir et la haine, la figure de la femme et celle de l'incitatrice occulte au carnage. Cette hypothèse expliquerait pourquoi la séance incantatoire ionescienne est écrite en latin. Or la réussite de la scène repose précisément sur l'alliance des contraires. Sur le plan thématique, elle superpose les polarités d'Eros et de Thanatos. La dernière phrase prononcée par la Suivante avant que l' « *obscurité totale* [1494]» se fasse sur le plateau : « *Omnia vincit amor* [1495]» résonne comme une syllepse phonique. Le dernier mot de la formule latine « *amor* » s'entend en effet aussi, en contexte, comme « A mort ! » La diction de Brigitte Fossey qui incarnait la Suivante dans la mise en scène de Jacques Mauclair, procédait à une brutale élévation tonale à la fin de la phrase, semblant ainsi jouer de

---

[1487] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit*., p. 278 [*Bellona's bridegroom*] (*Macbeth*, *op. cit*., p. 135).
[1488] Eugène Ionesco, *Macbett*, Notes ms d'E. Ionesco, 20 f. ms. [sur la pièce de Shakespeare], 4-COL-166 (113).
[1489] François Laroque, « Mythe, magie et représentation du mal : *Macbeth* » in Gisèle Venet (dir.), *Le mal, et ses masques. Théâtre, imaginaire*, société, Fontenay-Saint-Cloud, ENS Editions, 1997, p. 63.
[1490] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1087.
[1491] *Ibid*.
[1492] *Ibid*.
[1493] *Ibid*.
[1494] *Ibid*., p. 1079.
[1495] *Ibid*.

cette superposition sémantique. Ionesco utilise dans le même but une autre forme de syllepse, plus évidente, au cours de la séquence. Lorsque Macbett se corrige dans son adresse balbutiante à la Sorcière : « Madame… Sire… ou plutôt ma sirène[1496] », épanorthose dont l'effet comique est redoublé par la réponse polysémique de Lady Duncan : « Tu hésites encore, Macbett[1497]? », le dramaturge superpose à l'image du pouvoir celle du monstre mythique, incarnation de la tentation. Or ce télescopage des références qui, au niveau sémantique, synthétise le message du satiriste, crée également une confrontation des tonalités épique et burlesque.

La tension ainsi instaurée entre les registres confère tout à la fois à la scène sa richesse et son efficacité. Ionesco parvient à maintenir un équilibre entre la dimension parodique du rituel, auquel concourt notamment l'usage absurde du latin – la Deuxième Sorcière se livre ainsi à une longue récitation de prépositions classées par ordre alphabétique, commençant par « Ante, apud, ad, adversus…[1498] » - et son caractère envoûtant. Les didascalies élaborées par le dramaturge prescrivant que la voix de la Sorcière doit progressivement changer pour devenir « *mélodieuse* [1499]» et que « *les sauts et sautillements deviendront une danse gracieuse à mesure que se dévoileront les nouvelles apparences des deux Sorcières* [1500]» attestent de la visée esthétique assignée au tableau. Le synthétisme de l'épisode réunissant à la fois les personnages de Lady Macbeth et des sorcières shakespeariennes, les figures mythiques de la Sirène et, hypothétiquement, de Bellone, associées elles-mêmes à la danseuse moderne de cabaret, la tonalité épique et burlesque concourt à la création d'une saturation sémantique, symbolique et imaginative. L'effet de condensation engendré garde cependant la séquence du risque de dispersion ailleurs encouru par la pièce.

Si Ionesco ne parvient pas toujours à mettre en œuvre de tels effets de télescopage il travaille ailleurs à créer un basculement rapide d'un registre à l'autre. La tirade qui suit la première rencontre de Macbett avec les Sorcières reflète la manière dont le dramaturge a mis l'hésitation inhérente à sa reprise de l'hypotexte au service d'un travail de la discontinuité tonale :

> Macbett : Je frémis. Est-ce le froid ? Est-ce la pluie qui me pénètre ? Est-ce la peur ? Est-ce l'horreur ? Ou bien est-ce la nostalgie mystérieuse que cette voix réveille en moi ? Suis-je déjà envoûté (*Changeant de ton* :) Mais ce n'était que d'affreuses sorcières. (*Changeant de nouveau de ton* :) Banco ! Banco ! Mais où est-il, celui-là [1501]? […]

[1496] *Ibid*., p. 1078.
[1497] *Ibid*.
[1498] *Ibid*., p. 1076.
[1499] *Ibid*., p. 1075.
[1500] *Ibid*.
[1501] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1065.

La double didascalie témoigne de l'espoir fondé par le parodiste dans le jeu des comédiens. Il attend de ce dernier qu'il parvienne à transformer ses ambivalences d'écrivain en succès esthétique.

Enfin, l'auteur s'abrite derrière la voix de son prédécesseur pour hasarder des questions et émettre des hypothèses qu'il n'aurait sans doute pas osé formuler seul. Déjà, dans *Jeux de massacre*, la clausule du discours du Fonctionnaire au Deuxième tableau, coïncidant avec une passation de la parole à Defoe, donnait lieu à une rupture. En effet, après l'énumération par le personnage des mesures adoptées pour prévenir le mal, mesures dans leur ensemble loufoques, cruelles ou décalées par rapport à celles du *Journal*, la dernière phrase empruntée à l'hypotexte :

> Sur toute maison contaminée sera peinte une croix rouge haute d'un pied au centre de la porte avec inscription : « Dieu, aie pitié de nous[1502] ! »

amenait un brusque surgissement du registre pathétique. Après une ouverture de la pièce marquée par un déferlement d'humour noir, la dernière proposition de la tirade résonnait comme un cri émouvant. En remobilisant les paroles de son prédécesseur, elles-mêmes empruntées aux Ordonnances de la peste, Ionesco semblait poser incidemment la question de l'espérance chrétienne.

De la même manière, dans *Macbett*, la séquence au cours de laquelle Duncan guérit « les scrofuleux, les phlegmoneux, les phtisiques, les hystériques[1503] » répudie le registre satirique. Le dramaturge s'inspire là, à n'en pas douter, du récit livré par le Docteur de *Macbeth*, à la troisième scène de l'acte IV, portant sur les prouesses divines du roi d'Angleterre, Edouard. Le personnage explique ainsi à Malcolm et Macduff qu' :

> Il y a là un tas de misérables êtres qui attendent de lui la guérison ; leur maladie défie les puissants efforts de l'art, mais il n'a qu'à les toucher, et telle est la vertu sainte dont le ciel a doué sa main, qu'ils se rétablissent sur le champ […][1504].

Le récit est redoublé par celui de Malcolm qui surenchérit :

> On l'appelle le *mal du roi*. C'est une opération tout à fait miraculeuse de ce bon prince, et souvent, depuis mon séjour en Angleterre, je la lui ai vue accomplir. Comment il sollicite le ciel, lui seul le sait au juste. Le fait est que des gens étrangement atteints, tout enflés et couverts d'ulcères, pitoyables à voir, vrai désespoir de la chirurgie, sont guéris par lui : il pend autour de leur cou une

---

[1502] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 974.
[1503] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit.*, p. 1088.
[1504] William Shakespeare, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 343 [*Ay, sir; there are a crew of wretch souls / That stay his cure. Their malady convinces / The great assay of art, but at his touch, / Such sanctity hath heaven given his hand, / They presently amend*] (*Macbeth*, *op. cit.*, p. 262).

> pièce d'or qu'il attache avec de pieuses prières ; et l'on dit qu'il laisse à la dynastie qui lui succèdera le pouvoir béni de guérir[1505].

Les propos des personnages sont résumés par Ionesco dans ses fiches de lecture. Il inscrit ainsi sur un folio, avant d'entourer la mention « utiliser cette scène[1506] » :

> « Entre un docteur - des malades arrivent en quantité pour que le Roi les guérisse, il en a le pouvoir (malgré sa monstruosité il est roi, en tant que roi, sacré, et peut guérir[1507]. »

Il précise encore, visiblement intrigué par le détail des guérisons :

> des gens impotents, pleins d'ulcères, tout enflés… il attache à leur cou une pièce d'or qu'il attache avec de pieuses prières… il a aussi le don de prophétie[1508]…

Ionesco utilise de tels éléments diégétiques sans les parodier. Avant l'épisode des guérisons royales, il prend soin de préciser dans une didascalie que « *Duncan doit être majestueux*[1509] ». Un peu plus loin, après le cérémonial au cours duquel un Moine bénit le sceptre et la couronne du roi, le confirmant dans ses « pouvoirs souverains[1510] » et renouvelant son « don de guérison[1511] », il insiste sur le fait que la « *scène doit être jouée avec gravité*[1512] ». La note de lecture révèle une fois encore la tendance du dramaturge à mêler sa pensée à celle de son prédécesseur dans la conception de sa pièce. La mention du « docteur » renvoie au texte shakespearien. La remarque placée entre parenthèses en revanche, qui mentionne la « monstruosité » du souverain, s'applique résolument à son personnage prospectif.

S'il décide ainsi de transmettre le pouvoir de guérison du roi anglais premier au despote second c'est qu'il cherche à montrer la capacité de la puissance divine à outrepasser les bornes de l'individualité. Ionesco envisage sur sa scène le mystère d'un ordre théologique. En créant un écart maximal entre la nature attribuée à son personnage et le rôle brièvement joué par celui-ci, une fois investi d'une fonction de droit divin, il illustre l'idée selon laquelle l'action providentielle emprunte des voies détournées, affranchies de la réalité contingente, supérieures aux mécanismes de la détermination individuelle. Tandis que la pièce apparaît en son entier

---

[1505] *Ibid*., p. 344 ['*Tis called the Evil: / A most miraculous work in this good king, / Which often, since my here-remain in England, / I have seen him do. How he solicits heaven, / Himself best knows; but strangely-visited people, / All swol'n and ulcerous, pitiful to the eye, / The mere despair of surgery, he cures, / Hangind a golden stamp about their necks / Put on with holy prayers; and 'tis spoken, / to the succeeding royalty he leaves / The healing benediction*] (*Ibid*., p. 263).

[1506] Eugène Ionesco, *Macbett*, Notes ms d'E. Ionesco, 20 f. ms. [sur la pièce de Shakespeare], 4-COL-166 (113), p. 14 dans la pagination originelle de l'auteur.

[1507] Eugène Ionesco, *Macbett*, Notes ms d'E. Ionesco, 20 f. ms. [sur la pièce de Shakespeare], 4-COL-166 (113), p. 13 dans la pagination originelle de l'auteur.

[1508] Eugène Ionesco, *Macbett*, Notes ms d'E. Ionesco, 20 f. ms. [sur la pièce de Shakespeare], 4-COL-166 (113), p. 14 dans la pagination originelle de l'auteur.

[1509] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1087.

[1510] *Ibid*., p. 1088.

[1511] *Ibid*.

[1512] *Ibid*., p. 1089.

comme un cri de révolte contre l'absurdité de l'histoire et la violence des hommes, exprimé grâce à la reprise parodique de *Macbeth*, cette scène singulière résonne comme l'émission d'une contre-voix hasardant l'hypothèse d'une transcendance. L'emploi de l'épisode de la guérison diffère ainsi du recours à l'image du chasseur de papillons, censée, quant à elle, rappeler au spectateur la vanité des luttes de pouvoir perçues à l'échelle du temps long. Le dramaturge se risque ici à supposer qu'au moment même des massacres, un dieu chrétien continuerait à agir de manière invisible, seul capable peut-être de racheter le déficit de sens de l'horreur du monde.

L'hypotexte est précisément utilisé pour donner forme à cet espoir. Ionesco, dont le rapport à la religion est marqué par une profonde ambiguïté, et qui apparaît perpétuellement écartelé entre un désir d'élévation spirituelle et un scepticisme tenace, trouve l'opportunité d'exprimer, à travers la parole d'un autre, une pensée qu'il aurait peut-être hésité à mettre en scène aussi clairement de lui-même. L'abandon de l'auteur à la pièce shakespearienne épouse, en cette occasion, l'abandon de Ionesco à la foi chrétienne affirmée par son ancêtre. Ce n'est ainsi sans doute pas un hasard s'il se représente lui-même de manière transposée dans le Deuxième Malade venu demander la guérison royale. A travers la plainte du personnage :

> Monseigneur, je ne peux vivre et je ne peux mourir. […] Je ne puis souffrir la maison, ni la rue. L'univers est pour moi une prison ou un bagne. Regarder le monde me fait mal. Je ne puis souffrir la lumière, je ne puis supporter les ténèbres, j'ai horreur des humains et j'ai peur dans la solitude[1513] […]

le spectateur visite les affres de l'angoisse ionescienne. Il assiste également à l'appel lancé par le dramaturge en direction d'une religiosité d'un autre âge[1514].

A travers ces recours répétés et protéiformes à l'altérité de son hypotexte, le dramaturge joue donc de toutes les virtualités de la polyphonie théâtrale. *Macbett* est à l'évidence construit autour d'un principe dialogique, celui que conçoit Bakhtine dans ses derniers textes où il livre du concept une version élargie. Todorov, qui analyse la pensée de son précurseur en diachronie, note en effet que la théorisation tardive de la notion par le critique échappe alors à une « classification systématique[1515] ». Il cite à l'appui un extrait du « Problème du texte » :

> L'interprétation étroite du dialogisme comme débat, polémique, parodie. Ce sont les formes les plus évidentes mais aussi les plus grossières. La confiance dans le discours d'autrui, l'acceptation pieuse (le discours autoritaire), les disciples, la recherche et l'extraction (forcée) d'un sens profond, *l'accord*, ses

---

[1513] *Ibid*., p. 1090.

[1514] La scène procède peut-être du télescopage de deux hypotextes. Marie-Claude Hubert évoquant les lectures qui ont marqué l'imagination de Ionesco relève : « Il aime également à parler du livre d'Arseniev, *L'Eglise russe*, où est rapportée une sorte de miracle. Un homme, gravement malade, dévoré par l'angoisse, alla trouver un moine qui, imposant sa main sur son épaule, le délivra de ses maux. L'homme, par ce contact physique qui le mit en communication avec l'au-delà, éprouva un bonheur intense et eut le sentiment d'être éclairé brusquement par une lumière merveilleuse » (Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit*., p. 20). L'épisode n'est pas sans faire songer à la séquence dans *Macbett*. Il apparaît ainsi fort probable que la lecture de Shakespeare ait réactivé le souvenir des lectures des textes sacrés orthodoxes.

[1515] Tzetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Seuil, 1981, p. 114.

> gradations et nuances infinies (mais non les limitations logiques et les réserves purement objectales), la superposition d'un sens sur l'autre, d'une voix sur l'autre, le renforcement par fusion (sans identification), la combinaison de voix multiples (le couloir de voix), la compréhension complémentaire, la sortie au-delà du complémentaire etc[1516].

Le dialogisme ainsi conçu appréhende conceptuellement la richesse et la multiplicité des jeux d'échos qui s'instaurent entre *Macbett* et *Macbeth*. Le dramaturge tour à tour détourne, emprunte, transpose, se laisse submerger par l'imaginaire de son inspirateur ou tente de s'en ressaisir. Il donne par-là même naissance à une parodie inclassable, témoin du caractère inconciliable de ses aspirations esthétiques tout comme des facettes contradictoires de son identité révélées par sa réécriture du pré-texte : Ionesco rêveur de l'illimité, artisan de la scène tangible, admirateur de la beauté, créateur de l'horrible, grave, moqueur, sceptique, mystique, désabusé, arcbouté à l'espoir, profondément moderne, héritier de Shakespeare.

Les réécritures successives du *Journal* et de *Macbeth* ont donné lieu à un infléchissement fertile de la dramaturgie ionescienne qui tendait à s'installer dans une pratique répétitive. La lecture active de Defoe permet à l'auteur second d'engendrer une création originale, saluée à juste titre par la critique comme un chef-d'œuvre. La pureté dramaturgique de la pièce, partiellement redevable à un hypotexte qui dressait de la mort un tableau vivant, tout à la fois fascinant et ludique, concret et imaginatif, défiant par le mouvement incessant de sa narration le figement inhérent à toute représentation, n'a peut-être d'égale que celle de *La Cantatrice chauve*, coup d'essai magistral de Ionesco. L'auteur de *Jeux de massacre* restitue la puissance de concentration de son pré-texte. Porté par la vision qu'il retire de ce dernier, il en décante encore l'essence pour laisser advenir sur sa scène une chorégraphie des pantins massacrés. La reprise de *Macbeth* opère une nouvelle refonte de son esthétique. Dans un mouvement contraire à celui qui avait présidé à l'appropriation du *Journal*, Ionesco ouvre son plateau à l'immensité de l'univers shakespearien. La richesse de sa seconde réécriture ne prend dès lors plus la forme d'un art de la maîtrise. Au contraire, la pièce apparaît comme la résultante d'une lutte créative, d'une incertitude artistique jamais tout à fait apaisée. Elle se présente en effet comme tiraillée entre les forces antagonistes de la dispersion et du ressaisissement. La parodie, dans un double corps à corps de Ionesco avec son ancêtre et de Ionesco avec lui-même - à tout moment menacé d'un abandon à la beauté de l'œuvre shakespearienne - donne *lieu* à la contradiction, au mélange, aux ruptures, à la profusion sémantique et imaginative. Mais l'auteur ne remet pas seulement en jeu sa pratique d'écrivain et son imaginaire dramatique lorsqu'il réécrit ses prédécesseurs. La polyphonie qu'il établit au terme de la fréquentation littéraire de ses ancêtres

[1516] Mikhaïl Bakhtine, « Le problème du texte » in Tzetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, *op. cit*., p. 114.

témoigne de la poursuite d'une quête fondamentale reprise selon des modalités inédites. Au cours du processus de l'appropriation, se pose en effet de nouveau, mais en des termes repensés, la question du sens assignable à l'existence comme à son envers : la mort. La réécriture, en créant une échappée vers autrui, en promettant l'héritage d'une mémoire, en invitant à un travail sur soi par l'entremise d'un travail sur l'autre, laisse entrevoir à Ionesco la possibilité d'une remédiation à ses angoisses insolubles. Si écrire ne sert à rien, si répéter ce que l'on a déjà formulé ne peut que déporter la pensée vers les impasses auparavant rencontrées, qu'en est-t-il du geste qui consiste à réécrire les chefs-d'œuvre des autres ?

3.2. Réécrire le mal : quelles remédiations ?

Lorsqu'il compose successivement *Jeux de massacre* et *Macbett*, Ionesco aborde pour la première fois la question du mal à partir d'une pensée étrangère. Il n'est alors plus seul face à la représentation de l'événement douloureux. Le dramaturge avait affirmé s'être « arrach[é] [l]es entrailles[1517] » pour écrire *Victimes du devoir*, pièce qui l'avait contraint à puiser dans les souvenirs refoulés de l'enfance. *Tueur sans gages* mettait en scène de manière identique l'expérience personnelle d'un renoncement à la lumière, *Le Piéton de l'air* retranscrivait sa contemplation dysphorique d'un monde en proie à la déraison. En réécrivant Defoe et Shakespeare, l'auteur ne se contente pas de redonner un second souffle à son inspiration, il n'est pas seulement en quête d'une légitimité nouvelle, il s'épargne aussi le travail préparatoire d'une introspection appuyée, vouée à se heurter de manière déceptive à l'incompréhension du public. Ses reprises d'œuvres allogènes marquent ainsi la fin provisoire d'une lancinante quête intérieure. Ionesco, fort de l'héritage littéraire qui précède son propre travail d'écriture, abdique pour un temps la solitude de sa création. Il s'inscrit également grâce à ses prédécesseurs dans une logique de la passation. Cependant cette dernière n'aboutit pas à la formulation d'une morale optimiste à destination d'autrui, élaborée grâce à la découverte putative d'une sagesse des anciens. Elle ne propose pas davantage de consolation au tragique de la condition humaine. En partageant, grâce à la ludicité parodique, une lucidité qui l'a toujours laissé en marge du monde, Ionesco tente visiblement, au contraire, de contraindre ses contemporains à prendre enfin la mesure de leur terrible destin collectif[1518]. Il choisit de ne plus faire de l'angoisse une affaire personnelle. En adaptant le *Journal* et *Macbeth*, il confronte le spectateur à son aveuglement. Les dénonciations et les confidences contenues dans ses œuvres précédentes

[1517] Eugène Ionesco, « Mes critiques et moi », *Arts*, 22-28 février 1956 in *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 130.
[1518] L'analyse qu'opère Gilles Ernst de la représentation de la mort dans *Jeux de massacre* va dans ce sens. Le critique relève que dans la pièce: « Le moine ne ramasse pas que les cadavres des pestiférés ; Job des temps modernes, il arrache les vivants à leur indifférence et les contraint au sérieux » (« Déjà fini », *op. cit.* p. 88).

avaient déjà vocation à susciter un décillement mais elles ne semblaient pas avoir porté, pas autant du moins qu'il l'aurait souhaité[1519]. Il renonce désormais à son rôle de Cassandre pour laisser à Defoe et Shakespeare le soin de délivrer la vision pessimiste qui est la sienne. En d'autres termes, il se déleste du poids d'une perspicacité et d'une prescience devenu à ses yeux insupportable : il rend la parole à ses ancêtres et les charge d'instiller aux spectateurs une peur qui, parce que ces derniers ne la ressentent pas, les sépare de lui. Ce geste de contamination n'offre pas uniquement au dramaturge l'espoir d'une reconnaissance, il semble également lui procurer la satisfaction d'un défoulement. Devenu, dans les deux pièces, l'opérateur d'un jeu de massacre, Ionesco endosse joyeusement la fonction du bourreau et échappe par là-même provisoirement à son statut de victime. Il érige la médiation établie par ses hypotextes entre lui et le mal en rempart et s'autorise, pour une fois, à « regarder le spectacle sans souffrir[1520] ».

3.2.1. Transmettre pour ne plus subir

Ionesco, sans doute las d'exposer dans ses pièces son mal-être intime et sa consternation devant l'histoire, tend à son public le miroir déformé des œuvres de Defoe et de Shakespeare pour le forcer à reconnaître la condition atroce qu'il partage avec lui et que l'auteur se pense pourtant seul à pleinement concevoir[1521]. C'est ainsi paradoxalement dans les pièces qui ne portent plus que de manière lointaine et dissimulée la trace de son individualité qu'il tente d'atteindre les autres et de se délester sur eux du poids d'une connaissance intolérable.

Lorsqu'il rédige *Jeux de massacre*, Ionesco s'inscrit dans le sillage de Defoe et de Camus qui avaient déjà utilisé avant lui l'épidémie comme le vecteur d'une mise en garde. Comme l'avaient fait ses prédécesseurs dans leurs représentations respectives du fléau, il vise à son tour à contraindre son destinataire à la lucidité. Le *Journal* et *La Peste* manifestaient cependant une foi en l'utilité de leur avertissement. H.F. constatait certes la propension à l'oubli de ses semblables, remarquant qu'une fois l'épidémie endiguée, les Londoniens « chantèrent les

---

[1519] Ionesco se souvient par exemple avec amertume de la réaction du public devant *Victimes du devoir*. Après avoir tant souffert dans l'élaboration d'une pièce visant à représenter les impasses de l'humanité en quête du sens de l'existence comme d'elle-même, il se rappelle avoir été traité « de fumiste, de petit plaisantin » (« Mes critiques et moi », *Arts*, 22-28 février 1956 in *Notes et contre-notes*, *op. cit*., p. 130).

[1520] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 966.

[1521] Huit ans après la création de *Jeux de massacre*, Ionesco manifestera encore sa stupéfaction devant la capacité de ses semblables à faire abstraction de leur finitude tout comme des maux du monde. Il raconte ainsi dans un article son incompréhension face à l'attitude d'un ami, qu'il ne nomme que par son initiale, qui parvient à prendre du recul par rapport à la réalité cauchemardesque qu'il constate pourtant : « Lorsque C. affirme que tout est cauchemar, il le dit gaiement. C'est un scientifique, une intelligence objective. Il fait toutes ces constatations avec lucidité et avec raison. Sans l'éprouver. Moi, plus que je ne constate, je ressens. Et je ressens de plus en plus profondément. Chez C. tout est dicible et une fois *qu'il a dit*, il continue de vivre comme si de rien n'était » (Eugène Ionesco, « Il m'est de plus en plus difficile… », *La Nouvelle Revue française*, n°300, janvier 1978, p. 74)

louanges de Dieu mais ne tardèrent pas à oublier ses œuvres [1522] ». Il n'en renonce pourtant pas moins à livrer une chronique « pour le bénéfice de [ses] descendants[1523] ». De même, Rieux a beau reconnaître que l'humanité imperfectible est condamnée face à l'épidémie à une « interminable défaite[1524] », il ne s'agit pas selon lui d' « une raison pour cesser de lutter[1525] ». L'humanisme de Camus affleure ainsi dans le discours de son narrateur selon lequel l'expérience de la peste peut au moins apporter « la connaissance et la mémoire[1526] ». Les deux œuvres proposent de fait une propédeutique pour contrer le mal. Le narrateur de Defoe multiplie les incitations à la prudence et les appels au repentir. Camus exalte les valeurs de la dignité humaine qu'il croit capable de compenser les abominations de l'histoire. Pour Ionesco, en revanche, ni subterfuge ni héroïsme qui tiennent devant la catastrophe. « Sa » peste est sans issue, aussi impossible à éviter qu'accepter. Encore moins à transcender. Il nie en conséquence toute utilité à son propre avertissement, négation exhibée par sa fable de manière réflexive. Lorsqu'au second tableau le Fonctionnaire annonce au « *public*[1527]» le « mal inconnu[1528] » qui s'est abattu sur lui et énumère sa liste de mesures pour y répondre, il précise : « de cette façon peut-être, nous réussirons, quelques-uns d'entre nous à survivre », concluant cependant aussitôt : « Mais qu'on ne compte pas là-dessus [1529] ».

Pour le spectateur de Ionesco, il vaut mieux également ne pas trop compter sur une acceptation sereine de son sort, à laquelle concourrait la représentation cathartique de celui-ci sur la scène de théâtre. Le dramaturge a pu faire lui-même l'expérience douloureuse de l'impuissance de la littérature à préparer à l'insupportable. Ayant auparavant conçu *Le Roi se meurt* comme « un essai d'apprentissage de la mort[1530] », il fut bien obligé de reconnaître que « cela ne [l'avait] pas aidé du tout[1531] ». Ionesco transmet ainsi à son destinataire, en plaçant sous ses yeux cet implacable jeu de massacre vers lequel convergent toutes les destinées humaines, un savoir sans espoir. Il s'inscrit par là-même en faux contre une tradition humaniste de la transmission le plus souvent associée aux valeurs de l'empathie et de la mémoire. Si le mal véritable à ses yeux est moins la mort que la conscience de celle-ci, les personnages ne sont en effet pas les seuls à subir le feu nourri des balles du mécanisme de foire. L'auteur semble

[1522] Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit*., p. 365.
[1523] *Ibid*., p. 286.
[1524] Albert Camus, *La Peste*, *op. cit*., p. 121.
[1525] *Ibid*., p. 121.
[1526] *Ibid*., p. 263.
[1527] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 972.
[1528] *Ibid*.
[1529] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 974.
[1530] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit*., p. 82.
[1531] *Ibid*., p. 83.

également viser son public auquel, loin de proposer un sérum, il tente d'inoculer sa propre maladie mortelle. Ionesco, en cela, ressemblerait un peu à Ephrem, ce personnage du *Pavillon des cancéreux*, qui une fois devenu lucide sur sa condition « comme pour rétablir l'égalité, […] s'était mis avec acharnement à convaincre ses voisins qu'eux aussi avaient bien le cancer. Qu'aucun n'en réchapperait[1532]». Telle est en tout cas l'intuition de Simone Benmussa qui après avoir assisté au spectacle hasarde l'hypothèse : « Ionesco a rêvé cette mort collective autour de lui pour ne pas mourir seul[1533] ».

La « Scène de nuit », dont la configuration spatiale est empruntée à Defoe, cherche ainsi à démontrer concomitamment au spectateur la misère de sa condition, l'étendue de son aveuglement et la profondeur de sa bêtise. Le dramaturge semble multiplier les appels à l'aide des personnages pour mieux signifier la vanité de leur espérance. La réplique de la Première Femme : « Au secours ! Ne me laissez pas ! Un prêtre ! Un médecin[1534] ! » invite le public à mesurer sa propre solitude au sein de la multitude. Pour lui en effet, comme pour cette « *femme échevelée*[1535] » qui s'agite dans son alvéole, ni l'humanité qui l'entoure, ni la religion, ni la science ne pourront rien. La leçon cruelle du dramaturge ne s'arrête cependant pas là. En imaginant le personnage du Troisième Homme qui s'écrie à ses voisins en train d'agoniser : « Silence ! Pensez aussi aux autres[1536] ! », « Moi, je travaille demain matin[1537] ! », Ionesco renvoie à son spectateur une image ignoble de lui-même. Le public, par nature suiviste, fera échec au message de l'auteur, se plaçant instinctivement du côté du rieur et se divertissant de l'égoïsme sidérant du fantoche. Et pourtant c'est bien lui qui est visé, c'est-à-dire nous, nous qui sommes incapables de nous détacher de nos préoccupations quotidiennes, profondément insensibles au drame se jouant à plus grande échelle. Ionesco, en se représentant dans ses personnages-pivots, avait jusque là tenté d'inciter son spectateur à partager sa perception du monde, l'avait enjoint à épouser ses angoisses et ses rêves. Il semble désormais se désolidariser de lui pour lui jeter au visage, dans un reflet vengeur, la manière dont, lui, le perçoit. Ironiquement, rarement une de ses pièces n'a remporté une telle adhésion du public critique. Ce qui s'apparente à un malentendu n'a pas de quoi surprendre. L'inavouable désir du dramaturge, celui d'une transmission de sa souffrance grâce à la mise en scène du jeu de

---

[1532] Alexandre Soljenitsyne, *Le pavillon des cancéreux* [1968] (traduit du russe par A. et M. Aucouturier, L. et G. Nivat et J-P Sémon), Robert Laffont, coll. « Poche », 2011, p. 152.
[1533] Simone Benmussa, « La mort tombe d'aplomb », *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 472, 15 mai 1971, p. 9 (article repris de la *Nouvelle Quinzaine littéraire*, n°88, 1er février 1970).
[1534] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit*., p. 1002.
[1535] *Ibid*.
[1536] *Ibid*., p. 1004.
[1537] *Ibid*.

massacre – en vertu du postulat indirectement formulé par le Maître de maison selon lequel « la vue du mal, elle-même, peut contaminer[1538] » - est jusqu'à un certain point voué à l'échec. Comme le rappelle en effet Anne Ubersfeld, « personne ne souffre » [1539] véritablement au théâtre.

Lorsqu'il entreprend de réécrire *Macbeth*, le parodiste invente une autre manière d'en appeler à la lucidité du spectateur, tout en sortant de son isolement douloureux. Il retrouve grâce à Shakespeare un nouveau souffle de la dénonciation. En faisant porter à la pièce retravaillée de son prédécesseur la charge d'une satire politique, il s'inscrit en effet dans la lignée des écrivains et des adaptateurs dissidents. La lecture de Jan Kott lui a sans doute inspiré cette stratégie de recontextualisation engagée. L'universitaire décrit avec émotion le « Hamlet polonais du lendemain du XXe congrès[1540] ». Ionesco semble s'inventer à son tour une communauté contestataire dont il fait l'une des destinataires fantasmées de sa pièce. Le metteur en scène Pierre-Etienne Heyman livre une analyse intéressante sur le lien privilégié qu'établit le théâtre avec la société pendant les périodes de troubles politiques et historiques. Il note en effet :

> on remarque que la fréquentation des théâtres augmente, parfois considérablement, pendant certaines périodes historiques *noires* : guerre, régime totalitaire. Ce fut le cas du Paris de l'Occupation, plus récemment des démocraties populaires de l'Est, de l'Amérique latine des dictatures militaires. Tout se passe alors comme si la société répondait à la restriction des libertés publiques en investissant le Théâtre d'une mission d'oxygénation. […] La société en fait un espace de liberté relative, dans lequel on peut respirer un peu plus à l'aise, et projeter des significations subversives sur des textes jugés inoffensifs par les censeurs. Les exemples ne manquent pas : des *Mouches* de Sartre et de l'*Antigone* d'Anouilh en 1943-1944, au *Tartuffe* mis en scène à Moscou par Lioubimov en 1968 […] A Prague également, après l'intervention soviétique de 1968, il paraît que les théâtres étaient pleins[1541].

Or Ionesco a précisément à l'esprit le drame tchécoslovaque au moment de la conception de sa parodie. Tout se passe donc comme s'il utilisait Shakespeare à la manière des opposants politiques - faisant abstraction de l'inexistence d'une quelconque censure en France dans les années soixante-dix - cherchant ainsi peut-être à établir une fraternité symbolique avec ceux qu'il élit comme ses véritables contemporains. Ionesco n'est plus le père du Bérenger qui dans *Le Piéton de l'air* tentait de transmettre un témoignage terrible dans une relative indifférence de la scène et de la salle. Soudainement, il devient le héraut des peuples opprimés, avec lesquels il partage l'usage subversif des classiques. La lucidité qui est la sienne, pense-t-il, si elle avait été partagée par les autres intellectuels du bloc de l'Ouest, aurait pu faire barrage à l'invasion

---

[1538] *Ibid*., p. 977.
[1539] Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* [1981], Paris, Belin, coll. «Lettres Sup », 1996, p. 152.
[1540] Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, op. cit., p. 75.
[1541] Pierre-Etienne Heymann, « Qui a peur de Thepsis ? » in Michel Picard (dir.), *Comment la littérature agit-elle* ?, *op. cit*., p. 114-115.

de Prague par les troupes du Pacte de Varsovie. C'est ce qu'il sous-entend en affirmant en 1969 au *Figaro littéraire*:

> Car, s'il n'y avait eu, au lieu du cafouillage idéologique, au lieu de la confusion passionnelle des hommes et des femmes de lettres répandue dans les cervelles de ce côté-ci, s'il y avait eu, au lieu de cet aveuglement, une conscience mondiale nette, déterminée, le mal aurait pu être évité. Ils n'auraient peut-être pas osé[1542].

La conception de sa pièce peut dès lors apparaître en partie comme une manière de manifester à l'égard des Tchécoslovaques une solidarité rétrospective, concomitamment avec une glorification de la justesse de sa vision, appuyée par celle de son illustre prédécesseur.

A travers *Macbett*, en effet, Ionesco ne se construit pas seulement une *persona* de dissident, il se présente aussi comme l'héritier spirituel du génie élisabéthain. Il brandit l'intelligence de son interprétation de Shakespeare à l'appui de sa lecture de l'histoire ; il semble revendiquer entre sa perspicacité littéraire et sa clairvoyance politique un rapport causal. L'analyse psychologisante que Macbett livre de la tentatrice démoniaque qui l'a ensorcelé : « Lady Duncan est très enfant, elle aime jouer, s'amuser, folâtrer[1543] », rappelle étonnamment la manière naïve dont Dudard percevait les rhinocéros à propos desquels il constatait : « Ils tournent autour de la maison. Ils jouent ! De grands enfants[1544] ! » Le despote en puissance, à l'image du futur rhinocéros, ne sait pas interpréter les signes. Or les contresens ineptes de Macbett sur la Sorcière transformée en Lady Duncan dans l'œuvre seconde redoublent peut-être, de manière réflexive, les insuffisances analytiques suspectées par Ionesco chez une frange du public qui, bornée, passerait à côté des enjeux essentiels de l'œuvre première. Aux yeux du parodiste, les imbéciles ont en commun avec les tyrans de ne rien comprendre à Shakespeare.

Plutôt que d'inventer de toute pièce une énième fable propre à exprimer sa vision pessimiste, Ionesco décide ainsi de s'en remettre à son prédécesseur, se contentant d'exhiber ce que celui-ci avait déjà imaginé. Le dramaturge s'était toujours limité à suggérer l'accomplissement du mal. Il avait choisi de baisser son rideau avant le forfait du tueur sans gages, d'éluder les crimes de rhinocéros perçus avant tout sous l'angle de leur transformation, de reléguer dans la coulisse les découvertes macabres de son piéton de l'air. Il veut désormais montrer. Son dévoilement de Shakespeare passe par une actualisation des ellipses du pré-texte. Un tel projet apparaît nettement dès ses notes rédactionnelles où il inscrit :

> Le traître est condamné à mort.

[1542] Eugène Ionesco, *Le Figaro littéraire*, 14 avril 1969 in *Antidotes*, *op. cit*., p. 38.
[1543] Eugène Ionesco, *Macbett*, *op. cit*., p. 1084.
[1544] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit*., p. 619.

(Montrer le Thane de Cawdor au supplice, à son exécution[1545] ?

Dans *Macbett*, le traître est guillotiné sous les yeux du public, Duncan assassiné sur le plateau. Quant aux spectres des défunts, ils apparaissent à la vue de tous dans la scène réécrite du banquet. En se concentrant sur un acte d'exposition, en devenant la courroie de transmission de l'hypotexte shakespearien, Ionesco perçoit une opportunité d'exhiber l'horreur du monde de manière inédite dans son œuvre sans, pour une fois, s'y abîmer.

Que face à la catastrophe individuelle ou collective tout commentaire devienne superflu, que la seule représentation du mal ait valeur de démonstration, Ionesco semblait déjà s'en être persuadé à la lecture du *Journal*. Lecteur attentif de Defoe, il a en effet manifestement repéré les zones d'ombre du chef-d'œuvre de ce dernier, cerné au détour la parole de son narrateur un silence infiniment plus éloquent.

Le dramaturge a sans doute ainsi été marqué par un épisode du roman, dont il conserve, en vue de sa propre rédaction, une version dactylographiée. Il s'agit d'une scène centrale du *Journal* qui contredit la vocation affichée par le récit à offrir un discours sur l'épidémie porteur d'un enseignement pour l'avenir. Lorsqu'H.F. entreprend d'aller contempler le spectacle des cadavres jetés dans la grande fosse commune de la peste, il promet à son lecteur « un spectacle édifiant, non dépourvu d'utilité[1546] ». Le fossoyeur qui mène le narrateur au tombeau amplifie l'effet d'annonce, lui garantissant « le meilleur des sermons[1547] », « un spectacle éloquent[1548] ». Il prétend qu'« il y a là une voix, et forte, qui nous appelle tous à la repentance[1549] ». En lieu et place de sermon, H.F. découvre les cris d'un homme dévasté par la vue des siens dans la fosse. Il précise que de tels cris, il « ne pu[t] entendre [l]es paroles[1550] ». Ernest Gilman analyse cet effet déceptif, notant que le fossoyeur « a "ouvert la porte" d'un caveau au cœur même de la narration d'H.F. où la consolation chrétienne ne peut pénétrer, et où son échec à le faire est lui-même indicible[1551] ». D'après le critique, la fosse semble dès lors jouer dans le *Journal* de

[1545] Eugène Ionesco, *Macbett*, Notes ms d'E. Ionesco, 20 f. ms. [sur la pièce de Shakespeare], 4-COL-166 (113).

[1546] Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit*., p. 111 [*an instructing sight*] (*A Journal of the Plague Year*, *op. cit*., p. 54).
[1547] *Ibid* [*a Sermon to you, it may be, the best that ever you heard in your life*] (*Ibid*.).
[1548] *Ibid*. [*a speaking Sight*] (*Ibid*.)
[1549] *Ibid*. [*a Voice with it, and a loud one, to call us all to Repentance*] (*Ibid*.)
[1550] *Ibid*., p. 112.
[1551] Ernest Gilman, *Plague writing in Early modern England*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 237 [*The sexton has "open the door" to a chamber buried in the very heart of H.F.'s narrative where Christian consolation cannot penetrate, and where its failure to do so is itself unspeakable*].

Defoe la fonction d'un « trou noir[1552] ». Il en partage selon lui la force d'attraction et le caractère insondable.

La scène est couplée à un épisode où le narrateur assiste dans une taverne aux railleries de personnages à l'égard de l'homme endeuillé. H.F. s'attarde à décrire la méchanceté systématique des rieurs face au spectacle de la mort, racontant que :

> Ces gens se tenaient généralement dans une salle donnant sur la rue, et ils restaient toujours fort tard. Or, la charrette des morts débouchait au bout de la rue pour pénétrer dans Houndsditch, à la vue des fenêtres de la taverne. Dès qu'ils entendaient la clochette, ils ouvraient ces fenêtres pour contempler le spectacle et, comme ils pouvaient fréquemment entendre les tristes lamentations des personnes dans la rue ou aux fenêtres au moment où passaient les charrettes, ils lançaient impudemment moqueries et brocards, surtout s'ils entendaient les malheureux implorer la miséricorde de Dieu, comme on le faisait souvent à cette époque[1553].

Alan Rosen a noté la qualité polyphonique du passage, suggérant une analogie entre l'inversion des valeurs établie par les railleurs et celle qui, selon les analyses de Bakhtine, présidait au carnaval[1554]. De toutes les scènes recopiées par le dramaturge, celle-ci est la seule à n'être pas directement réinvestie dans sa fable. L'épisode de la fosse, indissociable de celui des moqueurs, ne constituerait-il précisément pas le « trou noir » autour duquel gravite *Jeux de massacre* ? Confirmant à Ionesco le caractère profondément intransitif du spectacle de la mort, le passage lui aurait ainsi inspiré le geste de négation de la pitié par le rire sardonique.

La lecture du *Journal* semble avoir délivré Ionesco d'une épuisante recherche du sens. La voix pathétique de Bérenger murmurant à la fin de *Tueur sans gages* : « Mais pourquoi… Mais pourquoi[1555]… » se tarit sur la scène de *Jeux de massacre*[1556]. Tout comme les moqueurs de

---

[1552] *Ibid.*

[1553] Daniel Defoe, *Journal*, *op. cit.*, p. 365 [*They sat generally, in a Room next the Street, and as they always kept late Hours, so when the Dead-Cart came cross the Street End to go into* Hound-ditch, *which was in View of the Tavern Windows ; they would frequently open the Windows as soon as they heard the Bell, and look out at them ; and as they might often hear sad Lamentations of People in the Streets, or at their Windows, as the Carts went along, they would make their inpudent Mocks and Jeers at them, especially if they heard the poor People call upon God to have Mercy upon them, as many would do at those Times in their ordinary passing along the Streets*] (*A Journal of the Plague Year*, *op. cit.*, p. 56).

[1554] Le critique souligne à juste titre que « la profanation, la raillerie et le rire qui forment les composantes essentielles du discours des moqueurs sont aussi les éléments fondamentaux de l'esprit carnavalesque » (Alan Rosen *Dislocating the End. Climax, Closure and the Invention of Genre*, New York, Peter Lang, 2001, p. 47) [*The profanity, ridicule, and laughter that form the basic ingredients of the mocker's discourse in the tavern are also essential features of the carnival sense*].

[1555] Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit.*, p. 535.

[1556] Deborah Gaensbauer isole précisément la singularité de *Jeux de massacre* dans cette abdication par l'auteur d'une recherche du sens. Aux yeux de la critique « *Jeux de massacre* est la pièce la plus désespérante et sarcastique de l'œuvre de Ionesco. Il ne s'agit pas d'une quête de sens mais d'un commentaire sur le caractère vide de sens d'une telle quête. Pour de nombreux critiques, l'obsession de Ionesco avec l'impossibilité d'échapper à la mort était en train de devenir un motif éculé. Ce qu'il y a de différent dans cette pièce réside dans l'aveuglement presque systématique des personnages, la déprédation et la solitude engendrées par la menace de la mort » (*Eugene Ionesco revisited*, *op. cit.* p. 125) [*Killing Game is the most hopeless and derisive of Ionesco's plays. It is not a quest for meaning but a commentary about the meaninglessness of any such quest. For many critics, Ionesco's*

Defoe dont Alan Rosen souligne qu' « ils sont réfractaires à la croyance en un sens supérieur assignable à la peste ; l'épidémie [étant] pour eux une circonstance aléatoire[1557] », Ionesco reconnaît laconiquement dans sa pièce que « les gens meurent au hasard[1558] ». A l'image des railleurs de l'hypotexte, il se place alors aux premières loges de l'hécatombe, déterminé par son geste d'abjuration de l'empathie à enfin « regarder le spectacle sans souffrir[1559] ».

3.2.2 « Regarder le spectacle sans souffrir »

Ionesco confie dans un entretien à Nelly Murstein, au moment où il est en train de réécrire le roman de Defoe :

> Il y a une centaine de morts dans la piece; ils ne font que ça, si bien que la mort devient absurde et un peu ridicule et un peu comique. On peut en rire[1560] ...

Dans son descriptif de l'œuvre, le dramaturge utilise la tournure impersonnelle « il y a ». Il confère ensuite, verbalement, une autonomie à ses personnages qui, selon lui, « ne font que » mourir. Or ces morts théâtraux, pour qu' « on » puisse en rire il a bien fallu au préalable qu' « on » les fasse mourir. La mise en œuvre de la re-présentation paroxystique du mal dans *Jeux de massacre* et *Macbeth* excède manifestement la simple quête par son auteur d'une insensibilisation. Elle semble lui avoir procuré une véritable satisfaction du défoulement. Jusque-là confiné dans une vulnérabilité subie, Ionesco devient virtuellement dans son diptyque l'opérateur du carnage. Il cesse d'endosser symboliquement les maux du monde pour adopter une posture rigoureusement opposée. En réglant leur compte aux pantins qui lui ont été inspirés par l'observation de ses semblables, il exorcise sa propre souffrance et acquiert contre l'angoisse de la mort une immunité provisoire, née d'une toute puissance démiurgique.

Les notes préparatoires à *Jeux de massacre* témoignent ainsi de l'énergie rageuse qui a présidé à sa réécriture du chef d'œuvre. Lorsqu'il recopie les lamentations décrites par le narrateur de Defoe de « gens […] implorant la miséricorde de Dieu au nom de Jésus-Christ et disant : "J'ai volé", "j'ai commis l'adultère", "J'ai tué" et ainsi de suite[1561] », il inscrit à la main, en marge du feuillet dactylographié : « On va les achever les morts qui crieront j'ai tué j'ai volé – j'ai volé – seigneur pitié[1562]- ». La sentence révèle incidemment la cause de la vindicte de

---

obsession with the impossibility of escaping death was becoming a worn-out theme. What is different in this play is the almost unrelieved human blindness, depredation, and solitude generated by the threat of death].

[1557] Alan Rosen, *Dislocating the End. Climax, Closure and the Invention of Genre*, *op. cit.*, p. 40 [*They stand outside the belief that the plague is to be attributed a higher meaning; the plague is for them simply a random status*].

[1558] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 973.

[1559] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, *op. cit.*, p. 966.

[1560] Nelly Murstein, « Une entrevue avec Eugène Ionesco », op. cit., p. 618.

[1561] Daniel Defoe, *op. cit.*, p. 74.

[1562] Eugène Ionesco, « *Jeux de massacre* », ensemble de notes dact. et ms., 4-COL-166 (110).

l'auteur à l'égard des suppliants : ils sont déjà morts mais ils ne le savent pas. Ionesco va ici plus loin que les railleurs de Defoe. Ceux-ci « lançaient impudemment moqueries et brocards, surtout s'ils entendaient les malheureux implorer la miséricorde de Dieu ». Le dramaturge, lui, procède à leur extermination fictionnelle. Son exaspération à l'égard des protagonistes est encore perceptible dans la note qui prévoit les modalités de leur exécution : « mettre cela à la fin de la scène du marché – quand ils tomberont après les sottises qu'ils ont dites[1563] ». Bert O. States analyse en ces termes l'usage de l'ironie dans le nouveau théâtre :

> L'ironiste moderne se trouve dans la position singulière de n'avoir aucun accès à un Absolu qui est incompréhensible, arbitraire, voire possiblement inexistant ; dès lors, la vieille intrigue mue par le personnage (ou par la faille tragique) […] ne lui sert plus à rien. Elle est remplacée par ce que l'on pourrait appeler l'intrigue mue par l'auteur ou bien l'intrigue dans laquelle l'auteur devient l'antagoniste silencieux et invisible de sa propre fiction[1564].

Dans sa note prospective, Ionesco ne laisse pas seulement transparaître une image de lui en créateur avant-gardiste, se substituant à un dieu absent. Lors de la réécriture de Defoe, il ne s'agit pas tant de vider la fable de son sens afin de refléter le chaos du monde que d'utiliser l'art comme une virtualité d'anéantissement. « Ces morts » braillards évoqués par le dramaturge ont en effet un référent ambigü. Ce sont à fois les futurs personnages de *Jeux de massacre*, empruntés au *Journal*, et les délégués scéniques de l'humanité, aussi béatement optimistes que leurs ancêtres Londoniens étaient aveugles pendant la peste. « On va les achever » : Ionesco, dans tous les sens du terme, finit le travail de Defoe.

Le finale de *Macbett* procède d'une même justice expéditive, ludiquement rendue sur le plateau de théâtre. Le dramaturge se plaît à suggérer à quel point les personnages qui assistent dépités au discours de Macol n'ont que ce qu'ils méritent. Ils venaient d'acclamer benoîtement le nouveau tyran, le confondant avec le dieu chrétien dans leurs exclamations : « Que votre règne soit celui de la paix, de l'harmonie et de la concorde[1565] », « Que votre règne soit sanctifié[1566] ». Leurs paroles débordaient d'appels à la fraternité. « Ce sera le règne de l'amour[1567] » s'exclamait « un de hommes[1568] » tandis qu'« un autre homme[1569] » lançait à la

---

[1563] *Ibid*.
[1564] Bert O. States, *Irony and drama, op. cit.*, p. 113 [*The problem is, however, that the modern ironist finds himself in the peculiar position of having no account for an Absolute that is incomprehensible, arbitrary, and possibly even nonexistent; and here is where the old character-driven (or "flaw"-driven) plot […], is no longer of much use to him. It is replaced by what we might call the author-driven plot, or the plot in which the author becomes the silent and invisible antagonist of his own fiction*].
[1565] Eugène Ionesco, *Macbett, op. cit.*, p. 1110.
[1566] *Ibid*.
[1567] *Ibid*.
[1568] *Ibid*.
[1569] *Ibid*.

cantonnade : « Embrassons-nous, mes frères[1570] ! » Ces protestations altruistes se muaient pourtant aussitôt en revendications barbares à la vue de « *la tête de Macbett*[1571] », leur idole déchue. Après en avoir appelé au ciel, ils vouaient ainsi le despote destitué aux gémonies de l'enfer, espérant « qu'il soit damné, *ad aeternam* [1572]! » La proposition de la Deuxième Femme : « Voici mes aiguilles à tricoter, qu'on lui crève les yeux avec[1573] ! » renvoie au spectateur l'image d'un peuple pourvu d'un nouveau dirigeant à son image. Ionesco fustige, en outre, dans le finale, l'incapacité de la foule versatile à tirer la moindre leçon de l'histoire. Les exclamations : « Vive Macol ! Vive la dynastie de Banco ! Vive Monseigneur[1574] » font en effet adroitement écho à celles qui avaient consacré le tyran précédent : « *Vive Macbett ! Vive Lady Macbett ! Vive notre souverain bien-aimé* [1575]! ». Tout comme, dans *Jeux de massacre*, le dramaturge avait pris au piège la foule naïvement réjouie du reflux de l'épidémie sur un plateau cerné par les flammes, il met un terme avec une satisfaction perceptible aux cris de joie des personnages de son *Macbett*, les confrontant au sort qui les attend par l'audition des propos de Macol : « ma pauvre patrie verra régner plus de vices qu'auparavant. Elle souffrira plus et de plus de manières que jamais sous mon administration[1576] ».

Or un tel châtiment dramatique peut apparaître comme la projection d'un désir secret de Ionesco. Ce peuple qui croit aux bienfaits de la révolution en dépit des enseignements délivrés encore et toujours par les événements, qui dissimule derrière un discours d'amour ses pulsions sadiques, qui manque de la plus élémentaire lucidité face à ses oppresseurs en puissance, comment ne pas y voir une figuration par l'auteur de ses contemporains ? Il avait multiplié les mises en garde dans ses argumentaires à destination du public contre ce qu'il pressentait être une menace pour la démocratie libérale, écrivant par exemple en 1968, dans *Le Figaro littéraire* :

> Maintenant, ce sont les Russes qui nous encerclent. Ils sont au nord de la Scandinavie, au large de l'Angleterre, dans l'océan Indien, ils sont en Algérie, ils sont en Méditerrannée, ils sont aux frontières de l'Allemagne, et bien armés. C'est trop tard[1577].

Manifestement fatigué de ressasser un discours qu'il constate inaudible, il choisit d'actualiser sur scène l'avertissement lancé dans sa tribune :

[1570] *Ibid*., p. 1111.
[1571] *Ibid*.
[1572] *Ibid*.
[1573] *Ibid*.
[1574] *Ibid*., p. 1110.
[1575] *Ibid*., p. 1097.
[1576] *Ibid*., p. 1112.
[1577] Eugène Ionesco, *Le Figaro littéraire*, 11 novembre 1968 in *Antidotes*, *op. cit*., p. 32.

> Pendant que, de notre côté, les bourgeois jeunes et moins jeunes s'amusent au jeu de la révolution, la Russie leur prépare l'avenir[1578].

Ionesco serait ainsi parvenu grâce au théâtre à résoudre un dilemme qui n'a pu manquer de se présenter à sa conscience. Si l'histoire lui donne raison, si les idéaux fourvoyés du marxisme entraînent le monde entier dans l'apocalypse, il triomphera de l'aveuglement de ses détracteurs, pourra exhiber le bien-fondé de ses analyses. Mais s'il a raison, il sera aussi le premier à pâtir de l'accomplissement sinistre de son oracle. Dans l'univers ludique au sein duquel il choisit de ne pas se représenter lui-même, il peut ainsi, en regardant s'agiter les fantoches pris au piège, éprouver sans mélange « la satisfaction amère de ne pas avoir été dupe[1579] ». Sa fiction accomplit une prophétie qui épargne son énonciateur. Le monde qu'il imagine dans *Macbett* correspond à un lieu fantasmé, celui où se déchaînerait sans lui la catastrophe par lui annoncée, Troie que Cassandre aurait désertée.

Au plaisir de l'adulte convaincu de sa perspicacité, s'adjoint une cruauté joyeuse de nature régressive. L'image de Ionesco que renvoient *Jeux de massacre* et *Macbett* est celui d'un auteur refusant toute responsabilité : il n'a pas inventé ni puisé dans ses propres rêves les situations de départ de ses pièces ; il ne se sent plus tenu de témoigner la moindre empathie à l'égard d'une humanité qui s'obstine à ne pas l'écouter ; il retrouve enfin grâce à la ludicité de sa réécriture parodique le plaisir des jeux grimaçants de l'enfance. Bien sûr, le dramaturge n'a pu opérer une telle conversion sans l'once d'un remords. Comme on a cherché à le montrer, *Macbett* est discrètement réinvesti de la culpabilité irrationnelle de l'auteur, apparemment révoquée ; *Jeux de massacre* contient, çà et là, les traces de son mal être singulier ; un travail sourd des hypotextes, similaire à celui du rêve, laisse une empreinte ténue dans les creux de la réécriture ; aux côtés des érinyes ionesciennes, le dieu chrétien de miséricorde continue, ponctuellement, d'être convoqué avec la plus grande gravité. Il n'empêche que le travail de la reprise semble avoir offert à Ionesco la perspective d'une légèreté nouvelle.

Si la réécriture des chefs d'œuvre du passé se présente au dramaturge comme une opportunité de combattre le mal, c'est visiblement uniquement de son mal qu'il s'agit. En parodiant Defoe et Shakespeare, Ionesco semble n'avoir jamais envisagé de léguer à son spectateur - présent comme futur - les moyens d'exorciser ses démons ni de mieux affronter ses peurs. Il n'a pas tenté de l'enjoindre à la résistance du Bérenger de *Rhinocéros*, ni à l'abnégation du Bérenger du *Roi se meurt*. Dans ses pièces du diptyque, il écrit manifestement moins pour le public que contre lui. Car ce spectateur a beau être aussi misérable que lui, il ne le perçoit

[1578] *Ibid*.
[1579] Eugène Ionesco, *Antidotes*, *op. cit.*, p. 11.

plus comme son semblable ni comme son frère. Une lucidité devenue trop douloureuse les sépare désormais. Il le prend dès lors à partie, par l'entremise de ses personnages sur lesquels il exerce un droit de vie et de mort – de mort surtout. Or c'est précisément, semble-t-il, cette toute puissance conquise dans la virtualité théâtrale qui lui permet d'échapper pour un temps à sa propre finitude. Les fléaux de *Jeux de massacre* et de *Macbett* épargnent leur auteur au moment où il les représente. Lecteur attentif de Defoe, il a sans doute été interpellé par la moralité étrangement narquoise d'H.F., qui achève sa chronique sur les vers enjoués :

> Affreuse peste à Londres fut
> En l'an soixante et cinq :
> Cent mille personnes elle emporta
> Quant à moi, pourtant, toujours je suis là[1580] .

De fait l'auteur du *Journal* a bien laissé de lui, grâce à son œuvre, une présence vivante échappant au temps. Son héritier, en s'emparant de son récit, n'a pu manquer de le constater. La réécriture de Defoe, redoublée par celle de Shakespeare, constituerait dans cette optique une forme de triomphe sur la mort : triomphe provisoire dans l'inversion du rapport entre la victime et le bourreau, triomphe, bien qu'illusoire, grâce à l'inscription des deux pièces dans une chaîne immortelle de l'art. Pour Ionesco, éternel torturé, ce n'est assurément là pas grand-chose, mais face à la mort et à son jeu de massacre, n'est-ce pas toujours cela de gagné ?

Dans un article daté de 1966, Ionesco se dit rassuré au sujet de Pierre Marcabru, qui vient de prendre la défense de sa pièce *La Soif et la Faim* :

> Car évidemment, je n'étais plus très convaincu de la sûreté de son jugement depuis qu'il avait dit… voyons, quelle « énormité » avait-il dite, à propos de mon « Roi se meurt » ? Ceci, cette phrase inadmissible, outrageante : « Ionesco n'a pas le souffle de Shakespeare. » Imaginez donc : moi, je n'ai pas le souffle de Shakespeare ? » Enfin, j'espère que Marcabru va revenir publiquement sur cette affirmation !...
>
> Je plaisante, j'espère que l'on s'en aperçoit[1581].

Le dramaturge a beau plaisanter, il n'en sera pas moins tenté, quelques années plus tard, de relever le défi. Il a, au préalable, entrepris de réécrire un autre classique de la littérature anglaise, *Le Journal de l'Année de la Peste*, jalon sur la voie qui le mènera au chef-d'œuvre de Shakespeare. Ionesco retire de ce double travail de reprise un bénéfice immense. Il commençait sans doute à percevoir une tendance de ses pièces à la réitération des mêmes idées, des mêmes

---

[1580] *Daniel Defoe, Journal de l'Année de la Peste, op. cit.*, p. 366 [*A dreadful Plague in London was, / In the Year Sixty Five, / Which swept an Hundred Thousand Souls / Away; yet I alive*!] (*A Journal of the Plague Year, op. cit.*, p. 193).

[1581] Eugène Ionesco, « Journal (3) », *Arts et Loisirs*, n°25, 16-22 mars 1966, p. 66.

angoisses, des mêmes obessions. Il ne parvenait plus à endiguer dans l'œuvre littéraire cette gravité pesante de l'existence, heurtant continuellement la scène de son ressac, par l'entremise du lyrisme ou du message politique des personnages. Dramaturge de la dérision, il peinait désormais à exorciser par le rire le tragique de la condition humaine. La lecture active de Defoe et de Shakespeare semblent avoir eu sur lui l'effet d'un appel d'air. *Journal* et *Macbeth* ont su désenclaver la dramaturgie ionescienne, repliée toujours un peu plus dans une sphère de l'intime. En retravaillant ses prédécesseurs, le dramaturge n'a pas radicalement changé de cap, il n'a pas renoncé à ses préoccupations fondamentales. Il reconnaît au contraire dans les pré-textes choisis une vision de l'homme, du monde et de l'histoire qui lui est profondément familière. Le parodiste réinvente simplement grâce à eux l'expression de celle-ci. Les deux hypotextes portent ainsi d'emblée la promesse d'une confirmation et d'une innovation. Ionesco retrouve dans le roman de Defoe sa vision insolite de l'existence et de la mort, de l'existence telle qu'elle est vouée à la mort. Il lui emprunte, pour la transcrire avec une acuité nouvelle, ses instantanés de la catastrophe. De sa longue fréquentation de *Macbeth*, il acquiert la certitude d'une profonde identité entre sa conception personnelle de l'histoire et celle de Shakespeare, identité qu'il exhibe dans sa réécriture. Pour légitimer ses vues, il exploite donc certes ce que Sophie Gaillard nomme « le capital symbolique de l'écrivain [1582] ». Mais surtout, son illustre pré-texte lui permet d'ouvir sa scène à l'immensité de l'imaginaire shakespearien, qui s'offre tout à la fois pour son propre théâtre comme une chance et un défi. De sa double réécriture, la dramaturgie ionescienne ressort indéniablement enrichie. Le dialogue avec les génies du passé n'a cependant manifestement pas été sans entraîner un divorce de l'auteur avec ses contemporains. Son théâtre de la catastrophe porte la trace d'une rupture. Ionesco cesse de mettre en scène un cri de révolte au creux duquel ses semblables sont invités à s'inscrire. C'est paradoxalement en puisant dans un patrimoine légué par les autres qu'il semble prendre conscience de son irréductible singularité. *Le Solitaire*, tel sera précisément le titre du roman entrepris après la réécriture de Defoe et de Shakespeare. Dans un ultime virage de son esthétique théâtrale, le dramaturge entreprend alors de « se retirer de la course[1583] ». Après avoir puisé aux sources de la littérature, il en revient aux sources de lui-même.

[1582] Sophie Gaillard, *Ecrivains et metteurs en scène à l'Ecole du Cartel. L'épreuve de la collaboration op. cit.*, p. 324.
[1583] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, Mercure de France, coll. « folio », 1973, p. 9.

IV. La réécriture dans la trilogie testamentaire : un retour à soi

En publiant *Le Solitaire* en 1973, Ionesco se livre à un acte inédit. D'une part, il signe son premier roman, d'autre part il revendique un projet d'écriture autofictionnelle. Décrivant son œuvre à Claude Bonnefoy, il invoque la notion de sincérité, désigne entre son narrateur et lui-même un rapport d'identité, tout en précisant le caractère transposé de son récit de vie :

> Quitte à me contredire, je peux déclarer que j'ai souvent eu envie d'être reconnu et de me montrer à visage découvert. C'est la raison pour laquelle j'ai écrit *Le Solitaire*, qui n'est pas du tout la description de mon moi social puisque je ne suis ni retraité ni célibataire, mais qui est – ou a voulu être – l'expression de mon angoisse et de ma réalité existentielles. J'avais déjà tenté de parler à visage découvert dans les journaux intimes […] et comme je pensais n'être pas allé assez loin, dans le roman j'ai essayé de me décrire entièrement, de tout dire[1584].

L'auteur renoue avec la pratique auto-adaptative développée lors du cycle des nouvelles en écrivant dans la foulée *Ce formidable bordel !*, que Jacques Mauclair crée au théâtre Moderne le 14 novembre 1973. La migration du récit de soi à la scène soulève la question de l'autobiographie dramatique, forme longtemps pensée comme une contradiction dans les termes[1585]. La nécessité d'une investigation du concept dans l'œuvre ionescienne est d'autant plus incontournable que la tentative d'autofiguration scénique de *Ce formidable bordel !* ne constitue pas un geste isolé. Comme ce fut le cas pour les récits brefs transmodalisés et le diptyque de la catastrophe, la réécriture inaugurale amorce un mouvement amené à se prolonger, apparaissant moins comme un hapax que comme le prélude à une nouvelle période

---

[1584] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 58.

[1585] Louis-Patrick Leroux expose les données du problème dans un article fondateur où il interroge la possibilité d'un théâtre autobiographique. Il commence ainsi par constater : « Le "je" n'est pas seulement haïssable (comme l'entendait le janséniste Blaise Pascal), au théâtre il ne peut être qu'un "je" fictif - un condensé emphatique et souvent plus sympathique de ce que nous sommes. Le « je » authentique théâtral n'existerait donc pas, puisqu'il repose sur un jeu de masques cherchant à convaincre d'une réalité vraisemblable mais non véridique. […] Philippe Lejeune a établi que l'autobiographie est soumise à un pacte entre l'auteur et le lecteur : l'auteur affirme que ce qui va suivre est véridique; le lecteur, pour sa part, accepte ce qui est présenté comme étant du domaine du réel. Or, la nature même du théâtre et de l'autobiographie se trouvent aux antipodes, d'où le genre improbable » (« Théâtre autobiographique : quelques notions », *Jeu : revue de théâtre*, n°111, 2004, 2ème trimestre, p. 75). Philippe Weigel, réfléchissant aux modalités de l'autofiction dramatique, aboutit également à la conclusion provisoire : « Le théâtre autobiographique ou l'autobiographie au théâtre semble relever d'une contradiction insoluble » (« Autofictions au théâtre : le demi-masque et la plume » in Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dirs.), *L'Autofiguration dans le théâtre contemporain : se dire sur la scène*. Dijon, Editions universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2011, p. 22). Anne Coudreuse pose la question en s'interrogeant essentiellement, quant à elle, sur la cohabitation du temps de l'autobiographie et de l'œuvre dramatique : « Est-il possible de parler d'un théâtre autobiographique, sans risquer l'incohérence ou l'aporie ? L'autobiographie, en effet, est définie d'abord comme un récit rétrospectif, ce qui apparaît peu compatible avec le régime dramatique du théâtre. La double énonciation et le cadre temporel de la représentation théâtrale, au présent, impliquent une autre inscription des écritures de soi » (« Un théâtre autobiographique ? » in Françoise Simonet-Tenant (éd), *Le propre de l'écriture de soi*, Téraèdre, 2007, p. 83). La thèse de doctorat de Maja Saraczyńska, « *Pour un "théâtre autobiographique"* » se présente comme une tentative de combler l'écart entre une « pratique existante » et une « théorie manquante » dû précisément, selon elle, au fait que la « catégorie problématique » qu'est le théâtre autobiographique a été jusqu'alors « trop souvent contestée » (*Pour un « théâtre autobiographique ». Exemples européens de la seconde moitié du XXe siècle*, Thèse de doctorat en littérature française et comparée/ études théâtrales, sous la direction de Sylvie Jouanny et Waclaw Rapak, Universités Paris-Est Créteil et Jagellonne de Cracovie, 2012, p. 9).

d'exploration dramaturgique. *L'Homme aux valises* et *Voyages chez les morts*[1586], écrites respectivement en 1975 et 1980, se présentent au spectateur comme deux autres tentatives de se mettre, littéralement, en scène. A l'image de *Ce formidable bordel !* les deux pièces ont été partiellement élaborées à partir d'un matériau narratif ; matériau disparate, mêlé de pages de journaux intimes et de récits de rêve[1587]. Roger Planchon qui, en 1983, entreprit avec l'aval du dramaturge de créer un *Spectacle Ionesco* à partir de *L'Homme aux valises* et *Voyages chez les morts* perçoit une affiliation très nette de ces œuvres au genre autobiographique, allant jusqu'à affirmer dans le programme du spectacle à l'Odéon : « Ionesco écrit la première autobiographie théâtrale[1588] ». Dans les trois pièces, de fait, il ne s'agit plus seulement pour l'auteur d'investir son théâtre d'une part de lui-même mais bien de tenter de se dire, le plus justement et le plus complètement possible. Ionesco balaye sous les yeux du spectateur un paysage intime allant des névroses obsessionnelles aux souvenirs d'enfance. Tout en élaborant un espace au croisement du symbole, du rêve et du mythe, il revisite les lieux de son existence référentielle. La place déterminante faite à l'angoisse de la mort et au questionnement sur le sens de la vie, notions abordées cette fois de manière frontale par ses doubles scéniques, confère en outre à la trilogie une visée testamentaire, comme s'il était nécessaire, au terme d'une existence et d'un parcours littéraire, d'aller enfin à l'essentiel en approchant le mystère de l'être et en perçant l'énigme du « moi ».

Or pour Ionesco, le défi de la représentation de ce « moi » au théâtre est double. La difficulté de l'acte ne tient pas seulement à l'élection d'un genre *a priori* incompatible avec une exposition sincère de la subjectivité. Le premier matériau autobiographique, qu'il s'agisse du roman autofictionnel, des pages de journaux ou des récits de rêve, traduisait déjà, par sa

---

[1586] Avant d'être publiée comme une entité autonome chez Gallimard en 1981 (*Théâtre VII* (*Voyages chez les morts, thèmes et variations*), Gallimard, 1981) puis dans l'édition de la « Pléiade » d'Emmanuel Jacquart en 1991, édition à laquelle nous nous référerons, Ionesco la fait paraître de manière fragmentée dans la *Nouvelle Revue française* (*Voyages chez les morts. Thèmes et variations*, *La Nouvelle Revue française*, n°324, 325 et 326, janvier, février, mars 1980, p. 1-25, 45-49, 36-63). Hormis l'ajout par Emmanuel Jacquart d'une numérotation des séquences (allant de I à XVIII) en lieu et place des astérisques originelles, le contenu du texte est identique d'une édition à l'autre.

[1587] Les deux pièces mettent en scène des narrations de souvenirs et de rêves publiés notamment dans *Journal en miettes* (*op. cit.*) et *Passé présent. Présent passé* (*op. cit.*). Ionesco a également publié certains de ses récits de rêve dans des périodiques et des revues, parfois accompagnés d'une première tentative de transmodalisation au théâtre: « Journal intime », *Arts et Loisirs*, n°23, 2-8 mars 1966, p.68, « Premier rêve », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 5-7, « Transposition scénique du premier rêve », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 9-24, « Deuxième rêve », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 27-29, « Transposition scénique du deuxième rêve », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 29-39, « Monologues et mise en scène de certains rêves », *La Nouvelle Revue française*, n°314, 1er mars 1979, p. 1-12. Il confie également un rêve qui sera partiellement réutilisé dans *Voyages chez les morts* dans « Il m'est de plus en plus difficile… », *La Nouvelle Revue française*, n°300, janvier 1978, p. 77.

[1588] Roger Planchon, « Texte présenté dans le programme proposé à l'Odéon » cité par Emmanuel Jacquart dans sa « Notice » de *Voyage chez les morts* in Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1859.

diversité même et son oscillation entre la réalité empirique et l'imaginaire transposé, la difficulté de l'auteur à appréhender son identité. Arnaud Shmitt constate dans *Je réel/ Je fictif* que « le problème posé par la nature du *Je* dans l'autofiction est une des questions les plus pressantes posées à ceux qui s'intéressent à la chose littéraire, mais aussi, finalement, à l'ontologie en général[1589] ». La double perspective selon laquelle les œuvres autofictionnelles sont envisagées par le critique est justement celle à laquelle invitent les pièces de la trilogie. La réécriture ionescienne de l'intime au théâtre engage en effet autant une réflexion sur le renouvellement artistique de l'auteur que sur le sens de sa quête heuristique. Au terme de sa vie et de sa carrière d'écrivain, Ionesco cherche et se cherche[1590]. A la répétition du geste introspectif opérée par la transmodalisation s'ajoute la répétition de l'autofiguration de pièce en pièce. Il importe ainsi d'étudier le théâtre testamentaire dans ce double mouvement pour tenter non seulement d'isoler ce que la forme dramatique a su apporter au projet autofictionnel ionescien mais aussi d'identifier la nature et les enjeux d'une quête de soi s'échelonnant de *Ce formidable bordel !* à *Voyages chez les morts*.

Si comme Philippe Weigel le constate, « pour qu'il y ait […] possibilité d'autofiction théâtrale, une trace de l'homonymie entre l'auteur et le personnage doit être perceptible[1591] », le mouvement donné à percevoir de la première à la dernière pièce de la trilogie correspond à celui d'une poussée autobiographique. Dans le doublon *Le Solitaire* et ce *Formidable bordel !* l'auteur emploie une ruse qui lui permet de s'identifier à ses protagonistes tout en se gardant de faire coïncider rigoureusement son moi fictif et son moi réel. Par l'élection des formules « le Solitaire » et « le Personnage », il livre deux traits caractéristiques de son identité, se représentant comme un marginal et un figurant du *theatrum mundi*. Il laisse cependant à la discrétion de son destinataire le choix de percevoir la détermination comme une synecdoque ou une métaphore, c'est-à-dire comme la désignation d'un aspect de lui-même ou celle de sa totalité imagée - choix qui revient en quelque sorte à prendre ou non la majuscule en considération. En appelant le personnage central de *L'Homme aux valises* le « Premier Homme », il joue encore sur l'imbrication des plans référentiel et symbolique. Le Premier Homme renvoie au dramaturge qui revit son passé, l'homme des débuts, l'homme dévoilé aussi,

[1589] Arnaud Schmitt, *Je réel/ Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2010, p. 16.

[1590] Catherine Douzou, dans un article où elle interroge la notion de dramaturgie contemporaine, mentionne significativement l'écriture du *Solitaire* parmi les œuvres qui selon elles témoignent de la propension de leurs auteurs au renouvellement artistique. Elle constate ainsi : « En 1973, Eugène Ionesco porte à la scène son roman autobiographique *Ce Formidable Bordel* et s'essaie à une écriture dramatique d'un genre nouveau » (« Qu'est-ce que le contemporain au théâtre ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, p. 576).

[1591] Philippe Weigel, « Autofictions au théâtre : le demi-masque et la plume », *op. cit.*, p. 25.

libéré de toute duplicité. Mais la formule est aussi bien sûr chargée d'une connotation mythique, Ionesco se rêvant manifestement en nouvel Adam dans sa cosmogonie théâtrale. C'est lorsqu'il nomme « Jean » le personnage principal de *Voyages chez les morts* qu'il se rapproche enfin d'une fusion entre son identité réelle, civile, et celle de son doublon fictionnel. Comme le souligne Philippe Weigel, Eugène Ionesco signifie étymologiquement « "Eugène né de Jean". Le double scénique de l'auteur se télescope avec la figure du père[1592] ». L'onomastique finale semble ainsi désavouer l'ambition revendiquée par *Le Solitaire* tout en consacrant la réussite du projet autobiographique. Le « moi » désiré parfaitement singulier, indéterminé, indépendant, s'avère finalement amarré à un point fixe par les nœuds de l'existence. Ionesco s'est rêvé en marge de la société, il ne peut faire en définitive qu'il ne soit pas le fils de son père. C'est là, en théorie, que l'autobiographie peut commencer.

Mais à ce dévoilement progressif de l'auteur qui aboutit à sa réinscription dans une généalogie familiale, correspond aussi un mouvement d'abstraction vers le domaine de la fantasmagorie, la filiation réelle cédant le pas à la construction d'un mythe des origines. Tout se passe donc comme si de réécriture en réécriture et de pièce en pièce, l'auteur faisait tomber des masques pour mieux en ériger de nouveaux. Plus que jamais, le théâtre ionescien amène ainsi à s'interroger sur l'image de soi élaborée par le dramaturge. Or cette image, qu'on la nomme « figure de l'auteur », « posture», « *persona* », « *ethos*[1593] », constitue précisément le point de rencontre entre l'autofiction moderne et le théâtre. Arnaud Scmhitt le souligne, la subjectivité est devenue une « notion paradoxale […] au cœur de l'idéologie de notre époque : la victoire du subjectif sur l'objectif mêlée à la conviction qu'aucune subjectivité ne mérite qu'on lui fasse confiance[1594] ». Tel est bien l'enjeu soulevé, aussi, par l'autofiguration théâtrale. Frédérique Toudoire-Surlapierre et Florence Fix posent à son sujet la question fondamentale :

[1592] *Ibid*., p. 26.

[1593] Jérôme Meizoz passe en revue ces différentes appellations tout en expliquant les raisons pour lesquelles il préfère parler de « posture » qu'il définit comme « "l'identité littéraire" construite par l'auteur lui-même » - et qu'il présente comme l'équivalent du latin « *persona* » (Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 18). A ses yeux, l' « *ethos* » pose la difficulté de « renvo[yer] aussi à un concept précis de la rhétorique, et risque ainsi d'être source de confusion » (*Ibid*., p. 17). Quant à la notion de « figure » qu'il associe aux travaux de Maurice Couturier, il lui reproche de s'en tenir aux seules « logiques textuelles » (*Ibid*., p. 19). Selon Jérôme Meizoz, l'écriture de soi est par définition le lieu privilégié de l'élaboration d'une posture : « Les textes autobiographiques et autofictionnels, la correspondance, le journal intime, le témoignage etc. créent une posture, une construction de soi à envisager selon l'état du champ artistique consiédéré. Il ne s'agit pas du soi civil ou biographique, du moins pas seulement, mais d'un soi construit que l'auteur lègue aux lecteurs dans et par le travail de l'œuvre » (*Ibid*., p. 28).

[1594] *Je réel/ Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*, *op. cit*., p. 49.

> Mais y a-t-il vraiment confession ? L'autofiction au théâtre ne peut-elle pas tout aussi bien être perçue comme une nouvelle posture dramatique de la révélation mystifiée ou mystificatrice[1595] ?

La question « quoi dire ? », lancée dès *Le Solitaire* appelle en effet un corollaire : « à qui le dire ? » Le choix de se représenter, de s'exposer sur une scène de théâtre implique la prise en considération par Ionesco du regard de l'autre dans le processus de reconstitution ou de construction d'une image de lui-même. Là encore, le parcours d'une pièce à l'autre tend à révéler une percée vers la sincérité et le domaine de l'intime. La fabulation à destination d'autrui semble progressivement se dissoudre au profit d'une confrontation exclusive de soi à soi. De *Ce formidable bordel* ! à *Voyages chez les morts*, le propos devient en effet de plus en plus elliptique jusqu'à s'achever dans une forme d'écriture automatique. Le manque d'attention portée à l'efficacité dramaturgique de la dernière pièce[1596] et le désengagement concomitant de l'auteur dans le processus de la mise en scène - Roger Planchon raconte que pour le *Spectacle Ionesco* il eut, fait inhabituel, carte blanche[1597] - laisse supposer un soudain désintérêt de l'auteur pour le regard de son *spectateur*. L'autobiographie portée à la scène constitue-t-elle dès lors un ultime renouvellement de la dramaturgie ionescienne ou, dans tous les sens du terme, la fin de son théâtre ?

Pour tenter de répondre à ces questions nous distinguerons deux étapes dans notre réflexion. L'adaptation du *Solitaire* à la scène se démarque en effet nettement des réécritures qui lui succèdent, tant par la nature du matériau remobilisé que par son aboutissement esthétique[1598]. La première transmodalisation donne lieu, de manière incontestable, à une dramaturgie distincte de celle, oniro-mythique, de *L'Homme aux valises* et de *Voyages chez les morts*. Nous tenterons ainsi dans un premier temps d'analyser *Ce formidable bordel !* comme la tentation d'un théâtre de l'impossible, aspirant à « tout dire » par le biais d'un art se définissant précisément par le caractère partiel de la représentation qu'il donne du réel ; à figurer son auteur comme un « solitaire » en s'appuyant pourtant sur le regard d'une

---

[1595] Frédérique Toudoire-Surlapierre et Florence Fix, « Préambules personnels en forme d'annonce théorique » in *L'autofiguration dans le théâtre contemporain : se dire sur la scène, op. cit.*, p. 8.

[1596] Jeanyves Guérin souligne ce point sans détour, constatant au sujet de *Voyages chez les morts* : « L'authenticité de cette autobiographie onirique ne prête à aucune contestation. C'est l'affabulation dramatique qui laisse à désirer […] Voyages chez les morts souffre d'un manque d'unité. La chose ne serai pas rédhibitoire s'il n'y avait aussi ces longueurs dont Ionesco a manifestement conscience mais dont il n'a cure » (« Eugène Ionesco : *Voyages chez les morts* », *Nouvelle Revue française* n°345, 1er octobre 1981, p. 173).

[1597] Emmanuel Jacquart retranscrit, dans sa « Notice » de *Voyages chez les morts,dypt* un extrait d'article où Ionesco affirme : « C'est Planchon qui a tout fait. Jusqu'à maintenant, j'avais l'habitude d'être très présent pendant la préparation de mes pièces. Mais j'ai beaucoup discuté avec Planchon et j'ai vu qu'il n'avait absolument pas besoin de moi » (Hervé Gauville, « Ionesco par lui-même », *Libération*, 2 mars 1983 » in *Eugène Ionesco, Théâtre complet, op. cit.*, p. 1856).

[1598] La disparité en volume du matériau utilisé par Ionesco dans ses réécritures respectives (un récit autofictionnel complet dans un cas, une série de souvenirs et de récits de rêve dans l'autre) nous amènera à consacrer une plus longue analyse à la transmodalisation du *Solitaire* qu'aux deux dernières pièces.

communauté des specateurs. Nous envisagerons en second lieu les dernières pièces de l'auteur comme un théâtre de toutes les répétitions : répétition dans la reprise des matériaux textuels appartenant à la sphère intime, réitération des motifs qui ont jalonné l'œuvre littéraire, re-présentation des scènes fondamentales du passé, anticipation, enfin, de l'Evénement voué à mettre un terme à l'existence et aux réécritures de celle-ci.

1. *Le Solitaire* à la scène : vers un théâtre de l'impossible

En rédigeant *Le Solitaire*, Ionesco se lance pour la première fois dans l'aventure du roman autofictionnel. Son narrateur est un homme qui décide de se retirer du monde à la suite d'un héritage et qui, reclus dans son appartement, contemple à distance une humanité dérisoire et belliqueuse. Par le choix de cette diégèse, l'auteur se livre certes à une fiction mais c'est aussi une véritable auto-analyse menée à la première personne qu'il met à jour, montrant avant tout les états de conscience qu'il juge les plus significatifs de lui-même - neurasthénie, cyclothymie, oscillation entre ce qu'il nomme « la grâce et la merde [1599]». Si Ionesco, revenant sur son projet d'écriture, se rappelle avoir cherché à « tout dire[1600] » il signe cependant aussitôt le constat d'un échec en ajoutant : « Mais à chaque fois, on a l'impression que l'on n'a rien réussi à dire[1601]». La transposition immédiate du roman dans la pièce *Ce formidable bordel!* , pourrait dès lors apparaître comme une seconde tentative d'atteindre, par l'entremise du langage dramatique, l'exhaustivité désirée. Or, le double scénique de l'auteur, chargé *a priori* de « tout dire », est un personnage quasi mutique. S'il apparaît donc que « tout dire » équivaut symboliquement pour Ionesco à ne « rien dire », c'est qu'à la fin de sa carrière d'écrivain, ce dernier a développé une volonté de désengagement du monde, amorcée dans son diptyque de la catastrophe par le retrait de son personnage-pivot. Le sentiment d'étrangeté qui naît de l'observation de ses congénères, l'écœurement ressenti par la certitude acquise que l'homme n'est habité que de pulsions destructrices, l'incapacité à assigner un sens à l'existence et à conjurer l'angoisse de la mort, le conduisent à vouloir « se retirer de la course[1602] » comme le formule la première phrase du *Solitaire*. Le projet autofictionnel apparaît ainsi éminemment paradoxal. Loin de chercher en effet à donner rétrospectivement une épaisseur et une cohérence au vécu, il semble

[1599] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 111.
[1600] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 59.
[1601] *Ibid*.
[1602] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 9.

à l'inverse viser à retranscrire un délitement fondamental par l'entremise d'un créateur désireux de s'absenter de sa propre création et d'un langage aspirant à son extinction. La métamorphose générique ne soustrait le romancier à ses impasses que pour placer le dramaturge devant le défi de l'autofiguration. Ionesco cherche à atteindre avec celle-ci un objectif qui confine à l'impossible : dénouer ses paradoxes dans un lieu où le simple fait de se dévoiler est paradoxal. La réécriture pour la scène, de fait, au lieu de mettre un terme aux contradictions soulevées par la narration, donne naissance à de nouvelles apories. La réussite de *Ce formidable bordel !*, saluée à l'unisson par la critique[1603], semble précisément reposer sur l'échec du projet autofictionnel tel que l'avait défini Ionesco, « tout dire », comme sur celui de ne rien dire promis par le personnage mutique. Le succès de l'adaptation résiderait bien plutôt dans sa propension à exprimer *quelque chose* de l'auteur, quelque chose échappant aux polarités du « tout » et du « rien ». Le théâtre de Ionesco ne parvient, semble-t-il, à accomplir la gageure de l'autofiguration qu'en renonçant à son ambition totalisante pour capturer, grâce aux singularités de la forme dramatique, une lueur de l'essentiel.

1.1. Réécriture et irrésolutions

L'introspection à laquelle se livre Ionesco en rédigeant *Le Solitaire* est placée sous le signe du paradoxe. Comment l'œuvre autofictionnelle peut-elle s'élaborer alors même que son porte-voix ne cesse de répéter qu'il aspire au vide et qu'il se sent menacé de dissolution, qu'il ne saurait offrir en somme à la reconstruction cohérente d'un « moi » aucune matière ? En délivrant le flux de pensées d'un homme convaincu de son insignifiance comme de celle de toute chose, l'autofiction elle-même est inévitablement soumise à une hypothèque. « Comment bâtir sur le rien [1604]? » se demande le personnage du *Solitaire*, interrogation à laquelle le lecteur peut aisément donner une portée métatextuelle. Et comment réécrire le « rien » ? Comment donner corps et figure à l'inconsistance sur une scène de théâtre ? La réécriture du récit autofictionnel paradoxal semble dominée par l'irrésolution, habitée par une hésitation entre la perpétuation et le dépassement de la contradiction. Le dramaturge pas plus que le romancier n'apparaît parfaitement déterminé à représenter un « moi » qui coïnciderait avec les traits qu'il

[1603] Le dossier de presse constitué par *L'Avant-Scène Théâtre* est éloquent à ce sujet (« La critique », *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 542, 1er juin 1974, p. 33-35. « Quelle étrange belle et forte pièce a écrite Eugène Ionesco ! » se réjouit Pierre Marcabru (p. 33). Selon Dominique Jamet, l'œuvre du dramaturge « montre tour à tour toutes les facettes de son génie » (*Ibid*.). Robert Kanters salue un thème « noble et poignant » (*Ibid*., p. 34), Jean-Jacques Gautier « des fragments, des passages qui rendent un son extraordinaire » (*Ibid*.). Aux yeux de Philippe Tesson, résumant visiblement l'opinion générale, «c'est du grand théâtre » (*Ibid*., p. 35).
[1604] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit*., p. 76.

revendique pourtant comme constitutifs de lui-même : le mutisme, l'insignifiance et l'autonomie.

1.1.1. L'irrésolution au silence

Le premier paradoxe du *Solitaire* réside dans une mise en scène de soi par Ionesco qui fait totalement abstraction de son activité d'écrivain. Significativement, le narrateur du roman emprunte à la biographie de l'auteur son statut initial d'employé de bureau - activité qui fut celle de Ionesco après-guerre et dont on trouve déjà la trace dans *Rhinocéros*, à travers son personnage de Bérenger. Or l'auteur confie en 1979 dans *Un homme en question* : « … je regrette maintenant de ne pas être resté petit employé. Je n'aurais rien écrit, je ne serais pas entré dans ce bruit, dans ce chaos […] [1605]». Le narrateur du *Solitaire* ce serait donc *a priori* le fantasme d'un « moi » libre de l'écriture, ce que Ionesco aurait été s'il n'avait pas embrassé une carrière littéraire. Cependant en se livrant à un long monologue intérieur rendu précisément possible par la démission de son poste d'employé, puisqu'elle lui dégage du temps pour l'observation et la réflexion, le personnage du narrateur, double rêvé de l'auteur, rejoint la figure de l'écrivain à mesure que s'élabore le roman. En répétant inlassablement qu'il ne veut penser à rien et qu'il n'a rien à dire, qu'il est un anti-créateur donc, le Solitaire constitue une somme de réflexions qui aboutissent à l'œuvre publiée.

Le Solitaire qui souhaite ériger entre lui et le chaos qui l'entoure « le bouclier de la non-pensée[1606] », désire « ne pas avoir de désir[1607] », dit qu'il ne veut rien dire, s'expose en effet à un échec prévisible. Contempler et réfléchir : l'ermite de la diégèse, tout comme le narrateur de la fiction, n'a que cela, précisément, à faire. Le roman apparaît dés lors comme une œuvre de la prétérition. « On ne doit pas philosopher quand on n'est pas un grand philosophe [1608]» s'admoneste le personnage, avant de livrer au lecteur ses pensées philosophiques. Par le biais d'un questionnement rhétorique, il feint, ailleurs, d'envisager les aberrations humaines sans affect ni parti-pris : « Vaut-il mieux engager les autres à se massacrer ou vaut-il mieux les laisser vivre et mourir comme ils peuvent ? Je ne sens pas le besoin de répondre à cette question[1609] ». L'opinion de l'auteur sur le sujet n'aura pas échappé à son destinataire.

[1605] Eugène Ionesco, *Un homme en question*, Gallimard, 1979, p. 11.
[1606] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit*, p. 28.
[1607] *Ibid*., p. 40.
[1608] *Ibid*, p. 39.
[1609] *Ibid*., p. 41.

Ce formidable bordel! qui semble à première vue éviter la contradiction posée par l'œuvre première, transpose en réalité au théâtre ce geste de la prétérition. En effet, si toute la pièce est centrée sur un protagoniste qui conserve le silence, la première partie regroupe les monologues d'autres personnages qui tentent d'entrer en communication avec lui et dont les discours portent en réalité les traces des réflexions de Ionesco et de son double premier. Du constat désolé de la Dame au chien : « On voudrait tout. Tout quoi ? on ne sait même pas ce que c'est[1610] » à la réflexion politique du Monsieur : « Les idéologies sont dépassées par la violence. Elles ne sont qu'un prétexte de la violence […][1611] » le spectateur rencontre la pensée de l'auteur. La Vieille dame qui qualifie l'immeuble de « cimetière vivant [1612]» rejoint la perception du narrateur, interpellant mentalement ses semblables : « Vous êtes déjà dans vos cercueils[1613]». Lucienne, lorsqu'elle tente d'envisager une issue différente à sa relation avortée avec le personnage, synthétise dans son seul discours le dialogue muet et antagoniste échangé en pensée par le Solitaire avec son ancêtre narrative dans l'hypotexte :

Peut être, se disait-elle, que l'**on pourrait recommencer maintenant**, si je le voulais bien. Car, pouvait-elle penser encore, c'est le manque d'argent, le travail obscur qui nous a empêchés dans notre élan, mais **l'amour fait surgir des montagnes, l'amour brise le fer, brise les entraves, rien ne lui résiste,** nous le savons bien. **C'est notre médiocrité qui fait que nous lâchons, que nous renonçons. Le Grand Amour ne sait pas ce que c'est que le renoncement, ne connaît même pas ce problème, ne se résigne jamais**, la résignation c'est pour les médiocres, ainsi que l'échec. **Pauvre Lucienne qui s'imaginait que dans d'autres conditions cela aurait pu réussir**. Il n'y a pas de conditions objectives. **Ai-je jamais senti qu'un feu ardent couvât sous les cendres ?** Ah la la… J'ai beau interroger mon âme, j'ai beau l'explorer, je n'y décèle aucune vibration profonde. **Dans les espaces gris de l'intérieur, il n'y a que des décombres, sous d'autres décombres, sous d'autres décombres. Mais s'il y a des décombres, il y a eu peut-être un temple autrefois, des colonnes lumineuses, un autel ardent ? Ce n'est qu'une supposition. En fait il**

LUCIENNE : […] **Ce n'est pas pour que tu me reprennes que je dis ça**. C'est peut-être ma faute. J'étais bien déçue de ne pas te faire aimer la vie, de ne pas te donner un élan, une sorte d'espoir. Je pensais que tu ne m'aimais pas vraiment. Si tu m'avais vraiment aimée… Tu sais **l'amour déplace les montagnes. L'amour brise le fer. L'amour défait les entraves**. **Rien ne lui résiste.** Nous le savons bien. Du moins, c'est ce qu'on dit. **Notre médiocrité fait que nous lâchons. Le grand amour ignore la résignation. Qui sait ? Dans d'autres conditions ça aurait pu réussir. Peut-être un feu ardent couvait-il sous nos cendres. 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… C'est une supposition. Il n'y a peut-être rien d'autre que le chaos**[1615].

[1610] Eugène Ionesco, *Ce formidable bordel !*, *op. cit.*, p. 1142.
[1611] *Ibid*., p. 1146.
[1612] *Ibid*, p. 1136.
[1613] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 127.
[1615] Eugène Ionesco, *Ce formidable bordel* !, *op. cit.*, p. 1126.

n'y a jamais eu rien d'autre, peut-être, que le chaos[1614].

Ionesco inverse la dynamique qui avait probablement donné naissance au conflit de Madeleine et d'Amédée vingt ans plus tôt, dans lequel deux attitudes contradictoires s'affrontaient déjà au sujet de l'amour, le protagoniste féminin niant l'affirmation de son partenaire selon laquelle « l'amour peut tout racheter[1616] ». Dans la pièce écrite en 1953, le dialogue du couple apparaissait comme la mise en scène du combat intérieur du dramaturge, la fragmentation dramatique d'un monologue intérieur ressassé. Dans *Ce formidable bordel* ! la longue tirade de Lucienne résulte au contraire du dialogue imaginé par le narrateur du récit premier, dialogue qui se présentait certes lui-même comme la théâtralisation d'une réflexion solitaire. L'écho inversé qui s'établit entre les deux œuvres révèle la tendance structurelle de Ionesco, inchangée au cours du temps, à penser la singularité par rapport à l'altérité et réciproquement.

Non seulement ces fragments de pensées personnelles que l'auteur de *Ce formidable bordel !* dissémine dans les discours, ailleurs loufoques, de ses personnages pallient le silence de son incarnation scénique mais ils en apparaissent comme la cause. C'est la vanité du désir évoquée par la Dame au chien, la violence du monde déplorée par le Monsieur, la certitude de la Vieille Dame que les vivants sont des morts en devenir, l'impuissance de l'amour enfin à sublimer « les espaces gris de l'intérieur » qui incitent le Personnage, double scénique de Ionesco à renoncer au langage. Le dispositif théâtral permet d'exprimer pourquoi mieux vaut encore se taire. La diffraction du moi à travers la multitude des personnages retranscrit le clivage, sensible dans la narration, entre la posture symbolique du mutisme et le désir irrépressible de justifier sa nécessité par des mots.

La prétérition est encore perceptible dans l'évolution du protagoniste lui-même qui, alors qu'il ne prononce que quelques paroles lapidaires au début du la pièce, se met progressivement à parler de manière plus substantielle au cours du spectacle. Le dramaturge n'assigne en effet au Personnage que l'énoncé de données chiffrées dans ses premières répliques, le cantonnant à rattacher laconiquement les événements évoqués par ses compagnons de scène à leur

[1614] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 16.
[1616] Eugène Ionesco, *Amédée*, *op. cit.*, p. 307.

chronologie exacte : « cinq ans et un mois[1617] », le temps écoulé depuis l'entrée de Ramboul dans l'entreprise, « quatorze[1618] », le nombre d'années à travailler aux côtés de Jacques. Le chiffre a charge d'exhiber l'objectivité à laquelle aspire le dramaturge hors du cadre de la fiction. Les propos inauguraux du Personnage répondent en effet à l'injonction que Ionesco se livrait à lui-même dans les pages publiées de son journal intime : « Ne plus écrire que des choses précises, noter des faits concrets. Le moins de passion possible[1619]», résolution qui n'empêchait nullement les longs épanchements existentiels ou politiques du diariste. L'auteur conçoit ainsi le Personnage à son image, incapable de s'en tenir au silence. Le dialogue de rupture avec Agnès, à la scène XIV est marqué par le jaillissement soudain des émotions passées du Personnage, affleurant derrière une écriture blanche conçue comme un dernier rempart au débordement de l'affect:

> LE PERSONNAGE : C'était beau, autrefois.
>
> […]
>
> AGNES : Qu'est-ce que tu faisais le dimanche ?
>
> LE PERSONNAGE : Je restais à la terrasse des cafés, je buvais de la bière et je voyais des couples qui passaient. Et puis les trottoirs luisaient sous la lumière des réverbères. Il y avait des flaques d'eau. A côté du café il y avait un cinéma. J'allais voir le film.
>
> AGNES : Quel film ?
>
> LE PERSONNAGE : Un film, avec des amoureux qui se poignardaient. Je ne sais plus très bien. C'était l'ouvreuse qui me réveillait. Je rentrais chez moi à l'hôtel. Le lit était défait. Il y avait tant d'autres choses extraordinaires encore[1620].

Or cette rupture de silence[1621]du Personnage apparaît moins comme une stratégie d'écriture maîtrisée par le dramaturge qu'une impossibilité de celui-ci à s'en tenir à son projet initial. C'est du moins ce qu'il suggèrera en affirmant à Marie-Claude Hubert : « Mon personnage parle trop dans le roman. Alors, j'ai voulu réaliser ce jeu : ne plus faire parler un acteur de théâtre. Je ne suis pas arrivé jusqu'au bout […] »[1622].

Il n'est pas étonnant que Ionesco ne parvienne pas dans son théâtre à se figurer dans la posture silencieuse et distancée qu'il appelle de ses vœux. L'irruption de la théâtralité dans

---

[1617] *Ibid*., p. 1124.
[1618] *Ibid*., p. 1129.
[1619] Eugène Ionesco, *Présent passé. Passé présent*, *op. cit*. , p. 55.
[1620] Eugène Ionesco, *Ce formidable bordel !*, *op. cit*., p. 1187.
[1621] J'emprunte ici le titre du recueil des entretiens donnés par Ionesco à André Coutin, *Ruptures de silence : rencontres avec André Coutin*, Mercure de France, 1995.
[1622] Eugène Ionesco cité par Marie-Claude Hubert., « *Ce Formidable Bordel*, ou comment narrer une vie à la scène», Hubert M.-C. (dir.), *Les Formes de la réécriture au théâtre*, *op. cit*., p. 82.

l'œuvre narrative première apparaissait précisément comme le symptôme d'un échec à inscrire le Solitaire au ban de la parole comme de la société. En effet, le romancier, qui commence par camper un personnage en proie à un ressassement intérieur, introduit progressivement une série d'interlocuteurs. La conversation du Solitaire avec l'« étudiant en philosophie[1623] » ouvre la brèche à l'irruption du dialogue. Les remarques de l'étudiant ont une fonction de relance du discours du Solitaire, signe que le récit de Ionesco est construit non pas sur une réticence à parler mais au contraire sur une peur du silence. Les interventions du personnage secondaire permettent de souligner les contradictions du narrateur, offrant à Ionesco l'opportunité de les développer :

> Il me répond que tout cela est bien banal, que tout cela est très connu. Je devrais lire davantage ou lire tout simplement, puisque je ne lis pas du tout. Il y a, par exemple, les gnostiques qui pourraient m'instruire. Et, vous savez, tout le monde s'est posé ces problèmes. Ce que vous dites n'est pas nouveau du tout. Evidemment, répondis-je, vous connaissez ces problèmes, vous avez lu, vous avez du savoir, mais ces questions me secouent, elles ont vivantes pour moi[1624].

Ce n'est cependant pas uniquement par ses propos, retranscrits au style direct ou indirect, que l'étudiant favorise le déploiement de la parole du narrateur, épousant la pensée de Ionesco. Le romancier, qui a pris soin de préciser que le personnage est « aussi psychologue, psychanalyste[1625] », imite le fonctionnement d'une séance de cure. La présence symbolique de l'interlocuteur permet en elle-même au Solitaire, en anticipant ses possibles remarques ou ses objections, d'approfondir son introspection. Il devient dès lors malaisé de déterminer quelles sont les questions qui sont censées avoir été posées par l'étudiant et quelles sont celles qui sont nées à l'esprit du Solitaire par sa seule confrontation à une altérité. Il en va ainsi par exemple de la réflexion du narrateur sur la grâce, qui s'approfondit à la faveur d'un rebond de l'interlocution:

> Moi je ne peux vivre qu'en état de grâce. Qui vit en état de grâce ? Ne pas vivre en état de grâce pourtant est inadmissible[1626].

Le lecteur peine à savoir auquel des deux personnages il doit attribuer l'interrogation directe séparant les deux segments assertifs. De la même manière, lorsque le Solitaire évoque son sentiment de pesanteur après avoir fait état de ses accès momentanés « de joie ou d'allégresse[1627] », confiant : « Plus je m'enfonce plus je ne trouve que de la vase. Une mare sale[1628] », le commentaire qui suit : « Je me contredis, oui je me contredis[1629] » peut être

[1623] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit*., p. 104.
[1624] *Ibid*., p. 113.
[1625] *Ibid*., p. 108.
[1626] *Ibid*., p. 111.
[1627] *Ibid*., p. 110.
[1628] *Ibid*.
[1629] *Ibid*.

interprété, de manière indécidable, comme la réponse à une objection de son interlocuteur, élidée par la narration, ou comme un revirement spontané de sa propre pensée. Il importe peu de le déterminer. Le personnage de l'étudiant n'a, à l'évidence, de fonction que symbolique dans l'échange, à l'image de l'analyste dont il est la transposition transparente.

Pourquoi Ionesco ressent-il le besoin d'introduire cet allocutaire fictif, redoublant la figure d'un lecteur qui devrait en théorie suffire à servir de réceptacle aux confidences de son narrateur ? Là est sans doute le signe de son besoin irrépressible de mettre en scène sa parole. Pour exprimer sa singularité, le « moi » ionescien, tel qu'il se construit dans et grâce à la fiction, requiert la présence d'une altérité figurée. Arnaud Schmitt relève qu'il ne saurait y avoir de réel en dehors du groupe qui le détermine : « *in fine*, le réel est défini collectivement, il reste le fruit d'une négociation communautaire[1630] ». Pour exprimer sa désolidarisation d'un monde qu'il juge déraisonnable, Ionesco recourt à un double fictionnel. Or la transposition de son individualité dans l'œuvre doit s'accompagner de la transposition du monde en marge duquel cette individualité s'inscrit. Il ne lui suffit pas que la voix singulière de son protagoniste se heurte à la conscience d'un lecteur supposé incarner la normalité dans l'univers référentiel. L'agone doit s'ancrer de plain pied dans la fiction. Le geste de sécession du Solitaire ne peut donner sa mesure qu'une fois représentée, à ses côtés, l'humanité anormalement normale contre laquelle il s'établit ; la voix du personnage, pour dissoner, requiert que cette humanité se mette à parler. C'est ainsi qu'insensiblement, le théâtre fait son entrée dans le récit, dramatisant la confrontation de l'intériorité du Solitaire aux discours qui l'entourent. Lorsque le protagoniste, en traversant une place, revit de manière fantasmagorique la révolution censée s'être déchaînée sur le lieu parcouru, près de deux siècles auparavant, il interpelle les combattants imaginés dans un discours qui commence à épouser les attributs du langage dramatique :

> A la fin, un homme trapu s'approcha de moi et me dit :
> - Vous n'avez pas l'air de comprendre que c'est la guerre civile.
> Il retourna à ses empoignades.
> C'était donc cela la guerre civile. Il m'entendit encore lui crier :
> - Cela veut dire que vous allez tuer.
> - Cela veut dire que nous n'en pouvions plus.
> - Il suffit de changer les institutions. Mais cela ne vous suffirait pas[1631] !

Le recours à la fantasmagorie permet un décrochage avec le cadre réaliste mis en place dans le roman. Il signe l'entrée dans un univers né de l'anamorphose du réel référentiel, similaire à

[1630] Arnaud Schmitt, *Je réel/ Je fictif*, *op. cit.*, p. 61.
[1631] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 130.

celui du théâtre. Lorsqu'une véritable révolution éclate dans la fable du *Solitaire*, le lecteur a ainsi au préalable été jeté hors du cadre purement mimétique de la réalité. Jean Freustié analyse avec précision cette rupture :

> A la page 115 exactement, l'auteur change de ton pour nous introduire dans l'onirique pur. Une bagarre éclate sur une place de cette ville de banlieue. Les gens dans les rues crient des slogans. Révolte ? Manifestation ? Ou accès de délire, puisque d'abord le « solitaire » est le seul à voir ce qu'il déclare voir ? Pressentiment peut-être. Voici que la révolution se fait de plus en réelle et que désormais tout le monde peut en être témoin[1632].

Dans *Ce formidable bordel !*, Ionesco supprimera l'épisode de la fantasmagorie. Le théâtre peut en effet se passer de cette transition qui ouvre une brèche vers un réel halluciné. L'espace dramatique y donne d'emblée accès.

Après une tentative de s'en tenir à la transcription des pensées de son narrateur, Ionesco, gagné par l'appel d'une théâtralité faisant dans le récit œuvre de rupture, laisse ainsi brusquement surgir les voix d'autres personnages, qui s'émancipent peu à peu de la conscience censée les avoir au préalable captées. Ces voix ineptes, violentes, étonnantes, qui dessinent une société dans laquelle son personnage peut s'éprouver en marginal, traduisent en creux sa propre singularité. Il les agence typographiquement jusqu'à leur donner la forme d'un polylogue dramatique :

> Un homme grand, maigre, l'air furieux, se leva tout à coup, donna un grand coup de poing sur la table, qui fit voler les couverts, s'écriant d'une voix épouvantable : « Et la fraternité ! » Il se fit un certain silence. Les gens avaient l'air apeuré. Ils s'étaient arrêtés de manger quelques instants. L'homme se rassit. Puis les discussions reprirent : « On en a ras le bol », « les trois quarts de l'humanité vivent dans la misère, si on peut appeler cela vivre, ils meurent de faim », « nous sommes des privilégiés ».
>
> « Nous ne sommes pas des privilégiés par rapport à nos privilégiés. » « Plus de privilèges » « A bas les privilèges. » « Quelque chose doit changer. » « Les hommes restent les mêmes. » « les révolutions passent. » « Evolution ou révolution ? »
>
> « Tout a une fin. Tout a un commencement. »
>
> « C'est la quadrature du cercle. »
>
> « Seule la jeunesse a suffisamment d'enthousiasme pour… »
>
> « Les jeunes sont plus lucides que nous. »
>
> « L'expérience des vieux. »
>
> « Les jeunes sont des cons. »
>
> « Les vieux sont des cons. »
>
> « Il y a des jeunes cons et des vieux cons. »
>
> « Quand on est con, c'est pour la vie[1633]. » […]

Les voix mêlées s'individualisent ainsi progressivement grâce à la disposition typographique. Acquérant une matérialité dans un espace textuel différencié, elles tendent à

[1632] Jean Freustié, « Le Roquentin d'Ionesco », *Le Nouvel Observateur*, 28 juillet 1973, p. 49.
[1633] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 164-165.

prendre corps. Ionesco ne bat pas seulement en brèche le silence auquel disait aspirer son Solitaire, figure de lui-même. Il raccroche par là-même son personnage à l'existence, l'arrache à l'extinction qu'il appelait de ses vœux : « une sorte de calme, un repos[1634] ». L'émergence du discours théâtral dans le roman s'apparente à la résurrection d'une force de vie. Elle trahit le réveil chez l'auteur d'un désir de l'antagonisme, ce « lien agonique plus que mimétique[1635] » qu'il entretient, selon Catherine Brun, avec le monde. La narration de la révolution constitue ainsi un récit après le récit, il correspond à un rebond de l'action aussi bien qu'à une libération de la parole théâtralisée. Ionesco ne parvient pas à faire coïncider son « moi » réel avec la figure de son Solitaire. Quand le second prétend vouloir rester en marge du bruit et de la fureur, le premier les ramène au cœur de son roman. Le personnage décrit son désir d'endormissement, de renoncement aux affects ; Ionesco manifeste par l'introduction du théâtre dans le genre narratif l'irrépressible besoin d'un combat.

Catherine Brun constate au sujet du *Solitaire* : « il n'est de déprise politique et/ou sociale possible. Forcément inscrit dans l'histoire, l'auteur, son œuvre, ses personnages même ne peuvent s'en tenir quittes : elle les conditionne et leur demande des comptes[1636] ». C'est manifestement aussi, à l'inverse, Ionesco qui n'en finit pas de demander des comptes à ses semblables, raison pour laquelle il continue au sein même d'un roman à les représenter en acteurs de l'histoire, associée elle-même à « du mauvais théâtre[1637] ». Dans le récit autofictionnel, le retour de la forme et de l'imaginaire dramatiques coïncide avec la réitération d'une dénonciation des errements de l'humanité. Le personnage reprend vie à mesure que son créateur retrouve un souffle engagé devant le spectacle affligeant qu'il met lui-même en scène.

La transmodalisation remobilise la structure bipartite du roman. La Scène X opère ainsi un basculement de l'expérimentation dramaturgique, mise en œuvre par le dispositif des monologues prononcés devant le Personnage quasi-mutique, à la représentation d'une violence qui rattache la pièce aux modèles antérieurs de *Rhinocéros* ou de *Tueur sans gages*. Alfred Simon et Gilles Sandier, rares voix dissonantes à s'élever contre les laudateurs de la pièce, regrettent précisément que Ionesco ne s'en soit pas tenu aux « trois premiers quarts d'heure[1638] » du spectacle, jugés selon eux seuls réellement novateurs. Alfred Simon déplore

---

[1634] *Ibid*., p. 77.
[1635] Catherine Brun, « *Le Solitaire* ou la fiction d'un théâtre apolitique » in Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand (dir.), *Eugène Ionesco. Classicisme et modernité*, *op. cit*., p. 203.
[1636] *Ibid*., p. 211.
[1637] Eugène Ionesco, *Présent passé. Passé présent*, *op. cit*., p. 78.
[1638] Le masque et la plume, émission présentée par François Régis Bastide et Bernard Deutsch, 2 décembre 1973.

en effet que la pièce ait ensuite tendance à s'éterniser, notant avec ironie : « Elle dure indéfiniment. Elle n'en finit pas de finir [1639] ».

La réécriture du *Solitaire* ne parvient non seulement pas à mettre un terme aux contradictions qui apparaissent au cœur de l'entreprise du dévoilement de soi dans le roman, mais en tentant de le faire elle expose justement le projet introspectif à une nouvelle aporie, située sur un autre plan. Dans le récit autofictionel, le portrait que Ionesco brosse indirectement de lui repose sur la non-coïncidence entre une identité réelle et une identité désirée, non-coïncidence flagrante dès les premières pages. Le Solitaire aspire à se taire tout en entreprenant de se raconter, il souhaite se détacher du monde qu'il ne peut pourtant s'empêcher de contempler. La transmodalisation du roman au théâtre, parce qu'elle tente de résoudre le paradoxe, de simplifier les enjeux du discours sur soi, contribue au contraire à brouiller les pistes. En s'incarnant en effet d'abord dans un personnage muet et distant par rapport aux événements qui surviennent autour de lui, en se figurant comme un solitaire véritable donc, Ionesco tente manifestement d'épouser exclusivement, sur scène, l'identité rêvée par le narrateur de l'œuvre première.

Or la contradiction du récit ainsi annulée semblait précisément constituer la pierre de touche de la définition identitaire originelle. C'était en désignant les impasses vers lesquelles s'acheminait son narrateur que Ionesco offrait un visage authentique de lui-même. En transformant le personnage qui dit qu'il ne veut rien dire en un Personnage qui ne dit effectivement rien, l'auteur modifie radicalement sa propre image aux yeux du destinataire. Mais, dans un jeu vertigineux, cette image même se met à lui échapper : le protagoniste théâtral n'arrive pas non plus complètement à se taire. De la réalité à la fiction et du roman au théâtre, les facettes de Ionesco se répondent et se contredisent, les postures se succèdent, les points d'achoppement de l'être et de l'œuvre s'intervertissent dans une permanente réversibilité.

En matière d'écriture de soi, en effet, la réussite et l'échec sont, plus qu'ailleurs en littérature, des notions relatives. La prouesse esthétique peut avoir pour pendant l'échec du dévoilement authentique. La sincérité n'aboutit pas nécessairement au succès artistique. La transparence n'est pas acquise du seul fait qu'elle est recherchée et l'adoption d'une posture, à l'inverse, ne prémunit pas son auteur contre le surgissement accidentel d'une image non maîtrisée. La rupture du vœu de silence de Ionesco-dramaturge au cours de sa réécriture est sans doute plus éloquente que celle du personnage de son récit ; la contradiction non voulue,

[1639] *Ibid.*

plus suggestive que le paradoxe exposé. Dans *Ce Formidable bordel* !, l'image du Personnage qui manifeste sa consternation devant la violence qui l'entoure, dont Alfred Simon et Gilles Sandier estiment qu'elle entraîne un appauvrissement de la pièce, apparaît, indépendamment de tout jugement esthétique, plus révélatrice de Ionesco perçu par lui-même que la mise en scène certes novatrice de son Personnage dans une posture détachée.

C'est précisément la question de la posture qui semble déterminante pour appréhender une autre contradiction fondamentale du roman, reconduite au théâtre : celle de l'aspiration de l'auteur à faire de son double un être insignifiant.

1.1.2. La résistance à l'insignifiance

Pas plus que le Solitaire ne se résout à laisser mourir en lui les paroles du monde ni son propre discours sur celui-ci dans la diégèse, Ionesco ne parvient à convaincre – mais le souhaite-t-il ?- de l'insignifiance qu'il revendique pour son personnage comme pour lui-même.

Le romancier présente son double fictionnel comme un être médiocre, dépourvu de désirs et d'ambitions, « ni triste ni gai[1640] », « bourré de remords et d'impuissance[1641] ». D'évidents échos s'établissent entre le portrait du personnage et la manière dont l'auteur se dépeint lui-même dans son œuvre non fictionnelle. L'angoisse paralysante du narrateur, son caractère vélléitaire, son incapacité à atteindre « un certain bonheur[1642] » avant le « troisième ou quatrième demi de bière[1643] » sont autant de traits que Ionesco, sans l'ombre d'un doute possible, s'attribue à lui-même. Jean Freustié, dans son compte-rendu du roman, relie précisément cette médiocrité du narrateur à celle que Ionesco confesse dans ses journaux publiés, s'interrogeant ainsi sur l'intérêt présenté par l'exhibition de soi dans la première partie du récit :

> Si on peut résumer d'une manière quelconque la vie de ce héros tranquille, il s'agirait d'un homme qui a choisi le néant parce qu'il vient du néant, qui n'agit pas parce qu'il sait que « nous sommes agis» mais qui pense beaucoup parce qu'il est impossible de ne pas penser, bien que nous soyons inaptes à cette tâche. Rien de très constructif en tout cela, et rien de très construit, puisqu'on est dans le rien, hormis les petites peurs quotidiennes : être vu, être épié, redouter la mort. Ces obsessions, Ionesco nous les a dites dans « Journal en miettes » et « Présent passé passé présent », qu'on peut considérer comme des confidences. Il les a mises en scène dans son théâtre avec un art bien plus parfait. Nous ne sommes donc pas étonnés sinon par la fantastique dilution du propos dans le verbiage[1644].

Or le critique, en intitulant son article « Le Roquentin d'Ionesco » rappelle que le Solitaire n'est précisément pas le seul reflet de l'auteur, mais aussi l'héritier d'une grande figure littéraire

[1640] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 24.
[1641] *Ibid*., p. 23.
[1642] *Ibid*., p. 19
[1643] *Ibid*.
[1644] Jean Freustié, « Le Roquentin d'Ionesco », *op. cit.*, p. 79.

– suffisamment imposante pour qu'il convoque son nom dans le titre de son article sans ressentir le besoin d'expliciter plus loin sa référence.

La Nausée constitue de fait l'une des sources textuelles dont se revendique l'auteur du *Solitaire*, confiant lors d'un entretien :

> J'avais tant aimé « la Nausée » - qui, du reste, m'a beaucoup influencé quand j'ai écrit « le Solitaire », mon unique roman[1645].

Le narrateur de Ionesco partage avec celui de Sartre, outre son statut de rentier trentenaire, sa neutralité, sa conscience du rapport paradoxal entretenu par l'homme avec l'existence. L'une des expériences ontologiques racontée par Roquentin :

> Tout existant naît sans raison, se prolonge par faiblesse et meurt pas rencontre. Je me laissai aller en arrière et je fermai les paupières. Mais les images, aussitôt alertées, bondirent et vinrent remplirent d'existence mes yeux clos : l'existence est un plein que l'homme ne peut quitter[1646].

annonce le drame du Solitaire. L'insignifiance du personnage ionescien semble dès lors bien plus redevable à celle du narrateur sartrien qu'à celle de son propre créateur. Ce sont ainsi probablement les petites comptabilités mesquines de Roquentin, réfléchissant à la nécessité de faire un usage parcimonieux de ses rentes :

> Douze cents francs par mois, ça n'est pas gras. Pourtant si je me restreins un peu ça devrait suffire. Une chambre à trois cent francs, quinze francs par jour pour la nourriture : il resera quatre cent cinquante francs pour le blanchissage, les menus frais et le cinéma. De linge, de vêtements, je n'aurai pas besoin avant longtemps. Mes deux costumes sont propres, bien qu'un peu luisants aux coudes : ils me feront encore trois ou quatre ans si j'en prends soin[1647]

qui inspirent celles du Solitaire, notant d'une manière similaire : « je devais faire attention. Je tenais à vivre longtemps de mes rentes[1648] », «j'achetai des draps, des taies d'oreiller, je m'achetai un costume pour les jours de fête[1649] ».

Dans le récit autofictionnel de Ionesco, le caractère insignifiant du narrateur est encore révélé par la superficialité de ses attaches. Les adieux inexpressifs et convenus des collègues du personnage au moment du départ de ce dernier, les regrets de circonstance formulés par le patron du restaurant où il était devenu, avec le temps, un habitué, contribuent à dépeindre le Solitaire comme une âme grise, peu encline à susciter de véritables passions chez autrui :

> Jacques Dupont demeura le dernier. Pendant treize ans, nous avions été assis face à face, à faire notre travail : des listes, des listes, des listes. […] Dupont aura à s'habituer à un autre […] Il me regrettera. Il faudra que je vienne le voir de temps en temps. L'attendre à la sortie, par exemple. Pour prendre l'apéritif ensemble, comme pour le passé qui lui apparaissait déjà comme le bon vieux temps. […] Nous offrîmes une tournée au patron du bistrot. Puis ce fut celui-ci qui nous en offrit une.

[1645] « Ionesco entre deux chaises », *Le Nouvel Observateur*, 25 décembre 1982, p. 18.
[1646] Jean-Paul, *La Nausée*, Gallimard, 1938, p. 190.
[1647] *Ibid*., p. 243.
[1648] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit*., p. 24.
[1649] *Ibid*., p. 36.

> « Vous viendrez nous voir, monsieur, on n'abandonne pas ses amis comme ça. Pendant quinze ans vous avez mangé chez moi. […] Qu'est-ce que je vous sers [1650]? »

La scène s'inspire à l'évidence de *La Nausée*. Les adieux de Roquentin à son cercle restreint de connaissances, lors de son départ de Bouville, concourait déjà à la peinture d'un personnage sans envergure sociale :

> Et la voix dit : Voilà le *Rendez-vous des Cheminots* et le Moi jaillit dans la conscience, c'est *moi*, Antoine Roquentin, je pars pour Paris tout à l'heure ; je viens faire mes adieux à la patronne.
>
> - Je viens vous faire mes adieux.
>
> - Vous partez, monsieur Antoine ?
>
> - Je vais m'installer à Paris, pour changer.
>
> - Le veinard !
>
> […]
>
> - On vous regrettera, dit la patronne. Vous ne voulez pas prendre quelque chose ? C'est moi qui l'offre.
>
> On s'installe, on trinque. Elle baisse un peu la voix.
>
> - Je m'étais bien habituée à vous, dit-elle avec un regret poli, on s'entendait bien.
>
> - Je reviendrai vous voir.
>
> - C'est ça, monsieur Antoine. Quand vous passerez par Bouville, vous viendrez nous dire un petit bonjour[1651].

La volonté ionescienne proclamée de se montrer « à visage découvert[1652] », d'exhiber sans masque la part la moins glorieuse de lui-même, semble ainsi procéder à une sublimation paradoxale du « moi » à travers le recours à l'héritage sartrien. Roquentin a beau être un anti-héros romanesque, il n'en demeure pas moins une figure littéraire hautement significative.

Par ce recours à l'intertextualité, Ionesco s'inscrit assurément dans l'époque à laquelle il écrit. Rédigé en 1973, *Le Solitaire* reflète un air du temps, une tendance contemporaine à percevoir avant tout l'individualité comme un croisement d'influences. Arnaud Genon analyse justement le procédé de l'innutrition dans l'écriture de soi comme le marqueur d'une évolution dans la définition de la subjectivité :

> Alors que Rousseau revendiquait l'originalité de son projet et le caractère unique de sa personne, le sujet de l'autofiction se façonne dans la parole de l'Autre et s'inscrit dans le sillage de ses prédécesseurs. Le sujet, en plus d'être virtuel, se fait textuel. Il est à l'image du genre qui l'expose : monstrueux et hybride. Il n'est jamais un, il dit la pluralité de ce qui est en nous, il multiplie les strates, se dévoile dans l'écriture et s'annihile dans la forme fragmentée qu'elle prend[1653].

Ionesco cherche-t-il volontairement à se définir à travers l'acte même du recours à l'intertextualité sartrienne. En d'autres termes, est-ce en conscience qu'il fait de son « Solitaire » une créature paradoxalement plurielle, de manière à suggérer que sa propre

---

[1650] *Ibid*., p. 16-17.
[1651] Jean-Paul, *La Nausée*, *op. cit.*, p. 241.
[1652] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 58.
[1653] Arnaud Genon, « Note sur l'autofiction et la question du sujet », *La Revue des Ressources* (en ligne), 18 janvier 2007, URL : http://www.larevuedesressources.org/note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet,686.html.

individualité est vouée à demeurer insaisissable en dehors des discours et des héritages qui la traversent ? L'affirmation concomitante de l'auteur, par l'entremise de son personnage, d'un désir de totale non-détermination permet d'en douter. Le trait peut-être le plus exhibé du personnage est sans doute en effet sa lutte, proclamée comme partiellement remportée, contre toutes les formes d'influence. Reconnaissant qu'il est impossible de penser tout à fait en solitaire, le narrateur, qui reprend manifestement les convictions de Ionesco, met en avant cependant un état de son être qui parviendrait à s'arracher à la détermination :

> Des « lois » puisque je n'ai pas d'autres mots imaginables pour nommer ces choses, ces principes qui m'agissent. Nous sommes conditionnés, sociologiquement, mais cela n'est rien, biologiquement, plus que ça, cosmiquement. Et tous ces mots que je viens de dire, ceux là aussi sont dits avant que je ne les dise, plantés en moi. Mais cette façon de parler et de penser, j'appelle cela comme ça, elle n'étreint pas la réalité, puisque je ne sais pas très bien ce que sont ces mots et puisque je ne sais pas très bien ce qu'est la réalité, je ne le sais pas du tout, ni même si la réalité est l'expression de quelque chose, ni ce que cela veut dire[1654].

En confiant être constamment le témoin d'une dissolution du réel, le Solitaire prétend s'affranchir du même coup de ses lois. Ces mots, « plantés » en lui par les autres, cessent de fournir une assise à la définition de sa subjectivité dès lors que leur signification est rendue caduque par le mouvement même qui détruit, avec le réel, leur point d'ancrage.

Le personnage refuse de fait, en permanence, d'être conditionné par les catégories que les autres ont pensées. Il raconte notamment sa difficulté à se figurer hors du cadre de sa classe sociale, se souvenant :

> Trois ou quatre ouvriers en salopette rentraient chez eux non sans avoir traîné quelques temps dans les bistrots, à en juger leur démarche. Je me sentis bourgeois. Et malheureux de me sentir bourgeois comme si j'avais commis une faute. Quelle faute ? J'avais beau me répéter ce que je savais, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de faute, mon raisonnement n'arrivait pas à atteindre mon irrationalité. Ce que c'est que les gens et les journaux de l'opposition ! Quelle force ont les clichés que vous refusez mais qui finissent par vous pénétrer de façon insidieuse et vous imprègnent ! Il n'y a faute à rien. Personne n'est coupable de rien. Ou tout le monde est coupable de tout : ce qui revient au même[1655].

Il pose là certes la question de la contradiction entre l'aspiration à l'autonomie de l'être et le sentiment d'appartenir malgré tout à une catégorie ; la vue relativiste par laquelle il clôt la réflexion marque *in fine* le triomphe d'une conception de la non-détermination. Penser la singularité ne saurait cependant suffire pour s'en réclamer. Ionesco fait succéder à la démonstration théorique le récit d'une expérience sensible. Bientôt, en effet, les rues peuplées d'ouvriers qui rappelaient au personnage sa condition de « bourgeois » cessent d'être perçues à travers le prisme social. En partageant avec le lecteur un sentiment d'inquiétante étrangeté à la vue de celles-ci:

> Je fis encore une centaine de mètres puis j'arrivai au coin, tournai à droite. Cétait l'avenue que je voyais de ma fenêtre et qui m'était déjà familière. J'avais l'impression d'y être passé pendant des mois ou des années[1656]

[1654] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 77.
[1655] *Ibid* p. 60.
[1656] *Ibid*., p. 61.

le Solitaire restitue simultanément l'irréductible singularité du monde et celle de son propre regard. Le personnage n'est plus un nanti dans une rue populaire, il s'érige en subjectivité originale, seul capable peut-être de percevoir la dimension insolite des lieux et des choses. Ionesco, à travers son personnage, montre ainsi sa capacité à faire abstraction des notions préconçues, quelles qu'elles soient. Un tel travail imprime sa marque jusqu'au détail du texte. Dans les récits à première vue anecdotiques des repas du Solitaire, une bouche n'est plus une bouche. Ramenée à son étrangeté première et débarrassée de tout figement conceptuel, elle redevient « ce trou où l'on met des choses qui s'en iront par d'autres trous[1657] ».

Plutôt qu'un personnage insignifiant, le Solitaire semble plutôt présenté comme une figure de la béance disponible, du vide accueillant, aussi apte à souligner la superficialité des constructions sémantiques érigées autour de lui qu'à révéler par sa présence paradoxale au monde le caractère fondamentalement stupéfiant de ce dernier. Or, en se référant de manière transparente à Sartre, allant jusqu'à évoquer la « nausée[1658]» de son double fictionnel, l'auteur ne cherche apparemment pas à suggérer une possible influence de la lecture de son prédécesseur sur celle qu'il opère de sa propre vie. Il apparaît bien plutôt établir une convergence entre son « moi » profond et celui dépeint par le romancier premier à travers le personnage de Roquentin. Il tente par là-même de racheter son propre parcours en érigeant les faiblesses de l'être et les apparentes médiocrités de l'existence en signe d'une sensibilité non pas seulement singulière mais supérieure, celle-là même dont est douée l'effigie romanesque.

Or ce paradoxe de l'insignifiance géniale, Ionesco ne l'emprunte pas uniquement à Sartre mais aussi à un ancêtre plus illustre encore : Dostoïevski. *Le Solitaire* porte les empreintes de *L'Idiot*, comme l'auteur le proclame là encore lui-même, affirmant :

> Pourquoi les hommes ne s'aiment-ils pas ? Il y a tant de catastrophes dans le monde. C'est naïf de dire cela, je le sais ! Mais j'ai osé poser cette question dans *Ce formidable bordel !* parce que c'était déjà l'interrogation d'une œuvre comme *L'Idiot*[1659].

Si aux yeux de Ionesco, comme il le fait exprimer à son Solitaire, la vie est une oscillation entre « la grâce et la merde [1660]», *La Nausée* présente l'insuffisance, dans l'optique de sa remobilisation, de ne mettre que peu l'accent sur la première partie de l'alternative. Les emprunts du Solitaire au Prince Mychkine permettent à Ionesco de restituer son drame de l'alternance, exprimé de manière récurrente dans son œuvre comme dans ses confidences, entre un sentiment d'enlisement dans la vase et de fulgurantes extases. Quand, dans *La Nausée*,

[1657] *Ibid*., p. 101.
[1658] *Ibid*., p. 56, 73, 122.
[1659] Eugène Ionesco, cité par Giovanni Lista, *Ionesco*, *op. cit*., p. 106.
[1660] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit*., p. 111.

l'évidence ahurissante de l'existence prend essentiellement Roquentin « *par-derrière* [1661]», dans *L'Idiot*, elle sait aussi s'incarner en une « minute sublime[1662] ».

Le héros de Dostoïevski, personnage apparemment naïf et sans substance, habité de l'intuition qu'il est « de trop dans la société[1663] », trouve dans son infirmité même un pendant grandiose. L'épilepsie dont souffre le personnage et qui a fait de lui un esprit simple, lui offre en effet, pendant ses crises, l'accès à une réalité supérieure. Le récit qu'il livre de ses moments de grâce annonce à l'évidence certaines expériences retranscrites par le Solitaire :

> Il songea entre autres à la phase par où s'annonçaient ses attaques d'épilepsie quand celles-ci le surprenaient à l'état de veille. En pleine crise d'angoisse, d'hébétement, d'oppression, il lui semblait soudain que son cerveau s'embrasait et que ses forces vitales reprenaient un prodigieux élan. Dans ces instants rapides comme l'éclair, le sentiment de la vie et la conscience se décuplaient pour ainsi dire en lui. Son esprit et son cœur s'illuminaient d'une clarté intense ; toutes ses émotions, tous ses doutes, toutes ses inquiétudes se calmaient à la fois pour se convertir en une souveraine sérénité, faite de joie lumineuse, d'harmonie et d'espérance, à la faveur de laquelle sa raison se haussait jusqu'à la compréhension des causes finales.
>
> Mais ces moments radieux ne faisaient que préluder à la seconde décisive (car cette autre phase ne durait jamais plus d'une seconde) qui précédait immédiatement l'accès. Cette seconde était positivement au-dessus de ses forces. Quand, une fois rendu à la santé le prince se remémorait les prodromes de ses attaques, il se disait souvent : ces éclairs de lucidité, où l'hyperesthésie de la sensibilité et de la conscience fait surgir une forme de « vie supérieure », ne sont que des phénomènes morbides, des altérations de l'état normal ; loin donc de se rattacher à une vie supérieure, ils rentrent au contraire dans les manifestations les plus inférieures de l'être.
>
> Cependant il aboutissait à une conclusion des plus paradoxales : « Qu'importe que mon état soit morbide ? Qu'importe que cette exaltation soit un phénomène anormal, si l'instant qu'elle fait naître, évoqué et analysé par moi quand je reviens à la santé, s'avère comme atteignant une harmonie et une beauté supérieures, et si cet instant me procure, à un degré inouï, insoupçonné, un sentiment de plénitude, de mesure, d'apaisement et de fusion, dans un élan de prière, avec la plus haute synthèse de la vie[1664] ?

L'évaluation du gain et de la perte à laquelle procède le Prince ne semble pas très éloignée de celle qu'opère Ionesco pour son propre compte et celui de son personnage. La cyclothymie décrite dans *Le Solitaire*, capable de plonger celui qu'elle affecte dans « un état voisin de la mort[1665] », est la même qui rend possible les échappées euphoriques. Si l'expérience du sacré est indubitablement celle à laquelle aspire Ionesco, comme le souligne Marie-Claude Hubert qui note que « toute sa vie durant, il essaiera de retrouver cet instant privilégié qu'Eliade interprète comme une hiérophanie, acte par lequel le sacré fait irruption dans le réel[1666] », l'auteur a appris à se contenter de cette « hyperesthésie de la sensibilité et de la conscience[1667] » évoquée par le personnage de Dostoïevski et née, comme chez ce dernier, d' « altérations de

[1661] Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p. 148.
[1662] Fédor Dostoïevski, *L'Idiot* [1868] (traduit du russe par Albert Mousset), Gallimard, 1953, p. 372.
[1663] *Ibid*., p. 548.
[1664] *Ibid*., p. 370-371.
[1665] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 89.
[1666] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p. 19.
[1667] Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 371.

l'état normal[1668] », de « phénomènes morbides[1669] ». Le double fictionnel de Ionesco raconte ainsi lui aussi ces moments de « sursauts de joie ou d'allégresse[1670] » :

> Le réel devenait une sorte d'espace vide que je remplissais. Une dilatation euphorique du moi, et plus il me semblait que « tout cela » n'existait qu'à peine, plus cela me confirmait dans ma certitude d'être[1671].

Comme l'Idiot, le Solitaire accède de manière épisodique à un état où il éprouve le sentiment de l'existence de manière décuplée. Comme lui, il a développé en raison de telles secousses une propension à percevoir le monde avec un regard neuf. Ce ne serait ainsi pas un hasard si Ionesco a élu, fût-ce intuitivement, un terme étymologiquement voisin d' « idiot » pour nommer son narrateur. Clément Rosset analyse le lien de contiguïté entre la notion d'idiotie et celle de solitude, de singularité, éclairant par là-même la parenté des personnages centraux des deux œuvres :

> Un mot exprime à lui seul ce double caractère, solitaire et inconnaissable, de toute chose au monde : le mot idiotie. *Idiôtes*, idiot, signifie simple, particulier, unique ; puis, par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont[1672].

C'est précisément parce qu'ils sont tous les deux ontologiquement solitaires et idiots que les personnages ont accès à une perception supérieure du réel. Leur irréductible originalité affecte le regard même qu'ils portent sur le dehors. Et peu importe que le narrateur ionescien, à l'image de son créateur, ait parfois besoin de consommer une quantité déraisonnable d'alcool pour atteindre le stade inouï de la perception de son ancêtre littéraire. Ce dernier, après s'être demandé lui-même si « ses visions n'avaient […] pas quelque chose de comparable aux hallucinations fallacieuses que procurent le haschich, l'opium ou le vin, et qui abrutissent l'esprit en déformant l'âme[1673] », finissait par conclure que si « à la dernière période de conscience avant l'accès, il avait eu le temps de se dire clairement et délibérément : "Oui, pour ce moment on donnerait toute une vie", c'est qu'à lui seul, ce moment-là valait bien, en effet tout une vie[1674] ». L'expérience lumineuse fondatrice vécue par Ionesco dans sa jeunesse et qui selon ses dires n'a jamais plus donné lieu qu'à des répliques atténuées[1675], s'apparente elle aussi, sans nul doute, à ce « bonheur immense [qui] valait bien toute une vie[1676] ». Le désir de la

---

[1668] *Ibid*.
[1669] *Ibid*.
[1670] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit*., p. 110.
[1671] *Ibid*., p. 66.
[1672] Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, *op. cit*., p. 42.
[1673] Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, *op.cit* , p. 371.
[1674] *Ibid*., p. 372.
[1675] Cette expérience est notamment racontée dans *Entre la vie et le rêve*, *op. cit*., p. 34.
[1676] Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, *Ibid*., p. 372.

revivre semble justifier aux yeux de l'auteur le recours à l'alcool. L'ivresse de son personnage est moins donnée à percevoir, dans cette optique, comme la faiblesse d'un homme ordinaire qu'elle n'est présentée comme l'instrument d'un accès à une perception extraordinaire – qui lui sera offerte sans artifice, par une forme de grâce divine, à la fin du roman.

Que la qualité de la vision extatique éprouvée par un sujet soit tributaire de son sentiment d'allégresse et cela indépendamment des circonstances qui lui ont permis d'atteindre cette dernière, telle est précisément l'affirmation de Clément Rosset. Le philosophe recense ainsi l'ivresse parmi les états propices au surgissement de la « voyance » :

> Remarquons enfin que l'allégresse – telle celle de l'ivrogne, de l'amoureux, de l'artiste, du philosophe – implique une voyance : pas seulement un amour, mais aussi un sentiment du réel. Dans l'allégresse, le réel se présente tel qu'en lui-même, idiot, sans couleur de signification, sans effet de lointain. Présence du réel, qu'aucun regard sinon allègre n'est capable d'approcher de si près. En sorte que l'allégresse n'est pas seulement un mode de réconciliation avec la mort et l'insignifiance ; elle est aussi un moyen de connaissance, une voie sûre d'accès au réel[1677].

Ionesco recourrait ainsi au Prince Mychkine comme il en use de Roquentin, mettant la grande figure littéraire au service d'une entreprise de réhabilitation de soi – amorcée peut-être autant pour son propre compte qu'à destination du regard d'autrui. Le diagnostic de l'étudiant en psychologie qui qualifie le Solitaire de « névrosé obsessionnel[1678] », qui lui affirme que son état n'est « pas normal[1679] » et l'enjoint à « se soigner[1680] » suscite une rebuffade du narrateur par laquelle l'auteur semble lui-même se révolter contre l'image qui lui est assignée : « Je pensai qu'il était bizarre de considérer qu'il est anormal de vivre ainsi continuellement à se demander ce que c'est que l'univers[1681] ». Mais plus que les propos de son double c'est la présence intertextuelle de l'Idiot dans son autofiction qui légitime la contestation du verdict rendu à son encontre. L'anormalité morbide - tel serait le message oblique de l'auteur - n'est pas toujours une tare qu'il s'agit de rectifier, elle est parfois le symptôme d'une sensibilité aigüe, grandiose, au monde extérieur.

En revendiquant le droit de formuler dans son ouvrage un questionnement naïf « parce que c'était déjà l'interrogation d'une œuvre comme *L'Idiot*[1682] », Ionesco révèle lui-même la clé de sa stratégie littéraire. De la même manière que sa marginalité et ses troubles psychiques sont intertextuellement sauvés par ceux du héros de Dostoïesvski, la crainte de l'auteur d'énoncer des lieux communs, exprimée indirectement à travers le constat de l'étudiant pour qui le propos

---

[1677] Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 80.
[1678] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 114.
[1679] *Ibid*.
[1680] *Ibid*.
[1681] *Ibid*.
[1682] Eugène Ionesco, cité par Giovanni Lista, *Ionesco*, *op. cit.*, p. 106.

du Solitaire est somme toute « bien banal[1683] », trouve dans le souvenir de *L'Iidiot* matière à s'apaiser.

De fait, le personnage de Dostoïevski, qui apparaît aux yeux du lecteur avisé comme un génie de la simplicité, est dans l'univers diégétique perçu lui aussi comme un *original*, prêtant le flanc aux brocards tout au long du roman. L'image que la rumeur publique bâtit de lui, celle d' « un pauvre d'esprit auquel un héritage énorme était échu inopinément[1684] » annonce le Solitaire. Les interactions décalées du personnage premier avec la société ont ainsi certainement autant inspiré Ionesco que ses extases ponctuelles. Dostoïevski multiplie dans son roman les scènes mondaines dans lesquelles l'Idiot suscite l'étonnement amusé de ses semblables et se constate, sans en être pour autant blessé, incompris :

> Quant au prince, il ne remarquait même pas que d'autres causaient avec Aglaia et lui contaient fleurette. Bien mieux : il y avait des moments où il avait l'air d'oublier qu'il était assis à côté d'elle. Parfois l'envie le prenait de s'en aller n'importe où, de disparaître complètement ; il souhaitait une retraite sombre et solitaire où il resterait seul avec ses pensées et où personne ne saurait le retrouver. […] il se serait jeté sur son divan, le visage enfoncé dans le coussin et serait resté ainsi un jour, une nuit, puis un autre jour. […]
>
> Puis il se mettait soudain à observer Aglaia et restait cinq minutes sans détacher son regard du visage de la jeune fille, mais ce regard était tout à fait insolite : on eut dit qu'il fixait un objet situé à deux verstes de là, ou bien un portrait et non la personne même.
>
> - Pourquoi me dévisagez-vous ainsi, prince ? demanda-t-elle en s'arrêtant subitement de parler et de rire avec son entourage. – Vous me faites peur […]
>
> Le prince écouta ces paroles et eut l'air surpris de voir qu'elles s'adressaient à lui. Il parut en saisir le sens, bien que, peut-être, d'une manière imparfaite. Il ne répondit point, mais, ayant constaté qu'Aglaia riait et tous les autres avec elle, sa bouche s'élargit et il se mit à faire comme eux[1685].

La société oppose au regard du Solitaire une fin de non-recevoir similaire, exprimée notamment lors d'une scène de restaurant au cours de laquelle le double fictionnel ionescien suscite la perplexité inquiète de son voisinage:

> Je regardais arriver les autres clients du restaurant, ils s'asseyaient, croyaient avoir l'air dégagé.
>
> - Vous ne voyez pas, dis-je, ils sont tous enfermés dans des cercueils transparents.
>
> On me regarda. La serveuse s'approcha de moi, elle me dit à mi-voix :
>
> - Taisez-vous. On va vous enfermer.
>
> Il y avait en effet une certaine rumeur dans la salle du restaurant et des regards qui se tournaient vers moi[1686].

En jouant avec une double intertextualité qu'il revendique dans ses métadiscours sur l'œuvre autofictionnelle, Ionesco semble ainsi procéder, consciemment ou non, à un geste de résistance à l'insignifiance. Quel que soit le degré de sincérité avec lequel il propose à son

---

[1683] *Ibid*., p. 113.
[1684] Fedor Dostoïevski, *L'Idiot*, *op. cit*., p. 301.
[1685] *Ibid*., p. 555-556.
[1686] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit*., p. 126.

destinataire une percée dans les anfractuosités les plus sombres de lui-même, à travers les références à sa consommation excessive d'alcool, à ses névroses obsessionnelles, au plaisir malsain éprouvé à se repaître des catastrophes étalées dans les journaux[1687] - les traits empruntés à l'identité actuelle se transmuent insensiblement pour aboutir à un portrait fantasmé, habité par les héros littéraires du passé. De telles résurgences textuelles trahissent non seulement une force de résistance de Ionesco à l'insignifiance mais aussi une force de résistance de la fiction au réel.

Or la transmodalisation, qui peut difficilement importer sur la scène de théâtre le palimpseste de l'œuvre romanesque - les états de conscience narrativisés de Roquentin et de l'Idiot étant *a priori* peu enclins à s'acclimater à la forme théâtrale - se heurte de nouveau à cette question de l'insignifiance. Comment la restituer ? Comment surtout opérer son dépassement dans un nouveau genre ?

Pour représenter, dans les deux sens du terme, l'inconsistance du Solitaire, Ionesco utilise le langage averbal du théâtre. Aucun détail de la mise en scène n'est laissé au hasard. Le costume du Personnage a charge ainsi, par exemple, de transposer la métaphore cruciale des « espaces gris de l'intérieur[1688] », « décombres, sous d'autres décombres[1689] » qui servaient à transcrire le vide ressenti par le narrateur du récit. La didascalie traduit la double image, prescrivant :

> Devant la Dame assise, se trouve le Personnage vêtu comme dans les scènes précédentes, c'est-à-dire avec un pardessus gris, un chapeau gris, des souliers noirs. Quand il enlèvera son pardessus, il sera naturellement en costume gris[1690].

Ionesco, ayant embrassé le défi de cantonner son double dans un quasi-mutisme, suggère ses limites par son inscription dans l'espace scénique et dramatique. A la scène VIII, la description de l'installation du Personnage dans l'appartement, happée par la tentation du récit, permet au spectateur de se figurer la dimension étriquée de l'existence comme de l'univers mental du protagoniste :

> *Le Personnage va s'asseoir sur la chaise, il reste là quelques longs instants, immobile. Au bout d'un certain temps, il lève la tête, regarde au plafond, puis le plancher, puis autour de lui. Lentement, il se dirige à droite. Ses souliers craquent sur le plancher. Il a l'air d'être un peu pris de frayeur. Il se penche,*

[1687] Le Solitaire livre à l'étudiant la confidence peu glorieuse : « Les autres acceptent la condition qui leur est donnée. Ils ne souffrent que dans les cas de grandes catastrophes : la mort des leurs, la guerre, la famine, les maladies. Je dois avouer que cela a pour moi aussi de l'intérêt. C'est peut-être honteux, mais cela me sort de mon engourdissement. J'attends avec impatience et plaisir que la femme de ménage arrive pour m'apporter le journal. Je me précipite sur le journal et je me délecte d'une façon morose, mais c'est quand même une délectation, lorsque je lis les gros titres dans le journal où l'on parle de la guerre, des atrocités, des incendies, des inondations, de la pollution qui augmente, qui nous asphyxiera peut-être. Un mélange de peur et d'attirance. Ca me fait passer une bonne demi-heure tous les matins » (Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 112).
[1688] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 16.
[1689] *Ibid*.
[1690] Eugène Ionesco, *Ce formidable bordel !*, *op. cit.*, p. 1134.

tâte le plancher, ses souliers. Doucement, sur la pointe des pieds, appuie la main sur le mur de droite pour s'assurer de sa solidité. Hausse les épaules en ayant l'air de dire « c'est solide ». Il va vers le mur du fond, répète le même jeu. Il va aussi vers le mur de gauche. Le touche doucement, puis plus fort puis, appuie de toutes ses forces. Un geste de recul. Recule quelques pas encore. Il attend quelques moments. Il hausse les épaules.

LE PERSONNAGE : Ca tient bon.

Il s'installe au milieu de la pièce et regarde vers le plafond.

Il hausse une nouvelle fois les épaules, mais il a toujours l'air assez inquiet. Il se dirige brusquement vers le coin de la pièce où il avait jeté son pardessus. Fouille dans ses poches, sort un paquet de cigarettes, puis, prudemment, sur la pointe des pieds, il se dirige vers la chaise, veut s'asseoir. Il hésite. Il s'assure que la chaise est solide et qu'elle tient bien. Il s'assoit, s'installe. Allume une cigarette et reste là, assis, quelques instants, il fume.

Quelques instants de silence.

Regarde autour de lui pour jeter son mégot. Finalement se décide et jette son mégot par terre, l'écrase du pied, regarde de nouveau vers le plafond.

Il regarde le plafond.

Il reprend le paquet de cigarettes qu'il avait mis dans sa poche, en prend une, la remet dans le paquet et remet le paquet dans sa poche.

[…]

Il s'écarte de la fenêtre, il fait le tour de l'appartement, les mains derrière le dos, plusieurs fois de suite, en inspectant les lieux. On l'entendra marcher quelques moments dans les autres pièces de l'appartement, puis le Personnage refait son apparition. Le temps où le Personnage est absent du plateau doit durer assez longtemps, peut-être une minute ou deux. Il se réinstalle sur sa chaise, sort son paquet de cigarettes, prend une cigarette, met le paquet dans sa poche, allume lentement sa cigarette, regarde dans le vague, toujours assez longtemps, sa figure est sans expression[1691].

Dans la didascalie, qui implique un jeu de scène silencieux très long, les détails de la gestuelle du protagoniste transcrivent l'étroitesse du champ d'action et de pensée de l'être qu'il a charge d'incarner. Ionesco spatialise l'ennui, réactualisant les expressions figées « tourner en rond » et « regarder le plafond ». Le double du dramaturge est confronté aux même limites que l'était son ancêtre narratif, névrotiquement inquiet, velléitaire au point de jeter son mégot à même le sol pour ne pas avoir à se mettre en quête d'un réceptacle plus approprié, obsessionnel, ce dont témoignent ses palpations compulsives du décor. Sa délibération muette pour déterminer s'il doit fumer ou non une nouvelle cigarette laisse entrevoir la vacuité immense de ses préoccupations immédiates. Le dramaturge, dans cette transmodalisation, est visiblement tenté par l'esthétique des nouveaux romanciers. Cependant, en surplomb de la dimension réaliste de la scène affleure la symbolique métaphysique du roman. A la manière des personnages du théâtre beckettien, le Personnage semble figurer dans sa rencontre avec l'anecdotique et l'insignifiant, un corps à corps avec les questions les plus douloureuses posées à l'humanité.

[1691] *Ibid*., p. 1148-1149.

C'est par le canal sensoriel que le spectateur est convié à saisir ces enjeux alors qu'il les appréhendait surtout intellectuellement à travers le ressassement du discours du Solitaire. Le passage « de l'ennui à l'angoisse[1692] » et « de l'angoisse à l'ennui[1693] » décrit par le narrateur du roman est ainsi synthétisé ici par l'alternance des actions scéniques du Personnage, tantôt affalé sur une chaise, tantôt effrayé par les craquements du parquet. Pour être certain que le spectateur comprenne la portée de son message, Ionesco fait en sorte que cet ennui du protagoniste, il le ressente lui-même. Il étire ainsi la séquence muette, allant jusqu'à imposer au public la contemplation pendant « *une minute ou deux* » du plateau dépouillé, déserté par le Personnage. Or l'ennui figuré n'est pas uniquement l'ennui trivial de l'humanité ordinaire en proie au désœuvrement. Catherine Brun, y voyait déjà dans *Le Solitaire*, malgré l'absence de majuscule assignée au terme, « un «écho à son homonyme baudelairien[1694] ». Lors de la réécriture, Ionesco tente de mettre la dimension synesthésique de l'expérience théâtrale au service d'une jonction entre la perception du trivial et celle du métaphysique. L'inquiétude manifestée par le Personnage au sujet de la solidité des objets et de la stabilité des murs invite le public à épouser l'insécurité ressentie par le dramaturge lui-même devant la précarité du réel. L'effort physique attendu du comédien, censé « *appu[yer] de toutes ses forces* » contre les parois du plateau traduit en effet dans un langage corporel l'angoisse et l'espoir essentiels du Solitaire tels qu'il s'en ouvrait au lecteur dans son discours :

> Peut-être que rien n'était perdu, peut-être que rien n'allait se perdre. Peut-être que le temps, dans son mouvement, allait se confondre avec l'éternité. Je touchai les murs en faisant quelques pas pour sentir leur réalité dure et compacte. Peut-être que ce qui existe s'identifie à ce qui est. Peut-être que tout ça, tout ce monde, est une réalité indissoluble, ou les vêtements du réel absolu[1695].

Le même décalage entre le caractère anecdotique de l'événement représenté et son dépassement à travers l'appréhension sensorielle est mis en œuvre lors de la réécriture de la scène du restaurant. Dans le roman à coloration autobiographique, l'ambition ionescienne de se représenter sous le jour de l'insignifiance achoppait déjà sur la question du point de vue. Le narrateur manifestait la volonté de se vider de sa substance pour devenir un pur regard porté sur l'extérieur. L'auteur semblait se fixer l'objectif inatteignable d'établir une focalisation interne assumée à la première personne : « regarder le monde avec le point de vue d'un mort[1696] ». Ce défi à la fois narratologique et autofictionnel, impliquant de repenser les attributions du narrateur homodiégétique comme les fondements de la recherche introspective, échouait bien

[1692] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit*. p. 91.
[1693] *Ibid*.
[1694] Catherine Brun, « *Le Solitaire* ou la fiction d'un théâtre apolitique », *op. cit*., p. 207.
[1695] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit*. p. 144.
[1696] *Ibid*., p. 103.

sûr. L'utopie d'un récit affranchi des marques subjectives d'une conscience émettrice, dans le sillage de celui de Meursault dans *L'Etranger*, se heurtait à l'incapacité au désengagement de l'auteur - la même qui lui interdisait le silence. L'adaptation du roman au théâtre transpose l'ambiguïté de ce regard aspirant à la neutralité d'un cadavre mais ne pouvant se résigner à l'inconséquence. L'abolition du foyer focal dans le genre dramatique permet certes au spectateur de *Ce formidable bordel!* d'assister à une représentation d'événements livrée sans l'intervention d'un narrateur. Cependant, Ionesco transpose par moments dans sa pièce le concept de focalisation interne. Dans la scène X, qui reprend celle du restaurant, dans laquelle le Personnage s'enivre et accède à un état euphorique, les indications scéniques s'adaptent en effet à son état mental. Une didascalie précise qu'à mesure qu'il boit « *il y a comme une sorte de transformation dans l'ambiance du restaurant […] les voix et les mouvements sont un peu déphasés*[1697]». La transfiguration de l'atmosphère du lieu affecte jusqu'au jeu des protagonistes, le dramaturge stipulant notamment que la Serveuse « *circule en dansant et en chantant*[1698] ».

Cette tentation de réintroduction dans le système dramatique d'une focalisation interne qu'il voulait précisément battre en brèche dans le roman illustre l'ambivalence profonde de Ionesco. Le redoublement des énoncés minimaux de son double, « fourchettes, assiettes, couteaux [1699]», par la didascalie « *extase*[1700] » aurait suffi en soi à signifier sa vision singulière, capable d'exhumer l'extraordinaire enfoui dans les objets les plus anodins. En allant jusqu'à obliger le public à voir toute la scène à travers ses yeux, Ionesco trahit le désir de devenir le vecteur d'une philosophie de l'existence appréhendée par les sens. Le spectacle, comme le monde, tel semble être son postulat, ne mérite d'être regardé qu'en se plaçant dans sa perspective à lui. Le choix du silence du protagoniste, qui incite le dramaturge à tisser d'autres liens communicationnels avec la salle, loin d'anéantir dans l'esprit du spectateur la présence signifiante de l'auteur, tend au contraire à provoquer l'irruption des états psychiques du second dans la conscience réceptrice du premier.

Ionesco ne renonce donc pas, au théâtre, à la mise en scène de lui-même qu'il avait amorcée dans le récit autofictionnel par le recours à l'intertextualité. L'impassibilité de son *alter ego* dissimule mal son désir de faire sens. De fait, le silence du Personnage apparaît comme une donnée biaisée. En fait de mutisme dramatique, le spectateur est confronté à un silence *théâtral*. Plus le Personnage se tait, en effet, plus s'accroît sa force d'attraction sur les autres

[1697] Eugène Ionesco, *Ce formidable bordel ! op. cit.*, p. 1157
[1698] *Ibid*.
[1699] *Ibid.*
[1700] *Ibid.*

protagonistes de la fable comme sur le spectateur. *Ce formidable bordel !* restitue en cela un aspect de *L'Idiot* que n'avait pas exploité *Le Solitaire*. Dans le roman de Dostoïevski, le héros, tout en demeurant la cible des railleries et du mépris des autres personnages, suscite une fascination grandissante d'un bout à l'autre du roman. Ionesco semble chercher à mettre en œuvre un paradoxe similaire dans sa pièce, transposant peut-être le message adressé dix ans auparavant à ses détracteurs : « Critiques vous vivez de moi[1701] ! » Dans la première scène, il représente son personnage conspué *in absentia*, traité de « salaud [1702]», d' « imbécile[1703] » : « le Don Juan des pauvresses[1704] ». Celui-ci n'en subit pas moins, dès son entrée en scène, les tentatives d'approche des mêmes personnages attirés par sa personnalité insolite comme par sa fortune nouvellement acquise. Il rejoint en cela le prince de Dostoïesvski, objet lui aussi, après son héritage, de requêtes pécuniaires réitérées. Lorsqu'il réécrit la scène initiale de son *Solitaire*, Ionesco utilise ainsi cette idée, originellement absente du roman. Le narrateur racontait, en mentionnant le patron de l'entreprise qu'il venait de quitter :

> Il ne m'offrit pas de participer financièrement à son affaire. Je compris qu'il ne le désirait pas. Son affaire était faite pour être une petite affaire. Il avait trop peur de risquer. Il avait certainement raison, pourquoi se casser la tête ? A sa place, je n'aurais pas agi d'une autre façon[1705].

La virtualité de l'investissement du Solitaire dans l'entreprise, évoquée pour être aussitôt révoquée, avait manifestement pour but de caractériser indirectement le protagoniste comme un être sans envergure, inscrit lui-même dans un univers morne, entouré d'individus dénués d'ambition. Au théâtre, Ionesco conserve la question de l'investissement mais l'utilise à une fin différente, inspiré sans doute par le souvenir de son prédécesseur. Il construit à partir de cette situation de départ un schème farcesque :

> LE PATRON : Vous n'avez pas peur de dépenser votre capital ? Vous feriez mieux de le placer. Un bon placement. Au moins une partie.
>
> *Silence.*
>
> Oh, je ne veux pas que vous pensiez que je dis cela pour que vous mettiez de l'argent dans notre entreprise. Néanmoins, ce serait dans votre intérêt.
>
> JACQUES : Le Patron ne pense qu'à votre intérêt[1706].

La réécriture du passage narratif participe de l'introduction d'une veine comique absente du roman. Elle s'inscrit également dans un nouvel axe de la représentation du « moi » au

---

[1701] Eugène Ionesco, « Critiques vous vivez de moi », *Le Figaro littéraire*, 30 mai 1963 in *Antidotes*, *op. cit.*, p. 259.
[1702] Eugène Ionesco, *Ce formidable bordel !*, *op. cit.*, p. 1120.
[1703] *Ibid.*
[1704] *Ibid.* p. 1124.
[1705] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 14.
[1706] Eugène Ionesco, *Ce formidable bordel !*, *op. cit.*, p.1121.

théâtre, celui de l'être vampirisé par les autres. Le motif de l'argent en effet, comme dans *L'Idiot*, a une valeur symbolique. C'est, au sens large, la *richesse* du personnage dont veulent s'accaparer ceux qui en sont dépourvus. Le double scénique de Ionesco attire à lui les protagonistes secondaires, comme avant lui le prince Mychkine qui constituait le centre de gravité du roman de Dostoïevski, engendrant autour de lui une multiplication de discours, suscitant les confidences de tous, multipliant les séismes par sa présence idiote au monde. De la même manière, le double ionescien occupe une position centrale dans la pièce. Il se fait le réceptacle des longues litanies des autres personnages, comme celles de la Dame au chien ou du Russe blanc. Il suscite l'incompréhension des autres, qui n'en renoncent pas moins à tenter de percer son énigme. C'est surtout aux yeux du spectateur que le Personnage acquiert une densité croissante, à mesure même que les figures parasitiques qui l'entourent laissent glisser sur lui l'inanité de leur verbiage - à l'image du Patron du bistrot, exemple parmi tant d'autres, se souvenant avec nostalgie : « Vous vous rappelez… la guerre ? Ils étaient durs mais ils étaient corrects[1707] ». Marie-Claude Hubert analyse cette asymétrie, concluant : « les personnages secondaires jouent donc un rôle essentiel, la profondeur du Personnage naissant de la confrontation entre son silence et leurs interminables logorrhées[1708] ».

L'image envisagée par le dramaturge juste avant le finale de la pièce, celle du Personnage assailli par tous les êtres qui l'ont un jour côtoyé, participe de la construction d'un « moi » qui aurait la particularité de susciter conjointement le rejet et le désir. La séquence qui procède à une prolifération des discours, caractéristique de l'esthétique ionescienne, est perceptible comme la mise en scène d'un fantasme de l'auteur :

> […]
>
> AUTRE PERSONNAGE (Lucienne) : Mon amour, je suis morte depuis longtemps mais je ne t'ai pas oublié. J'ai tellement regretté de t'avoir quitté pour Pierre Ramboul. Je ne l'ai pas aimé. C'est toi que j'aimais. J'ai tant souffert pour toi. Je t'ai tant aimé, tant aimé.
>
> AUTRE PERSONNAGE : J'étais ton maître d'école. Tu n'étais qu'un vaurien. Tu étais un mauvais élève. Mais j'aurais tellement voulu faire quelque chose de toi, être fier de toi. Tu m'as fait beaucoup de peine parce que je t'ai beaucoup aimé, beaucoup aimé.
>
> […]
>
> TOUS LES PERSONNAGES *qui viennent de parler réapparaissent ensemble aux différents coins de la pièce*. Ils tendent les bras : On vous aimait !
>
> LE PERSONNAGE : Salauds ! Foutez-moi la paix[1709] !

[1707] *Ibid*., p. 1133.
[1708] Marie-Claude Hubert, « *Ce formidable Bordel* ou comment narrer une vie à la scène » in *Les Formes de la réécriture au théâtre*, *op. cit*., p. 84.
[1709] Eugène Ionesco, *Ce formidable bordel !*, *op. cit.*, p. 1198- 1200.

La séquence résume les paradoxes de la mise en scène de l'identité ionescienne. Si le dramaturge se rêve en solitaire, il choisit de se définir en dernière instance autant par son incapacité à se détacher des fantômes du passé que par l'importance qu'il a acquise malgré lui dans la vie des autres. Il peut prétendre à l'insignifiance, la configuration actantielle de la dernière scène ne l'en érige pas moins symboliquement en centre du monde.

La représentation du cri de révolte du Personnage sur le plateau de théâtre, ce plateau qui précisément l'expose aux regards d'un public, ne manque ainsi pas d'ironie. Le désir de solitude revendiqué par Ionesco à travers son double, s'il semblait déjà contredit par le projet autofictionnel, l'est plus encore par celui de sa mise en scène.

1.1.3. L'impossible autonomie

Si Ionesco procède à une double figuration de lui-même en rédigeant consécutivement *Le Solitaire* et *Ce formidable bordel !*, c'est peut-être qu'il a besoin, pour acquérir la certitude que son « moi » a bien existé, tel qu'il pense qu'il a existé, de le soumettre à l'attestation du regard d'autrui. Ecrire sur soi consisterait, en quelque sorte, à s'assurer de la solidité des murs. Or il s'agit là d'une entreprise biaisée dans la mesure où le destinataire du roman, et plus encore celui de la pièce, est profondément orienté dans la représentation qu'il est amené à se forger de lui. L'auteur ne livre pas seulement un portrait subjectif de son intériorité. Il enjoint à son allocutaire de prendre une part active à la construction de sa propre fiction. Il le rend par là-même complice de l'élaboration de son image, rendant difficile toute contestation ultérieure de l'authenticité de celle-ci. Ionesco donne à son destinataire le sentiment d'accéder aux sphères les plus profondes et les plus personnelles de lui-même : son inconscient et son expérience mystique. Ses confidences semblent pourtant conçues pour demeurer inachevées tant qu'une conscience extérieure ne les aura pas complétées. Or, en guidant lui-même cette interprétation, l'auteur se réapproprie la part de liberté allouée au contemplateur de son intériorité et remet en cause la validité de son projet de dénudement.

Ionesco avait déjà, dans son théâtre, entr'ouvert une brèche pour laisser entrer le spectateur dans le domaine réservé de son intimité, dans les pièces transmodalisées à partir de ses nouvelles en particulier. C'est cependant la première fois, avec *Le Solitaire*, qu'il entreprend de se montrer sans le masque d'un personnage-pivot. Le lecteur, s'il retrouve donc certaines confidences de l'auteur, pense avoir également accès à des aveux inédits et sincères, conformément au pacte autofictionnel posé dans le paratexte. La question de la sexualité est, notamment, pour la première fois, abordée sans fard. Ionesco avait plusieurs fois suggéré, dans

Jacques ou la Soumission ou *Victimes du devoir* par exemple, le malaise que lui inspirait le désir, par lui associé à la boue et à l'enlisement. En consacrant une scène à l'érotisme contrarié de son narrateur, il met à première vue sa pudeur à l'épreuve du regard d'autrui et remplit sa promesse de « tout dire », promesse envisagée alors non pas sur le plan de l'exhaustivité mais sur celui de la transparence. La description de la cohabitation du Solitaire avec la serveuse qui partage pour un temps son intimité, malgré le caractère ouvertement fictif de l'anecdote à laquelle elle aboutit, paraît en effet inspirée du rapport entretenu par Ionesco lui-même avec la sensualité :

> Elle s'installa chez moi. Le lit était assez grand. Elle avait de la place. C'était très agréable, le matin, de voir des seins nus dans la lumière du soleil. Quelquefois, elle me faisait peur. J'avais la nuit des insomnies et une fois elle dormait, ronflant légèrement, la chemise relevée, les cuisses ouvertes. Le sexe féminin m'a toujours paru être une sorte de blessure au bas du ventre entre les cuisses. Quelque chose comme un gouffre, mais surtout comme une blessure ouverte, énorme, inguérissable, profonde. Cela m'a toujours fait un effet de pitié et de peur : un gouffre, oui, c'était cela. Je la recouvris doucement. Elle ne se réveilla même pas. Et je continuai d'errer dans la chambre, dans l'appartement, comme un somnambule. Je fumai cigarette sur cigarette, moi qui avais perdu l'habitude de fumer, jusqu'au moment où, n'en pouvant plus de fatigue, je m'installai à côté d'elle, le plus loin possible de sa blessure, essayant d'oublier sa blessure, sur le bord de la partie du lit que je m'étais réservée[1710].

La crudité de la description et la réflexion introspective qu'elle entraîne semblent associer l'acte d'écriture à un travail d'ordre psychanalytique. Le lecteur, placé dans une position de témoin privilégié de la scène, mesure nécessairement l'importance du segment narratif dans la construction de l'image qu'il est en train d'élaborer de l'auteur. Il complète le portrait déjà constitué à l'aune de cet éclairage nouveau.

Ionesco cependant, plus qu'il fait de son destinataire le simple dépositaire de la confidence intime, l'engage visiblement à achever les associations suggérées par le récit. Il l'invite ainsi à prendre une part active à la constitution du tableau de sa vie psychique mais dissémine, concomitamment, des indices voyants qui ont vocation à encadrer un tel travail analytique. En somme, il laisse au lecteur une marge de manœuvre contrôlée, le place dans un état de liberté surveillée. L'auteur suggère ainsi chez son narrateur une association viscérale entre le désir et la mort. Le lien implicite qui s'opère entre Eros et Thanatos n'étant jamais pour autant clairement formulé, il appelle un pas interprétatif que le lecteur n'est que trop heureux de franchir. La comparaison du sexe féminin à une « blessure ouverte » et à « un gouffre » s'apparente à du pain - trop - bénit pour une interprétation psychanalytique. La vision fantasmatique qui semble partagée en gage de sincérité apparaît en réalité fortement dramatisée. La mention de l' « effet de pitié et de peur » ressenti par le narrateur crée notamment un lien troublant entre le spectacle du corps dénudé et celui de la tragédie, envisagée

[1710] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 134.

selon les préceptes aristotéliciens. La terreur de l'annihilation et de la mort, suggérées en filigrane du passage, sont ainsi significativement exprimées par le recours au vocabulaire du théâtre.

Le narrateur file la métaphore du désir et de la mort, définissant un peu plus loin l'amour physique comme « une jetée dans l'abîme, une forme de désespoir, une façon de mourir en acceptant sa mort[1711] ». Il confirme dès lors l'interprétation à laquelle le lecteur croyait avoir abouti seul. Il recourt, dans le même segment, à l'imagerie biblique, notant au sujet de la procréation : « l'idée d'engendrer Caïn me donnait la panique[1712] ». L'opposition entre Eros et Thanatos connaît alors une nouvelle variation, reliant cette fois la notion de *libido* à celle de meurtre.

Or une telle association est loin d'être gratuite dans l'économie du roman. Le lien opéré entre le désir et l'anéantissement ne peut en effet qu'infléchir la lecture de l'épisode révolutionnaire qui va suivre. Grâce à la scène à première vue autonome de la contemplation nocturne du Solitaire, les exactions des insurgés sont lisibles, dans un renversement de la perspective, sous l'angle de la pulsion érotique. Le personnage, réfractaire au désir sexuel reste significativement hermétique à tout engagement dans l'action politique violente. La figuration du « moi » ionescien dans le roman autofictionnel nécessite donc l'intervention d'un lecteur, chargé d'opérer les associations suceptibles de lui donner sens. Cette participation est cependant encadrée. Sous couvert de confidences intimes, supposées permettre le surgissement d'un visage jusqu'alors méconnu de lui-même, Ionesco renforce l'image qu'il a toujours exhibée à son endroit : celle de l'homme paciifque, salutairement méfiant à l'égard de tous ses instincts.

Lors de la transmodalisation, le dramaturge balise encore davantage le cheminement mental voué à être parcouru par le destinataire. En renversant la chronologie du roman pour faire intervenir l'anecdote intime après la représentation de la révolution, Ionesco met désormais surtout l'accent sur le portrait du « moi » perçu dans son contraste avec la figure de l'insurgé. Il explicite en outre l'idée, demeurée sous-jacente dans le récit, que les réelles motivations des combattants sont libidinales. A la scène XIII, le polylogue entre les deux jeunes révolutionnaires et la Concierge ne laisse ainsi plus l'ombre d'un doute quant à la pensée de l'auteur :

> LE JEUNE HOMME, *à la Dame* : Tu viens avec moi, ma belle ? On va faire la révolution ensemble et puis on fera l'amour.

[1711] *Ibid*., p. 137.
[1712] *Ibid*., p. 138.

LA DAME : Oh oui ! Après la révolution ou avant ?

LE JEUNE HOMME : Pendant. Tout le temps. La révolution c'est l'explosion de nos désirs.

LA DAME : Chouette !

[…]

LE JEUNE HOMME : Allons ma chérie. Tu n'es pas jolie mais la révolution t'embellit. Et vive la mort[1713] ! […]

Une œuvre n'étant jamais à l'abri d'une rencontre avec un esprit particulièrement obtus, Ionesco, pour ne courir aucun risque, charge la Concierge de formuler textuellement la moralité convoyée par la scène. Le personnage conclut ainsi à l'adresse des révolutionnaires, recourant à un jeu de mots peut-être destiné à alléger le didactisme du message : « Vous hésitez entre l'envie de vivre et l'envie de mourir. Eros et Thanatos. Le cul entre deux chaises[1714] ».

Le spectateur n'aura plus qu'à remobiliser l'enseignement ainsi retiré pour construire son analyse du Personnage. Ainsi dans l'appartement assiégé par les combats, la réécriture de l'anecdote du récit, prend une dimension nouvelle, plus claire :

Elle s'endort. Quelques instants de silence et d'immobilité. On entend des crépitements très légers venant du dehors qui commencent à se mêler à d'autres sortes de bruits : marteau piqueur, mas pas trop bruyants, chants, etc.

Le Personnage se lève doucement, circule dans la chambre.

[…] Il fait encore une fois le tour de la pièce, puis il s'approche d'Agnès qui dort, la découvre, soulève la couverture, la regarde attentivement dans sa demi-nudité, regarde les jambes, les cuisses, la touche très légèrement pour ne pas la réveiller et d'étonné qu'il était, il devient tout d'un coup effrayé.

LE PERSONNAGE : Quelle plaie, quelle blessure béante tu portes. Pauvre créature.

Il est pris de panique, il circule plus vite encore d'un bout à l'autre du plateau. Son visage exprime à la fois l'étonnement, l'effroi, l'effarement. Il boit du cognac, au goulot.

Qu'on s'enferme, qu'on tienne tout avec des cordes bien serrées, que l'on bouche les trous, les trous, les trous[1715].

La dernière phrase du Personnage a beau manquer singulièrement de subtilité, elle n'en appelle pas moins un travail interprétatif du spectateur, chargé de la mettre en relation avec l'énoncé précédent. Elle fait en outre écho au début de la scène, qui représentait l'installation d'Agnès dans l'appartement du protagoniste, en plein cœur des combats. Le Personnage qui avait brandi comme un symbole de paix un chiffon blanc par un trou de la fenêtre barricadée, constatait, médusé, qu'il récupérait un tissu perforé par une balle et tâché de sang. Agnès

[1713] Eugène Ionesco, *Ce formidable bordel !*, *op. cit.*, p. 1177.
[1714] *Ibid.*
[1715] *Ibid.*, p. 1190.

s'exclamait alors : « Ca en fait un trou ! un gros trou, avec une auréole de sang. C'est de la couleur du feu. Je vais repriser ça, je vais nettoyer ça[1716] » ce à quoi la Concierge répondait : « Ce trou ne se reprise pas, ce sang n'est pas détachable[1717] ». La scène repose ainsi, d'un bout à l'autre, sur une imbrication sémantique des données diégétiques. La terreur inspirée par la sexualité se superpose à celle des pulsions sanguinaires, les crimes des hommes apparaissent comme la réitération de la faute originelle, le désir de la claustration solitaire trouve un pendant dans celui de la castration symbolique. Ionesco tout en créant chez le spectateur l'illusion d'accéder à ses zones d'ombre, cherche manifestement à orchestrer lui-même l'éclairage des angoisses qu'il juge les plus significatives de lui-même.

Si Ionesco, à travers son autofiguration, se met en scène dans une posture de la médiocrité, il exhibe, dans une logique similaire, une forme d'impuissance qui participe à première vue d'un geste de dégradation de son image. Or, comme Philippe Gasparini le souligne, la notion d'aveu est fondamentale dans l'élaboration du pacte autoficionnel. La confidence honteuse et la lucidité courageuse contribuent à la création d'un rapport de confiance entre l'écrivain et son public. Selon le critique :

> Le narrateur n' « existe » qu'en tenant compte des attentes du récepteur. Or, quelle que soit sa sincérité, celui qui « se raconte » est toujours soupçonné de nostalgie et de complaisance. On présume que ses regrets vont embellir le passé, qu'il va se mettre en valeur, à tout le moins qu'il s'exonérera de toute faute. On se garde de le croire sur parole. Pour désarmer cette méfiance, l'écrivain n'a d'autre solution que de donner de lui-même une image négative, dégradée. Qu'il plaide coupable en se montrant faible, craintif, indécis, dépressif, méchant, ridicule, sans prise sur les événements, et le lecteur sera enclin à le croire sincère[1718].

La liste dressée recoupe à peu de choses près celle des attributs conférés par Ionesco au Solitaire et au Personnage de *Ce formidable bordel !* L'auteur chercherait peut-être ainsi à accorder à son destinataire une satisfaction de la supériorié, celle précisément qu'analyse Philippe Gasparini :

> Cette « suspension volontaire d'incrédulité » peut s'expliquer par une sensation de plaisir. Les attitudes d'aveu, d'autocritique, d'autodérision valent en effet acte de soumission envers le lecteur dont on sollicite la bienveillance. Elles placent celui-ci dans une position avantageuse de maître, de voyeur, de juge ou de confesseur[1719].

Dans la double mise en scène ionescienne du moi, tout se passe en effet comme si l'auteur cherchait à désarmer les suspicions de son destinataire en lui livrant un portrait sans concession de lui-même, d'une part, et en lui promettant, d'autre part, d'accéder à ses replis les plus intimes

[1716] *Ibid*., p. 1185.
[1717] *Ibid*.
[1718] Philippe Gasparini, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 245.
[1719] *Ibid*.

grâce au travail d'interprétation psychanalytique qu'il lui offre d'accomplir sur lui. C'est par ce double engagement qu'il entend manifestement gagner sa confiance de manière à ce qu'il accepte en retour de devenir le témoin, au sens fort, de son existence. Menacé de dissolution face au passage du temps et aux leurres du réel, le moi ionescien semble en effet en appeler au regard objectivisant de son public. Mais, dans une contradiction dont il n'est peut-être pas même conscient, l'auteur fait reposer la perception d'un tel « moi » sur les procédés éminemment maîtrisés d'une mise en scène. Ionesco a besoin d'un point de vue extérieur pour servir de garant à son authenticité. Il pose cependant pour condition que ce point de vue s'inscrive dans la perspective qu'il a lui-même tracée.

Ionesco fait encore appel au regard d'autrui dans sa mise en scène de l'épiphanie mystique représentée à la fin du roman et de la pièce. Il cherche là vraisembleblement à réitérer, dans l'espace de la fiction, l'expérience lumineuse vécue dans sa jeunesse. Dans *Le Solitaire*, où l'épisode est imaginé pour la première fois, le surgissement épiphanique crée une rupture. Arrachant le personnage au temps quotidien et aux limitations de ses expériences, il joue littéralement le rôle d'un *deus ex machina* et transcrit l'irruption du sacré dans le domaine du profane. Ionesco bâtit la narration d'un tel moment de grâce en plusieurs étapes. Le Solitaire raconte d'abord avoir assisté à l'apparition d'un arbre :

> Un jour, je fus réveillé per le gazouillis des oiseaux. Tout fleuri, tout blanc, un arbre s'élevait jusqu'à ma fenêtre que j'ouvris. Une de ses branches était à portée de ma main. Des oiseaux bleus et verts s'envolèrent puis revinrent sur l'arbre, un arbre inconnu. Il est vrai que vieux citadin, j'ignorais la nature. Du tas d'ordures de la cour, transformé en gazon, l'arbre avait poussé[1720].

La disparition de l'arbre laisse place à une expérience d'intense déréalisation :

> Il y eut comme une vibration dans les murs et les toits qui m'entouraient, des vibrations lumineuses dans la lumière éclatante. Les murs et les toits semblaient se disloquer, leurs contours devinrent flous. Ils perdirent leur épaisseur, devinrent, me semblait-il, d'une fragilité extrême. Ils n'étaient plus que des rideaux, de plus en plus transparents, des pénombres, des ombres évanescentes. […] Devant mes yeux, le désert s'étendit, immense, sou le ciel lumineux, dans le soleil ardent, jusqu'à l'horizon. Il n'y avait plus que du sable scintillant dans la lumière. Ma chambre semblait être suspendue, silencieuse, un point dans l'immensité[1721].

Celle-ci n'est cependant encore que le prélude à un épisode proprement mystique dont le caractère indicible est retranscrit par Ionesco à travers l'emploi du pronom indéterminé « ceci » :

> Ceci fut prédédé par un long moment de silence : allongé sur mon lit, je regardais l'armoire à deux battants, contre le mur du fond. Les battants s'ouvrirent. Ils semblèrent être deux grandes portes. Je ne vis plus les vêtements, ni le linge. Le mur nu, seulement. Le mur disparut à son tour. Les deux battants, écartés, se transformèrent en deux colonnes dorées soutenant un fronton, très haut. A la place du mur, des

[1720] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 206.
[1721] *Ibid.*

> images se constituaient, lentement. Cela devint très lumineux. Un arbre couronné de fleurs et de feuilles apparut. Puis un autre. Un autre. Plusieurs. Une grande allée. Au fond, de la lumière plus forte que la lumière du jour. Cela se rapprocha, cela envahit tout […] Les arbres, bien alignés, s'étendaient très loin. Au milieu, un arbre surgit, au premier plan. Un arbre ou un grand buisson ? A sa droite, à ma gauche, une échelle d'argent, suspendue à un mètre du sol. […] Des années passèrent ou des secondes. L'échelle s'approcha de moi. Elle se maintint presque au dessus de ma tête. Des années passèrent ou des secondes[1722].

Les différents stades de la narration épousent les étapes progressives d'une percée du sacré. Du caractère insolite de l'arbre jusqu'à la « vision extatique du jardin d'Eden[1723] », telle que la décrit Marie-Claude Hubert, l'expérience transcendantale se creuse. Les motifs païens cèdent le pas aux symboles chrétiens. L'échelle renvoie sans doute ainsi à l'échelle de Jacob[1724] ; le buisson peut apparaître comme une réminiscence du buisson ardent[1725]. Ionesco tente peut-être de figurer, en un laps de temps très condensé, une succession de hiérophanies qui conduirait le narrateur vers la prescience du paradis terrestre. Mircea Eliade souligne le caractère multiple des expériences du sacré, ne percevant entre elles qu'une variation en degrés. Selon lui :

> On pourrait dire que l'histoire des religions, des plus primitives aux plus élaborées, est constituée par une accumulation de hiérophanies, par les manifestations des réalités sacrées. De la plus élémentaire hiérophanie : par exemple la manifestation du sacré dans un objet quelconque, une pierre ou un arbre, jusqu'à la hiérophanie suprême qui est pour un chrétien, l'incarnation de Dieu dans Jésus-Christ, il n'existe pas de solution de continuité. C'est toujours le même acte mystérieux : la manifestation de quelque chose de « tout autre », d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde, dans des objets qui font partie intégrante de notre monde « naturel », « profane[1726] ».

Le récit mystique final constitue le versant le plus paradoxal de la rédaction du *Solitaire*. Ionesco entreprend de formuler une expérience qui par définition relève de l'indicible. Surtout il présente sous l'angle du surgissement spontané un épisode qui a été minutieusement pensé et travaillé. Le récit hiérophanique se nourrit en effet de références multiples, savamment croisées.

D'une part, Ionesco bâtit le segment narratif sur la rencontre de souvenirs vécus et d'une projection fantasmatique. Le texte porte les traces d'une vision euphorique racontée dans *Entre la vie et le rêve*. La phrase du narrateur : « Je ne vis plus les vêtements, ni le linge[1727] » fait en

---

[1722] *Ibid*, p. 207-208.

[1723] Marie-Claude Hubert, « *Ce formidable Bordel* ou comment narrer une vie à la scène », *op. cit*., p. 86.

[1724] *Genèse*, 28, 10-17. Dans le récit de la *Genèse*, Jacob, fuyant la colère de son frère Esaü voit, apparaître en rêve une échelle qui s'élève jusqu'au ciel, parcourue par des anges. Il reçoit dans le même rêve une bénédiction divine accompagnée de la promesse que la terre sur laquelle il a couché lui reviendra. Au réveil, il comprend que le lieu de sa couche est sacré. Il l'apparente à la « porte des cieux ». Mircea Eliade cite précisément l'exemple de l'échelle de Jacob parmi les images censées refléter une «"ouverture", au moyen de laquelle est rendu possible le passage d'une région cosmique à une autre ». Selon lui, en effet, « la communication avec le Ciel est exprimée indifféremment par un certain nombre d'images se référant toutes à l'*Axis mundi* : pilier (cf. *l'universalis columna*), échelle (cf. l' échelle de Jacob), montagne, arbre, laine, etc. » (Mircéa Eliade, Mircea, *Le Sacré et le profane* [1957], Gallimard, 1965, p. 38).

[1725] *Exode*, 3, 1-8. Dans le récit de l'*Exode*, Dieu apparaît à Moïse au centre d'un buisson en flamme qui pourtant ne se consume pas. Il lui annonce qu'il délivrera son peuple des Egyptiens. Il lui apprend, comme à Jacob dans la *Genèse*, qu'il se tient sur une terre sacrée.

[1726] Mircéa Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, *op. cit*., p. 18.

[1727] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit*., p. 207.

effet écho à une anecdote confiée à Claude Bonnefoy. Il évoque ainsi un moment de grâce au cours duquel son appartement rue Claude-Terrasse, dans lequel du linge était en train de sécher, lui était apparu sous un jour transfiguré. « Tout à coup » se souvient-il « j'avais eu l'impression que le linge, sur la ficelle, était d'une beauté insolite, le monde vierge, éclatant[1728] ». A la résurgence mémorielle se superpose la fantasmagorie de l'accès à un monde transcendental. En décrivant, au fond d'une « grande allée[1729] », « de la lumière plus forte que la lumière du jour[1730] », Ionesco joue sans doute de l'image collective qui s'est construite autour du moment de la mort, relayée par les témoignages des survivants d'épisodes comateux. La vision du jardin d'Eden apparaît dans cette perspective comme une projection *post mortem*. Le temps réel du souvenir se télescope avec l'anticipation fantasmagorique de l'avenir.

Ionesco croise également les modalités active et passive. La lecture des confidences publiées de l'auteur laisse penser que la contemplation de l'arbre a été en partie inspirée par un exercice de méditation entrepris à l'issue d'une période particulièrement sombre de son existence. Il relate en effet, dans son « Journal d'un citoyen malgré lui », qu'en proie à une forte dépression « on [lui] conseilla de regarder un arbre[1731] ». Cette tentative d'élévation spirituelle l'avait d'après lui rapproché d'un état ataraxique. Ionesco résume quelques lignes plus loin la révélation salutaire provoquée par la contemplation similaire d'un caillou : « Il ne fallait pas désirer désirer[1732] ». Si l'auteur utilise ce souvenir dans le récit, il lui fait subir un infléchissement notable. A la fin du *Solitaire*, le narrateur ne prend en effet aucune part au surgissement du sacré. L'apparition de l'arbre est présentée comme parfaitement indépendante de toute volonté du personnage. La fiction prolonge et embellit les données de l'expérience réelle.

Enfin, autant que de références religieuses et de souvenirs vécus, la hiérophanie figurée s'inspire manifestement des intertextes littéraires dont Ionesco s'est imprégné pour écrire le roman. Les transes sublimes de *L'Idiot* n'ont sans doute pas peu contribué à l'écriture de la scène, réinterprétées à travers le prisme du religieux. Mais surtout, l'auteur semble bâtir l'épisode en opposition avec le récit fondateur de *La Nausée* où Roquentin est frappé de plein fouet par le sentiment de l'existence en regardant la racine d'un arbre.

[1728] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 32.
[1729] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 207.
[1730] *Ibid.*
[1731] Eugène Ionesco, « Journal d'un citoyen malgré lui », *La Nouvelle Revue française*, n° 274, octobre 1975, p. 182.
[1732] *Ibid.*, p. 183.

Le héros sartrien assigne à son expérience une force de révélation similaire à celle que le Solitaire revendiquera dans son récit :

> J'étais assis, un peu voûté, tête basse, seul en face de cette masse noire et noueuse, entièrement brute et qui me faisait peur. Et puis j'ai eu cette illumination.
>
> Ca m'a coupé le souffle. Jamais, avant ces derniers jours, je n'avais pressenti ce que voulait dire exister[1733].

L' « illumination » décrite s'accomplit cependant sur un mode profondément dysphorique. Ionesco en réutilisant le motif de la contemplation extatique de l'arbre, désigne dès lors peut-être, en creux, les limites de l'expérience sartrienne, limites qui seraient inhérentes à l'absence de spiritualité du philosophe. *Le Solitaire* semble en effet procéder à une série de jeux d'inversion avec son hypotexte. Sartre, à travers Roquentin, décrivait le frémissement des feuilles comme un spectacle « répugnant[1734] » :

> Ca grouillait d'existences, au bout des branches, d'existences qui se renouvelaient sans cesse et qui ne naissaient jamais. Le vent-existant venait se poser sur l'arbre comme une grosse mouche ; et l'arbre frissonnait[1735].

Ionesco lui répond indirectement, faisant affirmer à son narrateur :

> Je ne sentis pas le vent qui faisait frémir les branches et les fleurs bleues et blanches. Si, comme une brise légère[1736].

Comme plus tard le narrateur du *Solitaire*, le personnage de Sartre procède dans son récit à un mouvement d'élargissement spatial qui coïncide avec un approfondissement ontologique. A la description de l'arbre succède ainsi celle du jardin :

> Est-ce que je l'ai rêvée cette énorme présence ? Elle était là, posée sur le jardin, dégringolée dans les arbres, toute molle, poissant tout, toute épaisse, une confiture. Et j'étais dedans, moi, avec tout le jardin[1737].

Nulle dimension édénique dans le paysage ainsi évoqué et nulle plénitude éprouvée par Roquentin à s'ancrer au cœur de celui-ci. A l'inverse, le narrateur du *Solitaire* raconte, extasié: « Ce fut un pré. Qu'elle était belle, l'herbe ! […] Le jardin s'approchait de moi, m'entourait, j'en faisais partie, j'étais au milieu[1738] ». Ionesco semble repenser à travers cette affirmation l'inscription viscérale du personnage dans le lieu saturé de présence en inversant fondamentalement les termes de la relation décrite.

Enfin, il détourne la clausule de la scène sartrienne. Le narrateur de *La Nausée* achevait son récit en restituant son impression d'avoir reçu un signe du jardin anthropomorphisé :

[1733] Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p. 181.
[1734] *Ibid*., p. 189.
[1735] *Ibid*.
[1736] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 207.
[1737] Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p. 191.
[1738] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 207-208.

> Et puis, tout d'un coup, le jardin se vida comme par un grand trou, le monde disparut de la même façon qu'il était venu, ou bien je me réveillai – en tout cas je ne le vis plus ; il restait de la terre jaune autour de moi, d'où sortaient des branches mortes dressées en l'air.
>
> Je me levai, je sortis. Arrivé à la grille, je me suis retourné. Alors le jardin m'a souri. Je me suis appuyé à la grille et j'ai longtemps regardé. Le sourire des arbres, du massif de laurier, ça voulait dire quelque chose ; c'était ça le véritable sens de l'existence[1739].

Roquentin ressort de son expérience fort d'un enseignement. La complicité nouée avec la nature, en un instant fugitif, lui révèle une vérité fondamentale : « le sens de l'existence » ne saurait se situer hors de ce qui est là, donné, prosaïquement enraciné en ce monde.

Le Solitaire, là encore, semble reprendre la structure de l'hypotexte tout en détournant le message contenu dans sa diégèse :

> Cela s'éloigna, sembla fondre. L'échelle disparut, puis le buisson, puis les arbres. Puis les colonnes avec l'arbre triomphal. Quelque chose de cette lumière qui m'avait pénétré resta.
>
> Je pris cela pour un signe[1740].

La hiérophanie vécue par le narrateur est cette fois transitive, lisible comme un accès entrevu à un univers transcendant[1741].

Ces échos, traces probables d'un jeu intertextuel concerté, désavouent le projet affiché de Ionesco : celui de convoyer à travers le récit d'extase mystique un sentiment qui outrepasserait la réflexion intellectuelle. Autant qu'une aspiration à un état situé au-delà du langage, hors de la sphère de la rationalité, la fin du roman trahit chez l'auteur une volonté pensée de se démarquer de son prédécesseur. Il semble en effet revendiquer la nécessité, vitale à ses yeux dans le monde moderne, de dépasser, grâce à la spiritualité, les seuls acquis de la philosophie existentialiste[1742]. S'il ne cache pas sa dette envers *La Nausée*, Ionesco n'en suggère ainsi pas moins la supériorité de son *Solitaire* sur le roman de Sartre. L'affirmation idéologique affleure également derrière une phrase prononcée par le personnage. Le Solitaire note subrepticement que « du tas d'ordures de la cour, transformé en gazon, l'arbre avait poussé[1743] ». Or le tas d'ordures en question n'est autre que celui déjà décrit au cours de l'épisode révolutionnaire. Le

---

[1739] Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, *op. cit.*, p. 192.

[1740] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 208.

[1741] Mircea Eliade fait précisément de la transitivité l'essence de la hiérophanie, expliquant « L'Occidental moderne éprouve un cerain malaise devant certaines formes de manifestations du sacré : il lui est difficile d'accepter que, pour certains êtres humains, le sacré puisse se manifester dans des arbres ou dans des pierres. Or […] il ne s'agit pas d'une vénération de la pierre ou de l'arbre en eux-mêmes. La pierre sacrée, l'arbre sacré ne sont pas adorés en tant que tels ; ils ne le sont justement que parce qu'ils « montrent » quelque chose qui n'est plus pierre ni arbre, mais le sacré, le *ganz andere* » (*Le sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 18).

[1742] Dans *Présent passé. Passé présent*, Ionesco revendiquait déjà sa démarcation d'avec la philosophie existentialiste, qu'il jugeait trop intellectualisante, appelant pour sa part à : « Détruire les mur du réel qui nous sépare de la réalité, participer à l'être pour vivre comme au premier jour de la naissance du monde, un jour qui serait tous le jours le premier jour des nouvelles naissances. Etre, exister, sans être existentialiste, car être existentialiste c'est être prisonnier de logomachies, enfermé dans des mots tandis que l'être nous échappe" (*Présent passé. Passé présent*, Gallimard, coll. « Idées », 1976, p. 222).

[1743] *Ibid.*, p. 205.

narrateur, barricadé contre la folie meurtrière du dehors, avait alors raconté : « la cour intérieure que j'apercevais de mon troisième étage était remplie d'un tas d'ordures, comme un petit monticule sur lequel l'herbe poussait, et déjà quelques arbrisseaux fleuris[1744] ». Indirectement, par le recours à la métaphore filée de la réverdie, Ionesco exprime l'espoir d'une conversion du monde à la religiosité, seule capable d'arracher ce dernier, par sa floraison, à l'ordure des révolutions. Jusque dans les dernières pages du roman, censées pourtant figurer une rupture absolue avec les préoccupations attachées à la sphère du profane, l'auteur ne saura ainsi renoncer à son message politique, figurant discrètement l'antagonisme, maintes fois mis en scène, entre les idéaux dévoyés de la pensée marxiste et ceux de la spiritualité chrétienne.

Parce qu'elle figure, dans un jeu de miroir avec l'existence ionescienne, ce moment qui « va[ut] bien […] tout une vie[1745] » et parce qu'elle « confère rétrospectivement un sens positif à l'attitude d'involution du Personnage[1746] » l'extase finale du *Solitaire* se donne à lire comme la clé du récit. Si Ionesco semblait poser à son lecteur, tout au long de la diégèse, la question de l'authenticité de son vécu, il le soumet, dans ses dernières pages, à une interrogation plus essentielle encore : celle de la possibilité d'une échappée mystique. Il n'est pas anodin que la présence de l'arbre se heurte de manière déceptive à la cécité de la concierge, comme le narrateur en fait le récit :

> « Venez voir, criai-je, venez voir ». Seul l'écho me répondit. La concierge frappa doucement à ma porte. J'ouvris. Je remarquai qu'elle vieillissait déjà. « Quel bel arbre dans la cour, dis-je. Il a poussé en une nuit. Venez voir, si vous ne me croyez pas ! Vous entendez les oiseaux ? »
> « Je n'entends rien » dit-elle.
> Elle se dirigea vers la fenêtre à contrecœur.
> Il n'y a pas d'arbre, qu'est-ce que vous me racontez[1747] ?

L'expérience hiérophanique est vouée à demeurer personnelle. De fait, l'arbre disparaît également aux yeux du Solitaire à l'instant même où le témoin entre dans la pièce, ce que souligne le constat du personnage : « Je regardai par la fenêtre à mon tour et je constatai que l'arbre ne s'y trouvait plus[1748] ». Le personnage féminin n'est cependant pas totalement relégué aux portes de l'espace sacré. Ionesco imagine une situation intermédiaire qui, tout en excluant la concierge du moment de grâce, lui permet d'en contempler les traces :

> « Il y a tout de même ces fleurs que j'ai arrachées à la branche ! Là, vous voyez ! Je les ai mises sur la table. »

[1744] *Ibid*., p. 185.
[1745]Foéor Dostoïesski, *L'Idiot*, *op. cit*., p. 372.
[1746] Marie-Claude Hubert, « *Ce formidable Bordel* ou comment narrer une vie à la scène », *op. cit*., p. 86.
[1747] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit*., p. 205.
[1748] *Ibid*.

> Elle les examina : « Oui, en effet, ce sont bien des fleurs, je n'en ai jamais vues de pareilles. D'où viennent-elles ? » « De l'arbre, de l'arbre dont je viens de vous parler ! » Elle regarda de nouveau les trois fleurs. Elle les mit dans un verre d'eau, puis s'en alla en haussant les épaules, sans commentaires.
>
> J'étais déçu. Où donc cet arbre avait-il bien pu passer ? Il avait pourtant été là tout à l'heure, les trois fleurs en témoignaient[1749].

L'ambivalence entre le désir d'une expérience profondément solitaire et le besoin irrépressible de soumettre cette dernière à un regard qui l'authentifie est perceptible dans le dialogue. Le lecteur ne remplirait-il pas précisément cet office de garant pour l'auteur ? Dans le lieu d'échange établi par l'œuvre littéraire, le futur récepteur s'apparente en effet au témoin figuré dans la diégèse qui, comme elle, ne comprendra sans doute pas de quoi il retourne et qui, peut-être, refermera le roman dans un même haussement d'épaules. Ionesco, après avoir confié à son destinataire les jours les plus gris de son vécu profane, n'en renonce cependant pas moins à lui faire part de son espérance en une fin glorieuse. Il sait que ce moment essentiel, eschatologique, à la fois remémoré et fantasmé, n'est pas transmissible dans le cadre d'un roman, fût-il autobiographique. Il tentera néanmoins d'en montrer les fleurs.

L'un des traits caractéristiques de la personnalité de l'auteur, telle qu'elle se dessine en filigrane de son œuvre littéraire, réside dans sa tendance aux brusques soubresauts de la pensée et de l'humeur. Estimant peut-être que la chute du *Solitaire* était trop emphatique, il en modifie substantiellement l'esprit à la réécriture. De la même manière qu'il avait au préalable réintroduit dans la pièce un humour quasi absent du roman, il choisit d'achever *Ce formidable bordel !* sur une note plus légère et plus fidèle à son esprit facétieux.

En lieu et place de la révélation aux connotations chrétiennes, il revisite ainsi le récit hiérophanique à la lumière de la mystique zen. Le personnage se trouve comme le Solitaire dans un espace « *vide*[1750] » submergé par une « *lumière qui vient de toutes parts*[1751] ». Ionesco reprend certains éléments de la diégèse du *Solitaire*, indiquant dans une didascalie :

> *On voit un grand arbre surgir dans la lumière du fond, dans le décor vide. Des cintres tombent des feuilles et des fleurs de l'arbre. Le Personnage se penche, les ramasse, les regarde, se relève, laisse tomber les fleurs et les feuilles, regarde vers le haut, regarde vers le fond, vers la droite, vers la gauche*[1752].

Cependant, au lieu de l'osmose extatique avec le paysage transfiguré, le Personnage adopte une attitude radicalement différente « *se tordant de rire, riant aux éclats*[1753] » tout en regardant « *vers le haut*[1754] ». L'hilarité du protagoniste qui interpelle un allocutaire absent par les termes

---

[1749] *Ibid*.
[1750] Eugène Ionesco, *Ce formidable bordel !*, *op. cit.*, p. 1200.
[1751] *Ibid*.
[1752] *Ibid*., p. 1201.
[1753] *Ibid*.
[1754] *Ibid*.

« Ah ! coquin, va ! Coquin[1755] ! » tout en faisant « *un signe du bout de la main et du doigt vers le haut*[1756] » figure une adresse à un Créateur indéterminé. Le soliloque enjoué prononcé dans un immense éclat de rire :

> Ah ! Ca alors ! Ca alors ! J'aurais dû m'en apercevoir depuis longtemps. Quelle farce ! C'est ahurissant ! Quelle blague ! Quelle énorme blague ! Et je m'en suis fait de la peine[1757]

laisse à penser que, sur la scène de théâtre, le Personnage a franchi la limite séparant ce monde de l'au-delà. Ionesco semble mettre en scène sa propre mort, envisager la catastrophe inéluctable qui l'a obsédé toute sa vie. L'espace déréalisant du théâtre lui offre soudainement la possibilité d'affirmer : « ce n'était donc que cela ».

En évacuant significativement les images spécifiquement chrétiennes de l'échelle et du buisson pour ne conserver que le symbole de l'arbre, plus syncrétique, Ionesco a sans nul doute réorienté sa représentation du sacré vers la philosophie du bouddhisme zen. Il confie en effet à Claude Bonnefoy au sujet de sa pièce :

> Au fond je rejoins ici une histoire zen dont la lecture m'a beaucoup impressionné, m'a aidé à préciser ce que je pensais. Voici cette histoire : un jeune homme entre dans un couvent zen et devient moine. Au bout de quelques années il demande : « Qu'est-ce que Dieu ? » Il ne reçoit pour toute réponse que deux coups de bâton. Il est très interloqué et demande : « Qu'est-ce que c'est que le monde ? Je suis venu dans ce couvent pour le savoir. » Il reçoit encore deux coups de bâton. Alors il s'en va. Il continue à vivre, à se poser en silence les mêmes questions. Vers la fin de sa vie, un jour qu'il se promène, il s'arrête tout d'un coup, regarde autour de lui et voit le monde comme si c'était pour la première fois. Il se met à rire et dit : « Quel leurre[1758] ! »

La refonte du finale, par l'entremise de cette intertextualité, a permis à Ionesco de négocier un nouvel équilibre entre l'enjeu métaphysique et la tonalité humoristique. Sans revenir en effet sur son désir de figurer un accès à l'ailleurs ni sur celui d'opérer, à travers l'art, une épure de la perception, le dramaturge est parvenu à retrouver son sens de la dérision[1759]. Le geste réflexif de la réécriture n'a sans doute pas été étranger à cette prise de distance par rapport à la représentation de la quête spirituelle.

[1755] *Ibid.*
[1756] *Ibid.*
[1757] *Ibid.*
[1758] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 172. Marie-Claude Hubert explique que l'histoire rapportée et sa transposititon scénique correspondent à un *koan*, une épreuve « au cours de laquelle le maître zen donne au jeune moine un problème insoluble sur lequel il médite longtemps, jusqu'au moment où il éclate de rire. Une révélation se produit alors, où le sérieux n'a plus cours, que certain appellent le "Tout-Autre" » (« Le mysticisme dans le théâtre de Ionesco » in Lire, jouer Ionesco, *op. cit*., p. 58).
[1759] Ionesco semblait conscient de la nécessité d'introduire une dimension comique dans l'œuvre théâtrale. Il conclut ainsi le texte rédigé à l'adresse du public dans le programme du spectacle : « Son drame est, je l'espère, corrigé par son comportement qui est, en fin de comptes, comique » (« L'argument par Ionesco » situé dans le programme original de *Ce formidable bordel !* dans la mise en scène de Jacques Mauclair de 1973 au Théâtre Moderne, consultable en ligne sur le site de la Régie Théâtrale, URL : http://www.regietheatrale.com/index/index/programmes/programmes.php?recordID=97&Ce%20formidable%20bordel-IONESCO-1973).

Le basculement d'un registre à un autre au cours de la transmodalisation entraîne du même coup une redéfinition du rôle du destinataire. Ionesco avait fait de son lecteur le témoin d'une extase invitant au sérieux. Il réassigne ultimement à son spectateur sa fonction historique, celle de rire avec lui. Lors de la réécriture, non seulement Ionesco retrouve le goût de la légèreté mais il semble, dans un pied de nez à l'ambition du *Solitaire*, faire de nouveau sien le précepte de Bergson : « On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé[1760] ».

Le dramaturge achève de fait sa pièce sur une adresse directe au public, laissé en marge du spectacle mystique dans le roman. Le dramaturge théâtralise le franchissement du quatrième mur, ne se tournant vers son spectateur qu'après avoir sondé de son rire tous les autres espaces du plateau :

> *Vers le fond :*
>
> Quelle bonne blague !
>
> *Vers la droite :*
>
> Ah là là, quelle bonne blague !
>
> *Vers la gauche, en criant et en riant :*
>
> Quelle bonne blague, quelle énorme blague !
>
> *Toujours riant, en direction des spectateurs.*
>
> Quelle bonne blague, mes enfants ! Quelle blague messieurs-dames. A-t-on pu imaginer une blague pareille ! Une blague pareille ! Quel bordel ! Ah là là, quel formidable bordel[1761] !

Ionesco, en réécrivant *Le Solitaire*, allège ainsi sa perception de l'existence et renoue conjointement avec un public duquel il semblait s'être désolidarisé dans ses pièces du diptyque[1762]. Ses contemporains détestables, figurés indirectement sur le plateau dans le finale

---

[1760]Henri Bergson, *Le Rire*, Presses universitaires de France, 1940, p. 4.

[1761] Eugène Ionesco, *Ce formidable bordel !*, *op. cit.*, p. 1200.

[1762] Si tout spectacle s'adresse nécessairement à un public, le rapport trouble entretenu par Ionesco avec son allocutaire semble inviter à distinguer deux instances du spectateur, l'auteur envisageant peut-être son futur récepteur de manière double. Il imaginerait en effet consciemment ou non deux entités de public prospectif : d'une part le public réel, ensemble d'individus appartenant, comme lui, au monde contemporain et dont il ne peut anticiper la réponse à la pièce ; d'autre part, un public fictif, idéal, auquel il assignerait par avance une série de réactions attendues. Selon les œuvres, la relation entretenue par le dramaturge avec ces deux instances varie. Lorsqu'il réécrit les brouillons de ses pièces pour les délester de leurs longueurs ou de leur didactisme, comme ce fut le cas pour *Tueur sans gages*, Ionesco semble anticiper l'agacement de son véritable public. De même, lorsqu'il exprime son souhait, dans ses discours métafictionnels, que l'œuvre contienne plus et autre chose que ce qu'il pense y avoir exprimé, il fonde un espoir en ce public réel, à l'imagination imprévisible, qui sera peut-être capable de surprendre dans ses pièces un message demeuré inconnu à lui-même. Dans *Jeux de massacre* ou *Macbett*, qui témoignent d'une exaspération profonde à l'égard de la société contemporaine, Ionesco semble ainsi envisager son public de manière paradoxale. Tout se passe en effet comme si le dramaturge composait d'une part une œuvre

de *Macbett*, retrouvent auprès de Ionesco leur statut d'altérité complice, et ce, au moment même où le bruit et la fureur shakespeariens, ramenés à leur juste mesure, reprennent les apparences d'un formidable bordel.

Si Ionesco, en portant *Le Solitaire* à la scène, s'essaye à la création d'un théâtre de l'impossible, ce n'est pas tant parce que celui-ci implique que le « discours intime [de l'auteur soit] pris en charge par un autre – détournant ainsi l'inamovible pacte autobiographique[1763] ». La constitution du Personnage en une présence quasi mutique aurait pu *a priori* ériger le délégué scénique de Ionesco en un réceptacle suffisamment impersonnel pour accueillir une image réelle de ce dernier. Ce n'est pas non plus parce que, genre de l'imbrication du vrai et du faux, le théâtre battrait en brèche la supposée sincérité de l'autofiction. Philippe Weigel le souligne, toute narration de soi est déjà une mise en scène : « dès lors le texte de théâtre sur scène répondant aux critères de l'autofiction devient une mise en scène théâtrale de la mise en scène littéraire[1764] ». Si Ionesco échoue à transposer dans la forme dramatique son récit autofictionnel c'est surtout que, dès l'origine, son entreprise est conçue comme aporétique. En aspirant à se désengager de sa propre narration, en tentant de se représenter par le vide, l'auteur condamnait sa figuration paradoxale du « moi » à l'échec. C'est peut-être d'ailleurs justement parce qu'il a conscience des obstacles imposés par le théâtre au discours sur soi que Ionesco a élu le genre dramatique comme le lieu d'une seconde tentative de se dire. Si l'ambition proclamée par le romancier était de se montrer comme un être réfractaire aux confidences, réticent à procéder à une reconstruction signifiante, libre des liens tissés par l'histoire et par l'existence, en somme comme une figure aux antipodes du « Je » de l'autofiction traditionnelle, quel lieu plus opportun en effet que la scène de théâtre, espace de l'artifice, de la suspension du sens, de la déréférentialisation, pour donner corps au paradoxe ? Cependant le théâtre, pas plus que le roman, ne parvient à s'en tenir au pacte aporétique. L'écrivain voulait réduire son Personnage au silence ; il ne fait que transférer son discours à ses compagnons de scène, il finit par lui rendre directement la parole. Il voulait en faire un être insignifiant ; ce sont toutes les ressources

destinée à être reçue par un public idéal, qui comprendrait les enjeux de la dénonciation, saurait percevoir la richesse de son travail interprétatif de Shakespeare et le public réel, auquel la pièce s'adresse de manière directe, public composé à majorité d'individus susceptibles de faire eux-mêmes l'objet des dénonciations formulées dans l'œuvre. Dans le finale de *Ce formidable bordel !* Ionesco ne se contente pas de postuler une communion fictive avec un public idéalisé. En brisant le quatrième mur, il semble inviter son public réel à partager sa perception de l'existence au cours de la cérémonie théâtrale.

[1763] Frédérique Toudoire-Surlapierre et Florence Fix, « Préambules personnels en forme d'annonce théorique » in *L'Autofiguration dans le théâtre contemporain : se dire sur la scène*, *op. cit*., p. 7.

[1764] Philippe Weigel, « Autofiction au théâtre : le demi-masque et la plume » *op. cit*., p. 27.

sémiotiques du spectacle qui convergent pour donner sens à son intériorité figurée; il pensait que sur scène, son existence, réelle ou fantasmée, se montrerait d'elle-même, idiote, sans médiation d'aucune sorte; le regard objectivant du spectateur lui devient plus vital encore que ne l'était celui de son lecteur, sa participation active à une mise en perspective de lui-même, plus que jamais requise. L'autofiguration à laquelle aspire Ionesco n'achoppe donc pas sur l'impossibilité d'un discours intime au théâtre mais plutôt, au contraire, sur l'incapacité de l'auteur à ne pas tenter de s'y essayer. Si le genre dramatique ne permet pas à celui-ci de mettre en œuvre son projet paradoxal de « tout dire » à travers l'acte, antinomique, de ne rien dire, le théâtre, par l'entremise de ses paradoxes et de ses contradictions mêmes, semble en revanche susceptible de révéler un aperçu essentiel de son « moi ».

1.2. Un théâtre de l'essentiel

Le Solitaire, comme *Ce formidable bordel !*, cultive une appartenance à l'inclassable, situés tous deux dans une zone intermédiaire entre l'autobiographie et l'affabulation ficitonnelle. L'instabilité générique qui présidait déjà au *Solitaire* menaçait cependant de dissoudre la représentation du « moi » ionescien, écartelé entre l'identité réelle et l'identité fantasmée, l'inscription dans la temporalité vécue du quotidien et sa ressaisie par le moment eschatologique, la confidence personnelle et la résurgence des figures intertextuelles. Le théâtre, par son caractère intrinsèquement hybride et polysémique, apparaît comme un lieu propre à embrasser les contradictions du « moi ». Ces contradictions, ces paradoxes, ces apories, c'est quand il n'essaye plus de les dénouer mais en fait le matériau même d'une recherche sur lui-même, opérée avec les moyens singuliers du théâtre, que Ionesco parvient à nous dire enfin quelque chose de lui. Au sujet de l'autofiction, Arnaud Genon définit le sujet moderne comme « un sujet qui ne s'affirme plus mais se questionne, cherchant la proie mais ne trouvant que son ombre, selon l'expression de Michel Leiris[1765] ». Dans un mouvement inverse, Ionesco, en transmodalisant *Le Solitaire*, prétendait devenir l'ombre de son ombre, une silhouette muette et mouvante sur le plateau. Un irrépressible désir de mise en scène de soi le ramenait cependant immanquablement dans la lumière. Or ce n'est ni dans sa réussite à figurer une ombre, projet affiché par le dramaturge, ni dans celle d'attraper la proie, horizon d'attente du public, que le théâtre parvient à révéler une vérité sur l'auteur. C'est en jouant de son impureté, de sa propension aux dédoublements, aux diffractions et aux cohabitations que celui-ci nous livre la proie *et* l'ombre, la subjectivité captée dans son hésitation même. Le théâtre

[1765] Arnaud Genon, « Note sur l'autofiction et la question du sujet », *La Revue des Ressources* (en ligne), 18 janvier 2007, URL : http://www.larevuedesressources.org/note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet,686.html.

autobiographique de Ionesco cesse de relever de l'impossible lorsqu'il s'attache à l'essentiel : la représentation de la contradiction, la tentation d'exprimer l'indicible à travers la plurivocité du langage dramatique.

1.2.1. Un théâtre pour embrasser la contradiction

La représentation scénique permet à Ionesco de placer ses contradictions au cœur même d'une définition renouvelée de son identité. L'auteur ne se figure pas dans *Ce formidable bordel ! malgré* les contraintes du théâtre. Au contraire, il trouve dans la mise en scène de soi, en soi, le moyen de partager l'état qu'il juge le plus révélateur de lui-même. Il bat également en brèche l'oscillation, problématique dans la narration, entre la figuration réelle et rêvée par le recours au mode dramatique, défini précisément lui-même par l'imbrication qu'il opère entre le vrai et le faux. Il délègue enfin à la plurivocité du langage scénique la charge d'établir une hiérarchie entre ses strates de conscience et ses différentes modalités d'appartenance au monde, condamnées à une indistinction appauvrissante dans le récit du *Solitaire*.

Par le geste même d'une littérale mise en scène de soi dans *Ce formidable bordel!*, Ionesco révèle une clé majeure de son identité, celle d'acteur dans la comédie du monde. Ce n'est ainsi pas un hasard si le nom qu'il donne à son double scénique est « Le Personnage ». Certes, « Le Personnage », constitue le degré zéro de la caractérisation, l'auteur transposant par là l'absence de nomination du narrateur du *Solitaire* et traduisant une volonté d'effacement face au réel. C'est aussi cependant une appellation à caractère éminemment métatextuel. Or Ionesco, dans ses journaux intimes, a souvent fait état de ce sentiment d'avoir été assigné à un rôle. « On m'a mal distribué » se plaint-il dans *Journal en miettes*, « mais qu'est-ce que c'est que cette condition de marionnette tirée par des ficelles, de quel droit se moque-t-on de moi ? [1766]» Déjà dans *Le Solitaire* le théâtre était utilisé à titre de métaphore : « Ce monde, en carton-pâte, ce décor de théâtre pouvait se substituer n'importe quand à un autre. J'imaginais ce monde dont j'étais l'un des acteurs. Auteur peut-être ou rien qu'un rôle[1767]».

Comme le remarque Barbara Metais-Chastanier, ce n'est sans doute pas un hasard si l'entreprise autobiographique est souvent abordée à partir du lexique du théâtre avec des termes tels que « mise en scène », « masque », « personnage », « costume »… « Comme l'œil qui ne peut se voir » écrit-elle, « le théâtre saurait quelque chose, mais ne pourrait jamais connaître le

[1766] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit*. p. 39.
[1767] Eugène Ionesco *Le Solitaire*, *op. cit*., p. 123.

sujet de son savoir…[1768] ». Sur la scène autofigurative, l'identité ionescienne épouse la multiplicité des fonctions distribuées par le théâtre à l'individu. Metteur en scène de lui-même, éclairagiste des traits saillants de son intériorité, l'auteur ne se représente pas seulement, d'un point de vue ontologique, comme un acteur mais aussi comme un spectateur du dehors. *Ce formidable bordel!*, dans un jeu vertigineux, figure en effet Ionesco jouant son propre rôle de spectateur du théâtre du monde. Le Personnage a donc un double statut sur le plateau, être fictif faisant partie intégrante de la fable et figuration de l'auteur lui-même perdu dans un décor de théâtre. Si le propre du genre dramatique est de mettre en œuvre une action accomplie par le langage, il est significatif que le Personnage ne parle pas, lui que le premier Agent interpelle en ces termes : « Et vous, qu'est-ce que vous faites là à ne rien faire [1769]? » La forme romanesque peinait à donner une cohérence au « moi » ionescien tel qu'il s'incarnait dans le narrateur du *Solitaire*. Le théâtre, en revanche, puise dans sa particularité générique les ressources pour dépasser l'aporie autofictionnelle. Ionesco se percevant fondamentalement comme un acteur et un spectateur, parvient enfin à se dire par le simple fait de s'incarner dans une figure de la contemplation.Il actualise une affirmation de lui-même, condamnée dans le récit à n'être perçue que comme une métaphore : « Etre à la fois entouré de tout cela et dehors. Un spectateur sur le plateau au milieu des acteurs[1770] ».

Dans cette perspective, l'autofiguration cesse d'entretenir avec le public un lien problématique. Ionesco, en réduisant son Personnage au silence, aspirait à épurer le discours sur soi de sa dimension la plus contingente. Lassé de rabâcher les mêmes pensées et les mêmes confidences, il tentait de se définir par un silence éloquent. Mais, comme on l'a analysé, l'artifice ainsi envisagé était voué à l'échec. Il ne parvenait pas à faire barrage à la transmission des messages supposément refoulés. Si Ionesco réussit pourtant à se révéler sans parler sur la scène du *Formidable bordel* !, c'est par la création d'un rapport d'identité établi entre lui et son public. Le dramaturge cesse en effet d'avoir à expliquer qui il est dès lors qu'il érige son spectateur en son double. De la fusion sans parole peut alors surgir une révélation sans message.

De fait, le dispositif théâtral en lui-même place le spectateur dans la position qu'occupe Ionesco dans le réel. Le narrateur du *Solitaire* ne cesse de mentionner l'image d'une vitre transparente qui le séparerait du monde et de ses semblables : « Il y avait une sorte de cloison

[1768] Barbara Metais-Chastanier, « Ecrire hors de soi : de la figuration à la délégation » in Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dirs.), *L'autofiguration dans le théâtre contemporain : se dire sur la scène*, *op. cit*, p. 108.
[1769] Eugène Ionesco, *Ce formidable bordel !*, *op. cit.*, p. 1169.
[1770] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 82.

invisible entre eux et moi[1771]» écrit-il, ajoutant : « Ils étaient séparés de moi comme par une vitre épaisse, incassable[1772]. » « J'ai encore quelquefois l'impression d'être séparé du reste, l'impression d'être dans une sorte de cage en verre[1773]», confie-t-il encore. Transposée au théâtre, l'image de cette vitre correspond en tout point au quatrième mur. La distance irréductible que le Solitaire éprouve face à l'existence serait, de cette manière, rejouée par la distance inhérente au théâtre entre le spectateur et l'espace scénique, Ionesco définit le personnage du *Solitaire* comme une figure du spectateur. Il affirme ainsi à Claude Bonnefoy dans *Entre la vie et le rêve* : « *Le Solitaire*, je crois, ressemble beaucoup à *La Cantatrice chauve*. […] Dans *La Cantatrice chauve*, qu'est-ce que je fais ? Je me mets à l'écart du monde pour mieux voir son mouvement ; je me distancie et je regarde les gens et tout ce qu'ils font paraît étonnant, ridicule, insensé[1774] ».

Dans un passage à valeur réflexive du roman, le narrateur décrit, de la même manière, ses impressions au cours d'une séance de cinéma : « J'étais là, à regarder des images qui bougeaient, je voyais des gens se poursuivre, puis se battre, puis s'entre-tuer avec beaucoup de bruit…[1775]». Ionesco suggère alors une ressemblance entre la perception de la fiction et la perception du réel. Or le spectateur de *Ce formidable bordel!* ne fait pas une expérience très différente de celle du Solitaire en assistant à la représentation de l'insurrection chaotique à la fin de la pièce. L'exclamation de la Serveuse devant le corps du jeune insurgé : « Qu'est-ce qui nous est donné à voir [1776]?» semble anticiper, dans sa formulation, une question susceptible d'être posée par le public. « Spectateur » ne correspondrait plus seulement au statut du destinataire de l'œuvre théâtrale mais apparaîtrait bien aussi comme une définition ontologique. A la fureur incohérente du monde, l'homme ne peut guère fournir qu'un public incrédule.

Le partage avec son public de son expérience de déréalisation, par le biais du dispositif théâtral, permet ainsi au dramaturge de faire l'économie de certaines explicitations présentes dans le roman. Dans *Le Solitaire*, l'auteur utilise par exemple, pour exprimer son sentiment d'appartenir à une humanité déshumanisée, aspect fondamental de sa personnalité, l'analogie récurrente du chien. Le narrateur, observant la foule pressée, constate ainsi : « On aurait dit des rues peuplées de chiens. Il n'y a que les chiens qui courent comme ça en ayant l'air de savoir

[1771] *Ibid*, p. 73.
[1772] *Ibid*, p. 100.
[1773] *Ibid*, p. 108.
[1774] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 176.
[1775] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 20.
[1776] Eugène Ionesco, *Ce formidable bordel !*, *op. cit.*, p. 1167.

où ils vont[1777]». Ionesco semble, ce faisant, réactualiser son image du rhinocéros, dont il notait à l'époque le caractère légèrement inadapté à sa vision[1778]. La métaphore canine, éclairante pour le lecteur, devient inutile au public théâtral qui, en voyant s'agiter les protagonistes de *Ce formidable bordel!*, pressés d'aller faire la révolution, éprouve de manière sensible l'impression de déshumanisation ressentie par l'auteur.

La transposition générique du *Solitaire* en *Ce formidable bordel!* témoigne ainsi d'une nouvelle approche de Ionesco pour tenter de résoudre son paradoxe d'une figuration de soi dans une posture de la distance. Malgré son identité revendiquée de marginal, séparé irrémédiablement du monde par une vitre de verre, il apparaît que si l'auteur est parvenu à se dire, c'est en postulant une identité avec cette humanité même, dépeinte comme irréductiblement étrangère[1779]. L'expérimentation dramatique tentée par Ionesco semble avoir atteint son objectif. Spectateur de la pièce, Philippe Tesson a ainsi été frappé par l'identification mise en œuvre entre le double scénique de l'auteur et la salle au cours de la représentation de *Ce formidable Bordel !* Analysant l'intérêt dramaturgique du silence du Personnage il constate en effet : l' « intérêt incontestable de cette pièce […] c'est un truc qu'a formidablement utilisé Ionesco. C'est-à-dire, le personnage n'est pas un acteur, il est un spectateur. Le spectateur c'est nous, c'est donc nous qui sommes sur la scène. Et ça c'est quand même assez nouveau. Le silence du personnage nous force à être son complice, fatalement puisque nous sommes silencieux dans la salle[1780] ».

La réécriture pour la scène, si elle autorise donc un jeu de transfert entre le public et le Personnage, renouvelant les modalités de la confidence autofictionnelle, permet également à Ionesco d'éluder la question, posée par le roman, du degré de réalité de son « moi » fictif.

[1777] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 42.

[1778] Ionesco confie à *L'Express* trois ans avant la rédaction du *Solitaire*, interrogé sur le choix du symbole du rhinocéros : « Je cherchai un animal terrible, borné, qui fonce droit devant lui. En feuilletant le Larousse, je suis tombé, par hasard, sur le mot et l'image d'un rhinocéros. Ce mot, je l'ai même retrouvé, car je l'avais employé auparavant dans mon Journal intime de Roumanie, des années 30, et je l'avais complètement oublié. C'est amusant. Mais rhinocéros, à mon avis, n'est pas le mot qu'il faut, parce que le rhinocéros est un animal solitaire. On devrait employer le mot mouton (« *L'Express* va plus loin avec Eugène Ionesco », *L'Express*, 5-11 octobre 1970, p. 158).

[1779] Dans ses commentaires métafictionnels sur la pièce, Ionesco revendiquera précisément la recherche d'une communion avec le public, affirmant : « Peut-être ai-je réussi même par le théâtre à éveiller chez les gens ce qu'ils ont d'intimée [sic], de solitaire. Du moins c'est un espoir » (Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.* p. 116).

[1780] Philippe Tesson in Le masque et la plume, émission présentée par François-Régis Bastide et Bernard Deutsch, 2 décembre 1973. Selon Elena Maria Morogan, le phénomène de l'identification opère également, de manière inverse, par la création d'une béance dans la constitution du double scénique : « le personnage ionesquien, spécifique justement par la manque de traits spécifiques, est une sorte de moulage que tout spectateur peut remplir de sa propre substance » (*Du texte narratif au texte dramatique : quatre couples symbiotiques dans l'œuvre d'Eugène Ionesco*, Edsbruk, Akademitryck, 2000, p. 183).

Arnaud Schmitt propose une théorie intéressante au sujet de la réception du «Je » dans l'autofiction narrative. Selon lui en effet :

> Lorsqu'on parle d'autofiction, on pense communément à un texte dans lequel il y aurait un peu de *Je* empirique, un peu de *Je* fictif, le premier jouant à cache-cache avec le lecteur en s'abritant derrière le second[1781].

Interrogeant les modalités de la cohabitation entre les deux, il récuse l'idée d'une hybridation des deux instances du « moi » dans le récit. Il propose le concept de mixité en lieu et place de mélange dans l'optique de la réception. D'après lui, en effet, le lecteur n'est pas capable de penser le « je » comme un hybride. Sa relation instaurée avec la première personne du récit autofictionnel obéirait dès lors à un principe d'oscillation et d'alternance. Partant du présupposé qu'il existe une « impossibilité d'entretenir deux idées génériques simultanément[1782] » puisque « le cerveau est un organe de choix, et que choisir signifie exclure[1783] » il affirme :

> Je récuse donc l'hybridité cognitive car un texte peut être autobiographique et fictionnel, cependant jamais les deux en même temps. L'autofiction est *un texte à choix multiples*, qui se succèdent certes, mais sans jamais se superposer[1784].

Les remarques du critique apportent un éclairage intéressant sur les limites du *Solitaire* dans sa capacité à livrer un discours sur le « moi » ionescien. Malgré l'évident caractère transposé du récit à la première personne, il semble en effet difficile à la lecture de ne pas alterner entre des moments de réception du texte comme autobiographique et d'autres où il est envisagé comme fictionnel. Ainsi, les confidences de l'auteur qui ont trait à ses expériences de déréalisation, comme celles du restaurant, nous semblent renvoyer à un sentiment authentiquement ressenti par l'auteur. La fantasmagorie mystique finale en revanche, trop outrancièrement déconnectée de la sphère du réel, conduit à renégocier le pacte de lecture et à accueillir le récit comme une pure fiction. Dès lors, cet épisode, qui est manifestement essentiel aux yeux de Ionesco, le plus apte peut-être à le définir à travers son espérance en une transcendance, devient aussi celui au cours duquel le lecteur est le moins enclin à identifier son « je » fictif et son « je » réel.

La partition opérée par Jean Freustié entre la première moitié du *Solitaire* dans laquelle, selon lui, « l'auteur est là, sous la chemise, très proche » et celle où le récit devient « une fable[1785] » est révélatrice de l'instabilité du regard et des attentes du lecteur, confronté à la narration insolite de Ionesco. Ce dernier nous invite en effet à lire de manière uniforme son

---

[1781] Arnaud Schmitt, *Je réel/ Je fictif*, *op. cit.*, p. 41.
[1782] *Ibid*., p. 73.
[1783] *Ibid*.
[1784] *Ibid*., p. 74.
[1785] Jean Freustié, « Le Roquentin d'Ionesco », *op. cit.*, p. 49.

Solitaire comme un portrait imagé de lui-même. Il le nourrit pourtant d'un matériau parfaitement hétéroclite s'échelonnant de scènes quasi-autobiographiques aux plus complètes fantasmagories. Le lecteur ne peut répondre à son injonction et semble contraint d'osciller entre une perception de Ionesco pensé tel qu'en lui-même et l'appréhension du Solitaire comme un pur personnage de fiction. Le risque que représentent pour l'auteur ces constants décrochages du destinataire n'est pas celui d'une perte d'intérêt pour le récit mais celui d'un déplacement des enjeux de la lecture. Tantôt le récepteur, pour peu qu'il réserve au roman un accueil favorable, retire une satisfaction liée à l'intuition, vraie ou fausse, d'accéder à l'intimité de Ionesco ; tantôt il éprouve un plaisir d'identification au Solitaire, perçu comme n'importe quel autre personnage romanesque.

Le théâtre, qui repose lui-même sur une superposition du vrai et du faux, ne résout pas l'aporie mais œuvre à son dépassement. Si l'on admet que le pacte de réception théâtral engage une capacité du spectateur à « s'investir dans le spectacle (identification) et [à] s'en retirer (distance)[1786] », on peut supposer le public, d'une manière similaire, apte à appréhender concomitamment le protagoniste central comme une figure fictive et comme une incarnation de l'auteur. Ionesco en construisant son Personnage au croisement du « moi » rêvé et du « moi » réel, livre à l'appréciation de son destinataire un double dont l'hybridité n'est pas au théâtre problématique. Ce qui apparaissait dans le récit comme une impasse devient au contraire une richesse. La conclusion du roman, transposée dans le genre dramatique, ne pose plus au destinataire la question d'un quelconque degré de réalité de l'épisode. Sur le plateau habillé par la lumière, le Personnage qui s'avance vers le public en riant aux éclats est perçu sans difficulté par le spectateur comme, tout à la fois, le protagoniste central de la fable, l'acteur portant le masque de l'auteur, Ionesco lui-même s'adressant indirectement à lui pour partager une découverte à la fois vraie et fausse sur le sens profond de l'existence.

Si le public de *Ce formidable bordel !* n'a donc aucune peine à retrouver Ionesco derrière son masque théâtral, et ce malgré l'artificialité du spectacle, de la même manière qu'il reconnaissait une part de celui-ci dans son personnage-pivot, la question se pose précisément de savoir ce qui distingue la pièce de celles du cycle Bérenger. Qu'est-ce qui porte le public à croire qu'il n'a plus en face de lui une représentation partielle de Ionesco mais bien une figure visant à exprimer sa totalité ? D'une part, le spectateur bénéficie au théâtre d'un pacte de réception identique à celui que pose l'autofiction ou l'autobiographie. Le programme qu'il reçoit en entrant dans la salle est ainsi accompagné d'un texte rédigé par Ionesco qui, s'il ne

[1786] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 34.

postule pas explicitement une identité entre le Personnage et lui-même, en s'attardant longuement sur la description d'une intériorié conforme à celle qu'il s'attribue ailleurs, la suggère fortement :

> Cette pièce est inspirée d'un roman que j'ai écrit : *Le Solitaire*. Dans le roman, le personnage s'exprime, se dévoile, se confesse. Dans la pièce, le personnage principal est muet, ce sont les autres qui parlent pour lui. En partie, les autres sont les projections de ses propres pensées. En partie seulement. Le plus souvent les gens qu'il voit et entend, avec lesquels il entre ou n'entre pas en contact, sont pour lui des énigmes vivantes. L'univers entier est, d'ailleurs, pour le personnage une énigme dont il désespère de ne pas avoir la clef. Il n'arrive pas à comprendre. La plupart des hommes se contente de d'une compréhension limitée qui ne résoud pas notre ignorance fondamentale. Le personnage, lui, ne peut s'en consoler. Il a toutefois conscience que le monde est mal fait, que le malheur et le mal le ravagent et que les différents aspects politiques et historiques de ce mal ne sont que les expressions répétées à peine différentes d'une tragédie fondamentale. Il vit donc sans pouvoir vivre dans ce malaise existentiel, dans une torture de chaque instant, étonné, stupéfait de ce qui arrive.
>
> L'alcool n'arrive pas à l'abrutir et son étonnement reste intact. Mais cet étonnement qui le fait souffrir en même temps le sauve. Il contemple le monde avec l'œil du premier regard, au-delà du problème du « pourquoi » et du « comment[1787] ». […]

Si le spectateur a jamais eu l'opportunité de feuilleter le *Journal en miettes* de Ionesco, ou s'il a eu accès à ses confidences distillées dans la presse, le doute ne lui est pas permis. Le pacte écrit semble renouvelé sur l'espace même de la scène avec les moyens du spectacle. Guy Dumur nous apprend en effet que :

> Collègues de bureau, voisins d'immeuble, patrons de bistrot, révolutionnaires, maîtresses et concierges, qui agissent parlent, bougent, n'ont aucune prise sur ce « Solitaire » […] aucun n'arrive à entraîner dans leur ronde, parfois dans leur danse du scalp, le bonhomme ahuri, aux airs de clown en chômage, auquel Jacques Mauclair, metteur en scène et principal interprète, a voulu les traits et l'allure d'Ionesco[1788].

En outre, le silence du Personnage, tout limité qu'il soit, apparaît comme un indice de rupture dans l'œuvre du dramaturge, envisagée dans sa totalité. Bérenger était marqué par une ingénuité qui contribuait à le dissocier d'un Ionesco toujours lucide en surplomb de la fable. Le protagoniste mutique est certes perceptible comme un *idiot* mais non comme un naïf. Son silence indique au public une profondeur de vue que ne possédaient pas ses prédécesseurs scéniques. Enfin, par le caractère exhaustif des notions existentielles abordées, de l'angoisse de la solitude à l'angoisse de la foule, de la peur des pulsions humaines à la quête d'une transcendance, du refus de la conversation anecdotique à l'irrésolution au silence, du fantasme de la claustration au rêve de l'élévation, *Ce formidable bordel !* laisse entendre au spectateur que le dramaturge est en train d'œuvrer sous ses yeux, grâce au caractère expérimental du

---

[1787] (« L'argument par Ionesco » situé dans le programme original de *Ce formidable bordel !* dans la mise en scène de Jacques Mauclair de 1973 au Théâtre Moderne, consultable en ligne sur le site de la Régie Théâtrale, URL : http://www.regietheatrale.com/index/index/programmes/programmes.php?recordID=97&Ce%20formidable%20bordel-IONESCO-1973).

[1788] Guy Dumur, *Le Nouvel Observateur* cité dans *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 542, 1er juin 1974, p. 35.

théâtre, à un retour analytique sur lui-même jamais encore entrepris. La critique ne s'y est pas trompée. Selon Dominique Jamet, « jamais Ionesco ne s'est exprimé de façon aussi personnelle et aussi ample[1789] ». Pierre Marcabru hasarde quant à lui l'hypothèse selon laquelle cette « belle et forte pièce » serait « peut-être celle où il va au plus profond de lui-même, où il se cherche le plus lucidement, où il s'avoue le plus douloureusement[1790] ». Comment formuler meilleure définition d'une autofiction théâtrale ?

La forme dramatique permet enfin de mettre à jour une hiérarchie parmi les états psychiques exprimés par l'auteur. Ionesco, en rédigeant *Le Solitaire*, peinait à délimiter l'essentiel de l'accessoire dans le flux désordonné du récit de son double, s'apparentant parfois à un monologue intérieur au passé. Le long discours adressé à l'étudiant par le personnage, qui glisse sans transition d'une idée à une autre, bascule d'un compte-rendu factuel à la formulation de réflexions métaphysiques profondes, est à l'image du roman dans sa totalité. Il témoigne de la difficulté du romancier à représenter ses strates de conscience comme à distinguer les différentes causes de ses angoisses. Le Solitaire raconte ainsi :

> Après avoir pris connaissance de ces nouvelles, il y a les mots croisés du journal. Ca fait encore une heure. Puis arrive l'heure de l'apéritif, après c'est le déjeuner, après c'est la sieste. Deux ou trois heures difficiles à passer, et c'est le dîner, et je rentre. Et c'est le sommeil profond qui m'engloutit. Le lendemain matin, la même détresse, et puis c'est le café, je reviens à moi et ainsi de suite. Vous voyez que j'organise quand même ma journée. Mais il y a ça surtout, il y a cela, l'étonnement que j'existe et que des choses existent. Mais il y a surtout cette impuissance de concevoir l'infini[1791].

La réitération de l'adverbe « surtout » révèle la gageure qu'a été pour l'auteur d'attribuer un ordre ses états psychiques, et ce à destination d'un allocutaire figurant à la fois le lecteur et lui-même. Le caractère désorganisé de la confidence semble reposer partiellement sur cette inadaptation structurelle de la narration ionescienne à la hiérarchisation.

Le théâtre qui démultiplie les possibilités d'expression d'un discours sur soi, se présente à Ionesco comme un *medium* propice à signifier la polymorphie de son angoisse tout en donnant à ressentir au spectateur le caractère saillant de certains de ses états de conscience. En premier lieu, la représentation scénique opère une distinction entre la dimension factuelle du récit de vie du personnage, quelle que puisse être sa dimension imagée, et l'enjeu métaphysique de ses interrogations. Le rituel des repas et de la boisson qui ponctuent significativement l'existence du Solitaire, désignant cette dernière comme routinière, morose, sans événement, ne constitue

---

[1789] Dominique Jamet, *L'Aurore*, cité dans *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 542, 1er juin 1974, p. 33.
[1790] Pierre Marcabru, *France-Soir*, 16 novembre 1976, cité dans Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 222.
[1791] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 112.

dans le roman qu'un pan de la caractérisation du double ionescien. Cet aspect de lui-même est cependant systématiquement accolé dans la diégèse avec une autre dimension de son être, celle qui questionne inlassablement le sens du monde et de l'existence. Entremêlées de la sorte dans l'étrange journal de la vie quotidienne et de la vie psychique qu'est *Le Solitaire,* ces deux facettes singulières du « moi » courent le risque de perdre leur relief à leur contact réciproque.

Dans la pièce, Ionesco trouve le moyen de séparer les deux plans. Le rituel routinier est essentiellement représenté par l'entremise des actions scéniques. La scène de IX de la pièce, par exemple, composée exclusivement d'un jeu solitaire sans parole, met en scène l'arrivée des meubles du Personnage, qui surgissent spontanément dans l'appartement - comme le soulignent les didascalies « *On voit apparaître un grand buffet*[1792] » ou « *quatre autres chaises arrivent du fond*[1793] ». Au ballet dynamique des objets correspond ironiquement l'inertie du personnage qui ne se lève que pour s'asseoir sur les différents sièges de son intérieur ou pour aller se chercher à boire. Le dramaturge ponctue ainsi la scène d'indications représentant le recours réitéré à l'alcool : « *Il ouvre le buffet, il prend une bouteille de cognac, un verre, se verse à boire, boit un verre. Va remettre la bouteille dans le buffet, se ravise, se verse encore un verre, le boit. Puis il met la bouteille et le verre en place* [1794]», « *brusquement, il se lève, se dirige vers le buffet, prend de nouveau la bouteille de cognac, se verse à boire*[1795] », « *sort de la poche arrière de son pantalon une bouteille plate de cognac, boit une gorgée au goulot. Remet la bouteille dans sa poche* [1796]». La réponse physiologique du Personnage à l'angoisse, manifestée par l'inertie et la prise compulsive du stupéfiant, éclaire l'une des singularités du « moi » tel que veut le montrer Ionesco.

Les longs monologues qui précèdent la séquence envisagent exclusivement, quant à eux, le « moi » ionescien sous l'angle métaphysique. Ils formulent, par l'entremise du discours des autres personnages, ses questions fondamentales, comme celle qu'aborde incidemment la Dame de la scène V :

> Il faut prendre la vie du bon côté, monsieur, sinon, que ferions-nous ? Nous ne pourrions pas vivre ! Mais pouvons-nous vivre vraiment ? On peut vivre sa vie, on le la vit pas, on la perd. On se trompe toujours. On erre, on s'égare[1797].

[1792] Eugène Ionesco, *Ce formidable bordel !*, *op. cit.*, p. 1151.
[1793] *Ibid.*
[1794] *Ibid.*, p. 1152.
[1795] *Ibid.*
[1796] *Ibid.*
[1797] *Ibid.*, p. 1141.

Le fait même de déléguer ses préoccupations profondes à d'autres protagonistes traduit le désir de l'auteur d'établir une séparation entre le « moi » qui pense et le « moi » qui s'inscrit charnellement dans le quotidien.

Les jeux silencieux du Personnage, en certains endroits de la pièce, révèlent ainsi un premier niveau de l'être, saisi dans sa corporéité, quand les pensées métaphysiques formulées par les autres protagonistes transcrivent une seconde strate de son intériorité. Le travail de distinction ne s'arrête cependant pas là. L'être qui s'interroge par le biais d'une pensée rationnelle ne constitue encore qu'une facette de l'identité ionescienne. Pour figurer un état de la conscience qui transcende le drame de la condition humaine lors de ses brefs moments d'ataraxie, Ionesco représente son Personnage dans un état d'absolue inaction face aux événements qui se déroulent sous ses yeux. Ainsi dans la partie de la pièce qui met en scène l'épisode révolutionnaire du roman, il distingue très nettement la part de lui-même capable d'exprimer rationnellement son indignation et celle qui non seulement oppose à la violence une résistance instinctive mais parvient également à atteindre, face à celle-ci, une parfaite indifférence, états tous deux intraduisibles verbalement. Tandis qu'il délègue à la Concierge la charge d'exprimer aux insurgés (et au public par double destination) ce qu'il pense des insurrections violentes - faisant stratégiquement endosser à une figure de prolétaire un discours qualifiable par ses détracteurs de réactionnaire - le Personnage, lui, ne fait ni ne dit pratiquement rien. Le dramaturge, à la scène XIV, enchaîne ainsi de manière significative les didascalies : « *On entend les bruits des mitrailleuses* [1798]» et « *Le personnage demeure plutôt impassible* [1799]».

Envisagé dans cette perspective, le théâtre se présente comme le lieu qui permet à Ionesco d'embrasser les dimensions aussi complémentaires que contradictoires de l'être. Le Solitaire présente trois visages de l'auteur : l'homme terrassé par l'angoisse, réduit par là-même à l'inertie et à la répétition compulsive ; l'homme révolté, incapable de contenir un flux de paroles qui met en question le comportement humain et le sens de la vie ; l'homme détaché, enfin, impassible devant le spectacle d'un monde inoffensif car déréalisé. Ces facettes de l'identité avaient tendance à être écrasées par le discours uniformisant du narrateur. Ionesco ne disposait, de fait, pour leur permettre d'exister dans le roman, que d'un *medium* unique. Sur la scène physique du théâtre, chaque état conquiert son espace propre et son mode d'expression singulier tout en s'intégrant dans la totalité organique du spectacle. Ionesco parvient ainsi mieux à les

[1798] *Ibid*., p. 1182.
[1799] *Ibid*.

hiérarchiser. La mise en scène du double de l'auteur désœuvré dans son appartement, parce qu'elle intervient après l'écoute des longs monologues teintés d'enjeux existentiels, suggère peut-être le caractère secondaire de celle-ci. Le recours aux personnages seconds pour exprimer les pensées et les révoltes de l'auteur chercherait à montrer, de la même manière, que si les propos en question contribuent bien à révéler quelque chose de celui-ci, ils ne sauraient le faire que de manière indirecte.

Les mots prononcés par le double scénique de Ionesco, grâce à leur parcimonie même, parviennent eux aussi à désigner des bribes de l'essentiel, bribes auparavant noyées dans le discours ininterrompu du Solitaire. L'échange de réplique entre la Serveuse et le Personnage :

> LA SERVEUSE : […] Est-ce qu'on vous a aimé ?
>
> LE PERSONNAGE : Ma mère[1800].

est, par exemple, plus signifiant dans ce qu'il révèle le drame personnel de l'auteur, affirmé comme tel par ce dernier, que ne l'était le développement familial du Solitaire au début du roman.

Si la transmodalisation permet ainsi au dramaturge de délivrer une vérité sur lui-même par le recours aux ressources et aux spécificités du genre dramatique, elle lui offre également l'opportunité de traduire ce qui dans la narration était condamné à rester du domaine de l'indicible.

1.2.2. Un lieu pour exprimer l'indicible

L'art de la scène permet à Ionesco de renouveler son approche de certains enjeux essentiels autour desquels gravitait *Le Solitaire* sans parvenir véritablement à s'en saisir : l'expérience de la dépression, la fuite du temps et la confrontation à la mort.

Le récit autofictionnel semble avoir en partie pour vocation de délivrer le compte-rendu d'une dépression dont l'auteur a réellement souffert. Le récit qu'il livre de celle-ci dans son « Journal d'un citoyen malgré lui » suggère en effet, conjointement, l'authenticité du matériau personnel utilisé dans *Le Solitaire* et l'impossibilité de ce dernier à « tout dire » sur cette douloureuse question.

Le recoupement qu'il est possible d'opérer entre les faits contenus dans un journal intime publié et ceux qui nourrissent un roman à la première personne n'est bien sûr pas suffisant en soi pour garantir la véracité de ceux-ci, dans un cas comme dans l'autre. Il témoigne cependant

[1800] *Ibid*., p. 1173.

d'une cohérence de l'auteur dans la peinture qu'il propose de lui-même et traduit, dans l'autofiction, une volonté de s'appuyer sur un matériau donné comme authentique.

En dévoilant dans *La Nouvelle Revue française* un « Journal » qui s'attache essentiellement à évoquer sa dépression, l'auteur fournit une assise pour lire *Le Solitaire* comme une confidence sincère. Ionesco se remémore dans l'article, publié deux ans après la parution du *Solitaire*, comment une maladie physique s'était transformée en dépression clinique :

> J'étouffais, bien entendu. Non, je ne pouvais m'y résigner. Il me fallait l'Absolu. Sur ce, ou à cause de cela, je tombai malade. Les microbes s'en prirent à ma vessie, aux reins. J'eus une fièvre très forte. Pas de douleurs, mais un abattement mêlé à une fatigue nerveuse très éprouvante, à l'angoisse, à l'agitation. Bien que fatigué, je ne pouvais rester sur place. Ni assis, ni couché, ni debout, ni sur les genoux. Je marchais, des journées et des semaines entières, d'un mur à l'autre, du fauteuil au divan, fumant sans cesse, incapable de discuter avec les deux ou trois amis qui tout de même venaient me voir. Je crus que j'allais mourir. J'avais peur. Ce n'est pas la maladie physique qui me portait à croire que je devais mourir, c'était mon état psychique. J'avais l'impression de ne plus appartenir au monde. Je n'avais plus aucun intérêt pour la vie. Je maigrissais à vue d'œil. Je refusais la nourriture. Je l'avais en horreur. Les têtes de veau, les viandes du boucher, les pieds de porc, les sales tripes, la puante fromagerie, les fruits et les légumes entassés sur les marchés, tout me donnait la nausée. Non seulement les aliments mais les rues, les trottoirs, la foule qui grouille revêtaient pour moi un aspect excrémentiel. Les intestins, les reins fonctionnaient mal. Si tout m'était devenu étranger, c'est parce que je l'avais bien voulu, et si mon organisme fonctionnait mal, ça voulait donc dire qu'une partie de moi-même désirait la mort, me disais-je. […] Le « moi » qui s'accrochait à l'existence alla voir ou fit venir des médecins. Ceux-ci ne comprirent pas grand-chose aux déchirements de mon être. Une fois les microbes tués, je ne devais plus maigrir. Je continuais de maigrir, cependant. J'étais, m'assurèrent-ils en bonne santé. Ils se rendirent compte que c'était ma tête qui était malade. On sait maintenant que les maladies imaginaires sont des maladies vraies. Je pris des euphorisants, des calmants, des excitants. Tout cela fit que, au bout d'un temps, au bout de plusieurs mois, celui qui, en moi, voulait vivre eut le dessus sur celui qui ne voulait pas[1801].

Le Solitaire, dont certains passages sont presque rigoureusement identiques au contenu du « Journal », laisse penser qu'une même expérience a servi de support à la rédaction des deux textes. Le narrateur à la première personne du roman confie : « il y quelques temps, j'avais eu une dépression[1802] », expliquant que « pendant des jours et des jours [il] circulai[t] de la porte à la fenêtre, de la fenêtre à la porte sans pouvoir [s]'arrêter[1803] ». Le récit de la dépression oblige *a priori* Ionesco à une grande rigueur dans le maniement des temps de la narration. Si la dépression du personnage est évoquée dans un passé du récit au passé, ce qu'indique le recours au plus-que-parfait de l'énoncé « j'avais eu une dépression », c'est que la maladie se présente comme une force de complète annihilation de tout langage et de toute pensée. Le Solitaire, évoquant l'ennui causé par le trouble psychique affirme ainsi : « Si on écrit sur l'ennui, c'est que l'on ne s'ennuie pas. L'ennui paralyse ou ne vous fait faire que des actions destructrices ou vous met dans un état voisin de la mort[1804] ». Lorsqu'il retranscrit les pensées du narrateur de

[1801] Eugène Ionesco, « Journal d'un citoyen malgré lui », *op. cit.*, p. 176-177.
[1802] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 89.
[1803] *Ibid.*, p. 90.
[1804] *Ibid.*, p. 89.

l'histoire, le narrateur-scripteur se réfère ainsi à une époque où il n'est plus malade. De fait, le Solitaire, tel que le découvre le lecteur au début du roman, semble plutôt correspondre à un « moi » de l'auteur saisi à l'époque qui a immédiatement suivi l'état dépressif. Cette période est décrite dans le « Journal » dans lequel Ionesco explique :

> Mon existence reprit sa quotidienneté : la vie n'avait toujours pas de sens mais elle n'était plus insupportable. Les heures, les jours, les semaines passaient, ni gais ni tristes, dans la grisaille de jadis[1805].

La description de Ionesco est évocatrice du Solitaire, tel qu'il se dessine à travers le récit du narrateur. Dans sa représentation autofictionnelle de lui-même, Ionesco créerait ainsi trois instances narratoriales : celui qui raconte l'histoire, qui a vécu l'épiphanie mystique, et a par conséquent retrouvé un espoir en l'existence (conformément à la déclaration finale selon laquelle « quelque chose de cette lumière[1806] » était resté en lui) ; celui qui a traversé une dépression clinique dans un passé de l'histoire, celui, intermédaire, qui est à la fois sorti de l'état dépressif et n'a pas encore accédé à la révélation lumineuse, l'être de la « grisaille » évoquée par le « Journal ».

Or Ionesco, dans son oscillation entre le réel et la fiction, brouille les indices temporels. La maladie semble ainsi diffractée entre les différentes époques du récit. La conversation téléphonique avec l'étudiant figure à l'évidence, par exemple, la rencontre de Ionesco lui-même avec les médecins qui « ne comprirent pas grand-chose aux déchirements de [son] être[1807] » et lui assurèrent qu'il était « en bonne santé[1808] ». Le narrateur du temps de l'histoire, censé ne plus être malade, accomplit donc une action qui aurait dû revenir au narrateur du passé de l'histoire, en théorie encore dépressif. Le narrateur-scripteur relate un échange avec l'étudiant en médecine, révélateur de la confusion des temps :

> Mon cas, affirma-t-il, était très connu par les psychothérapeutes. Il me citait des exemples, pas tout à fait rares, où les malades avaient l'impression que tout l'univers était excrémentiel. Je répondis que je n'en étais pas là, heureusement[1809].

La proposition de l'étudiant renvoie, si l'on se fonde sur les confidences non fictionnelles de Ionesco, à l'un des aspects de la dépression de ce dernier, le fait qu'alors « non seulement les aliments mais les rues, les trottoirs, la foule qui grouille revêtaient pour [lui] un aspect excrémentiel[1810] ». Dès lors, le personnage affirmant qu'i ln'en « étai[t] pas là » se dissocie de la personne réelle de l'auteur. Il apparaît ainsi comme une figuration pluri-référentielle :

[1805] Eugène Ionesco, « Journal d'un citoyen malgré lui », *op. cit*., p. 176.
[1806] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit*., p. 208.
[1807] Eugène Ionesco, « Journal d'un citoyen malgré lui », *op. cit*., p. 177.
[1808] I*bid*., p. 176.
[1809] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit*., p. 111.
[1810] Eugène Ionesco, « Journal d'un citoyen malgré lui », *op. cit*., p. 176.

partageant un vécu similaire à celui de Ionesco mais de manière incomplète, s'identifiant à un personnage dépressif par sa consultation médicale sans éprouver - encore - tous les symptômes de la maladie. De la même manière, le narrateur scripteur, lorsqu'il utilise le présent de l'énonciation pour affirmer « Moi, je m'ennuie souvent. J'ai le vertige et la peur de l'ennui[1811] » semble s'apparenter en tout point au narrateur de l'histoire, celui qui n'a pas bénéficié de la révélation lumineuse de la fin du récit.

Ces confusions temporelles révèlent que Ionesco cherche avant tout à représenter dans son *Solitaire*, aux dépens d'une réelle cohérence autobiographique ou narrative, un espace de l'entre-deux. La dépression passée et l'épiphanie future auraient surtout, dans le roman, la fonction de polarités antinomiques, représentant la pulsion de mort et la régénérescence dans la lumière. C'est la perpétuelle oscillation de l'une à l'autre qui semble surtout pertinente à Ionesco pour bâtir un portrait intérieur de lui-même.

Il est significatif, dans cette optique, que l'appartement du narrateur, lieu central et symbolique du roman, se trouve lui-même dans un espace-lisière « situé dans la proche banlieue parisienne[1812] », dont la pièce principale, pourvue de deux fenêtres, donne à la fois sur une artère animée et sur une rue déserte, double situation inspirant au narrateur la réflexion : « Je me rendis compte tout de suite du parti à tirer de cette double ouverture. Je pouvais voyager en trois cents mètres de la grande ville à la campagne[1813] ». Ionesco est conditionné par sa pratique théâtrale à utiliser l'espace de manière symbolique. Le recours à l'entre-deux spatial pour figurer un état intermédiaire entre la vie et la mort n'est certes pas perceptible de manière flagrante dans le roman définitif. La consultation de l'unique manuscrit du *Solitaire*, qui ne porte que sur la description de l'appartement, ne laisse cependant aucun doute sur le fait que, à un stade de sa création au moins, il a utilisé le lieu dans cette intention. Dans le début de son brouillon, Ionesco écrit en effet :

> ~~Je paie~~ J'ai payé un million le pas de porte. C'est un appartement *neuf[1814]* de trois pièces, salle de bains, cuisine. ~~Tout beau, tout nouveau~~. Il se trouve dans la banlieue parisienne, toute proche, à ~~quinze cent~~ deux mille cinq cent mètres de la porte de Châtillon. Pourtant ce n'est déjà plus Paris. Deux mille *cinq cent* mètres dans une grande agglomération cela équivaut à ~~cinquante~~ ~~quarante~~ cent cinquante kilomètres en province. On se sent déjà dépaysé, loin de tout. En même temps, tellement près ~~de Par~~ du centre de la capitale avec cet autobus qui passe sous mes fenêtres (j'habite au premier étage) faisant ~~très si~~ agréablement ~~trembler~~ vibrer mes carreaux. Si on a envie d'aller à Paris, on peut y aller quand on le désire, de quart d'heure en quart d'heure, revoir les amis, un film, manger au restaurant, c'est commode, on n'est pas isolé. On peut y aller quand on veut. Je ne veux pas y aller. Seulement, savoir, ~~simplement~~ qu'on peut y aller quand on veut, que personne ne vous en empêche, que si on ne peut plus supporter ~~sa~~

[1811] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 89.
[1812] *Ibid*., p. 32.
[1813] *Ibid*., p. 33.
[1814] Les passages placés entre astérisques correspondent à des insertions de l'auteur.

> ~~solitude~~ son exil volontaire, on n'a qu'à renoncer, retourner […] Bref, cela signifie que je suis comme ~~un pendu~~ (quelqu'un qui *indécis à se pendre*, si la corde au cou lui fait trop mal, ~~a la possibilité~~ peut, jusqu'au tout dernier moment, la trancher en une fraction de seconde et revenir à la vie, à la société[1815].

Le texte frappe par le contraste qu'il établit entre la fonction métaphorique assignée finalement à l'espace et le réalisme de la description initiale. Les biffures de l'auteur, qui ne parvient pas se déterminer quant au nombre de mètres censés séparer l'appartement de la ville, sont révélatrices d'un regard de dramaturge porté sur l'espace narratif. Ionesco, habitué à transcrire les notions les plus abstraites par la constitution d'un cadre scénique pensé avec une extrême précision, utilise à l'évidence ici son imagination théâtrale.

Or, précisément, il choisit *in fine* de ne pas conserver la comparaison formulée dans le brouillon. Il garde peut-être en tête la virtualité d'un appartement qui, situé entre l'agitation de la ville et le calme de la campagne, figurerait un état psychique marqué par l'hésitation entre un désir de vie et un désir de mort. Il ne ne juge pas opportun d'expliciter l'image à destination du lecteur, soit qu'il craigne la lourdeur de l'analogie, une fois celle-ci révélée, soit qu'il juge la narration moins à même que le théâtre de représenter le temps par l'espace.

La transmodalisation lui permet de renouer avec la métaphore spatiale sans avoir besoin de recourir à l'explicitation. Sur le plateau quasi nu de la scène XIII, le Personnage s'inscrit physiquement dans une zone située à la frontière de l'existence et du néant. L'oscillation du protagoniste entre une inactivité complète et un soudain regain d'énergie, dont témoigne notamment la didascalie :

> *Il se lève, reste quelques instants immobile face au public. Il se met à sauter brusquement puis il s'arrête*[1816]

restitue, de manière sensible, l'affrontement entre Eros et Thanatos. Surtout, l'inertie du Personnage qui, cloîtré, « regarde le plafond[1817] » et son soudain dynamisme lorsqu'il « *se précipite vers le coin gauche […] où est supposée se trouver une fenêtre, […] tire un rideau imaginaire et regarde face au public, c'est-à-dire dans la rue* [1818]», avant de prononcer la phrase : « C'est gai », associent l'espace intérieur à une puissance mortifère et celui du dehors à une force de vie. La mention d'une coïncidence entre l'espace virtuel de la rue et celui, actuel, de la salle, désigne en outre une opposition signifiante entre l'espace théâtral, qui appartiendrait dès lors à la sphère de la mort et celui du réel, incarnation de la vie.

[1815] Eugène Ionesco, « *Le Solitaire* » (5 f. ms.), 4-COL-166 (126). Le texte complet est consultable dans l'annexe n°19, p. 552.
[1816] Eugène Ionesco, *Ce formidable bordel !*, *op. cit.*, p. 1149.
[1817] *Ibid.*
[1818] *Ibid.*

Le Solitaire représentait l'oscillation psychique du double ionescien grâce à l'inscription de celui-ci dans une temporalité narrative polarisée, rendue sensible par l'imbrication et la confusion des instances narratoriales. Le genre dramatique abolit la stratification temporelle. C'est désormais l'espace qui donne à ressentir au spectateur l'oscillation entre les aspirations contraires et inconscientes du « moi », oscillation inscrite dans le temps présent.

La critique s'est précisément interrogée sur la compatibilité de l'autobiographie avec le mode dramatique en raison du lien consubstantiel de ce dernier avec le présent. Geneviève Jolly rappelle ainsi que le propre de l'action théâtrale est d'avoir « lieu ici et maintenant[1819] » et note qu'elle est en cela *a priori* inapte à représenter la rétrospection qu'engage l'écriture de soi. Or il semble que pour Ionesco, à l'inverse, il n'existe de possibilité de se dire réellement que dans l'instant de l'énonciation. En témoigne le titre de l'un de ses recueils de confidences : *Présent passé. Passé présent*. Le dramaturge justifie le titre de l'ouvrage en affirmant :

> Il y a une structure, il y a une construction de ce journal. J'ai mélangé des notes d'aujourd'hui avec des notes d'un autre temps pour faire le présent, pour le mêler au passé, pour trouver les identités entre les différentes époques, pour montrer en somme que le temps n'a pas passé[1820] […]

Pour Ionesco, l'ambition d'assigner à l'être un passé reposerait ainsi sur une illusion. A ses yeux, n'existerait pour l'individu qu'un présent infiniment rejoué. Dans cette optique, l' « ici et maintenant » de la représentation théâtrale cesse d'être un obstacle à l'expression du discours sur soi. Il s'offre au contraire comme l'opportunité d'une approche authentique de la subjectivité.

De fait, le présent auquel se confronte le spectateur de *Ce formidable bordel* ! loin d'être unidimensionnel, s'apparente à celui que Ionesco décrit dans son métadiscours. Le *Solitaire* peinait à restituer, au moyen des outils de la narration, cet état singulier de l'être, ancré de plain pied dans le présent et habité par le passé. Ainsi, lorsque le narrateur à la première personne évoquait ses souvenirs, juste avant le récit de l'épiphanie, il recourait à une affirmation contradictoire : « Je n'ai pas de mémoire. Il n'y avait pas si longtemps, pourtant. Il n'y avait pas si longtemps. Mais si, il y avait longtemps[1821] ». Le sentiment de Ionesco d'être aussi irrémédiablement séparé du passé dans le présent qu'il est présent au passé demeure verbalement intraduisible. Le narrateur a beau énumérer ses souvenirs : « il y avait eu la

[1819] Geneviève Jolly, «Théâtre et autobiographie : théories et exemples » in *Le Propre de l'écriture de soi*, *op. cit.*, p. 99.
[1820] Eugène Ionesco in Parti pris, émission radiophonique présentée par Jacques Paugam, 10 décembre 1975, fonds INA.
[1821] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit.*, p. 198.

serveuse, Yvonne. C'est elle que je regrettais le plus[1822] », « L'image de ma mère me hantait également[1823] », «Il y avait eu aussi ce professeur, à l'école, c'était le directeur, les cheveux grisonnants et la moustache noire[1824] » : la galerie des figures de la mémoire est tributaire, pour ressurgir à la conscience du personnage et pénétrer celle du lecteur, de l'acte de la remémoration. Or cet acte fait écran, empêche la fusion transparente des moments de l'existence. Ionesco, dans *Le Solitaire*, doit ainsi se cantonner à une simple évocation du souvenir, somme toute classique dans une autofiction. Le théâtre permet aux mêmes ombres d'opérer leur véritable retour. Ce n'est dès lors plus simplement à une réminiscence qu'assiste le spectateur mais bien à la pleine mise en présence du Personnage et de son passé. Ionesco ressent significativement la nécessité de définir les protagonistes comme « *des personnages morts mais qui ne doivent pas avoir l'air fantomatique*[1825] ». Par là-même le dramaturge parvient à transmettre de lui-même une image essentielle, à se définir sous le regard d'autrui comme tout à la fois l'homme du présent passé et celui du passé présent.

Selon Ionesco, manifestement, la confrontation à l'altérité constitue une étape obligée pour appréhender le passage du temps. Dans *Le Solitaire*, le narrateur s'essaye ainsi, dès le début du roman, à exprimer son sentiment du *tempus fugit* à travers la description des autres personnages. Il raconte à cette fin l'impression laissée sur lui par Lucienne, sa compagne d'autrefois, lors des adieux du bistrot :

> Lucienne, en s'en allant, me sourit, avec regret, me sembla-t-il, avec une sorte de remords ; tiens, elle avait un cheveu blanc, elle avait une petite ride, c'était étonnant, je n'avais jamais pensé qu'elle pouvait ne pas être jeune éternellement[1826].

Le sentiment de la nostalgie est inspiré au lecteur par l'intermédiaire de la voix narratoriale. A la fin de *Ce formidable bordel !*, Ionesco met en scène, purement et simplement, le passage du temps. Une didascalie prescrit ainsi l'établissement d'un contraste entre la permanence du Personnage et la mutation du décor et des autres protagonistes :

> *[…] Certains meubles comme le buffet peuvent s'ouvrir ou s'aplatir. Il est évidemment nécessaire que les spectateurs ne se rendent pas compte trop facilement ou trop vite de cette transformation, de ce vide qui s'installe progressivement. Pour marquer le temps qui passe, en dehors du fait que la Concierge est de plus en plus vieille chaque fois qu'elle entre, il y a le jour, il y a le crépuscule, il y a la nuit, il y a la lumière du matin mais ces jours et ces nuits se succèdent très vite et ne durent qu'une minute ou quelques secondes. A la fin, il y aura la nouvelle Concierge, c'est à dire la fille de la Concierge qui aura l'aspect de la jeune Concierge du début*[1827].

[1822] *Ibid*., p. 199.
[1823] *Ibid*., p. 201.
[1824] *Ibid*., p. 203.
[1825] Eugène Ionesco, *Ce formidable bordel !*, *op. cit.*, p. 1198.
[1826] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, *op. cit*.,p. 15.
[1827] Eugène Ionesco, *Ce formidable bordel !*, *op. cit.*, p. 1194.

Mieux que *Le Solitaire*, *Ce formidable bordel !* donne au public à mesurer le caractère fulgurant de l'existence vécue. L'absence de narrateur engage une confrontation frontale entre la conscience du spectateur et l'écoulement du temps figuré. Concomitamment, cependant, la séquence invite le public à ressentir ce drame du temps en épousant le point de vue du Personnage, double de l'auteur. L'absence de changement dans l'apparence de celui-ci, qui contraste avec les modifications affectant les autres protagonistes et le décor, transcrit peut-être en effet une expérience douloureusement éprouvée par Ionesco : le fait de se savoir condamné à vieillir et de n'être pourtant pas capable de ressentir le passage du temps, si ce n'est en regardant le monde s'altérer autour de lui. Seul le théâtre pouvait accomplir la prouesse de traduire cet état mental en utilisant le prisme d'un regard sans recourir pour autant à la médiation d'une voix.

En portant à la scène *Le Solitaire*, Ionesco s'est ainsi essayé à un exercice nouveau et novateur : l'autofiction dramatique. S'il n'a pas réussi à tout dire, comme il a affirmé avoir souhaité le faire en amorçant son projet narratif, il a assurément su transmettre de lui une lueur de l'essentiel. En recourant à la dimension synesthésique du théâtre, il offre à son public de ressentir les états et les pensées devenus pour lui, avec le temps, de plus en plus obsédants : le mal de vivre, la conscience de la perte à travers la fuite des années, l'espérance en un passage vers un ailleurs qui trouverait à s'accomplir sans violence ni regrets. Dans son autofiguration insolite, le dramaturge épouse une perspective embrassant à la fois la contemplation intermittente du passé et l'anticipation incertaine de l'avenir. Tout autant qu'il se souvient, Ionesco se projette. S'il lui devient soudainement si crucial de se définir et d'acquérir une connaissance de lui-même à travers l'élaboration d'un discours sur soi, c'est peut-être précisément parce qu'il pressent qu'il est temps de s'éprouver, dans la distance réflexive de l'œuvre, face à la mort. Tiraillé entre ses contradictions, enclin à tous les revirements de la vie psychique, incapable de déterminer ce qui à ses yeux constitue et a constitué l'essentiel, Ionesco se demande, à n'en pas douter, comment il fera, lorsque la fin approchera. Saura-t-il l'accueillir avec le digne détachement d'un moine bouddhiste ? Acceptera-t-il de s'abandonner à la lumière, si lumière il y a ? Sera-t-il en paix avec les présences du passé ? Les aura-t-il sauvées par son écriture, elles qui s'apprêtent à mourir avec lui d'une deuxième mort? Sur l'aire de jeu d'un plateau de théâtre, Ionesco trouve l'opportunité - la corde au cou et le ciseau en main - de revivre et de mourir un peu. Il tente à travers la remobilisation du passé de définir son être du présent tel qu'il s'apprête à affronter l'avenir. A mesure que la courbe de l'existence

l'achemine vers la fin, grandit ainsi la nécessité d'un retour vers l'origine. L'auteur cherche alors, dans un dernier théâtre qui le déporte plus encore vers l'arrière, à re-trouver le point fondateur de lui-même comme du sens. Seule une quête des racines est susceptible d'apaiser l'appréhension du futur. Seule la réitération du passé peut mettre un terme au ressassement présent. En rédigeant *L'Homme aux valises* et *Voyages chez les morts*, Ionesco entame un dernier travail de reprise littéraire auquel il assigne aussi, dans la sphère de son existence, la fonction d'une répétition générale.

2. *L'homme aux valises*, *Voyages chez les morts* : dernières répétitions

Ionesco avait cru pouvoir éluder, dans la rédaction consécutive du *Solitaire* et de *Ce formidable bordel !* la question de l'ancrage du « moi » dans une histoire, pour ne délivrer, essentiellement, qu'un portrait psychique de lui-même. L'autofiguration ainsi engendrée lui semble, avec le recul, insuffisante. C'est probablement justement parce qu'il a l'intuition de ne pas être allé au bout de sa quête, de ne pas avoir remonté assez loin, qu'il réitère son entreprise autobiographique en repensant les modalités de sa mise en œuvre. Le dramaturge confie dans *Entre la vie et le rêve* :

> Dans *L'Homme aux valises*, le personnage, au fond, c'est moi-même ; ce qui est mis en scène, c'est un passé plus lointain que celui dont je parle dans *Passé présent. Présent passé*. C'est mon adolescence, c'est même mon enfance. Je projette là le conflit que j'ai eu avec mon père et sa deuxième femme, avec mon père et ses beaux-frères. La recherche qui anime la pièce est celle de l'identité de ma mère et de mes grands parents, la recherche de ma propre identité[1828].

Rebondissant sur cette confidence, Maja Saraczyńska évoque la création d' « un pacte autobiographique direct[1829] ». L'inscription du Premier Homme, personnage central de *L'Homme aux valises*, dans la généalogie familiale de Ionesco apparaît en effet comme le gage d'un discours de la sincérité et d'une tentative de faire coïncider cette fois totalement le « je » fictif et le « je » empirique. *Voyages chez les morts* est écritedans le prolongement de ce premier retour à et sur soi. La pièce, qui se rapproche de *L'Homme aux valises* par le matériau onirique auquel elle recourt elle aussi, se voit également presque exclusivement consacrée aux intrigues

[1828] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, *op. cit.*, p. 178.

[1829] « *Pour un "théâtre autobiographique* », *op. cit.*, p. 169. Nathalie Macé-Barbier considère également, s'interrogeant sur les deux œuvres, qu'il s'agit de « deux pièces que l'on peut qualifier d'autobiographiques » (« Onirisme et dramaturgie chez Ionesco (*L'Homme aux valises* et *Voyages chez les morts*) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°4, juillet-août 1997, p. 649).

familiales du dramaturge qui met en scène, plus particulièrement, une quête de la mère. Le spectateur semble ainsi invité à une initiation progressive, une percée vers la sphère la plus intime du « moi » ionescien. Les évocations des anciennes figures familiales, les retrouvailles fantasmées avec les parents qui saturent la dernière pièce le confrontent à un mythe des origines. C'est en effet à la jonction entre le réel et le symbole que sont bâties les deux œuvres. Jamais l'auteur n'aura autant cherché à s'incarner à travers ses personnages. Jamais, pourtant, son théâtre ne se sera à ce point ancré dans un imaginaire oniro-mythique. Le recours à un tel imaginaire s'explique en partie par une intuition qu'a toujours eue l'auteur : il ne saurait y avoir de ressaisie mémorielle qu'indirecte. L'écriture à tendance autobiographique de *Victimes du devoir*, plus de vingt ans auparavant, portait déjà la marque de cette conviction. C'est justement la raison pour laquelle, une fois encore, il réécrit. Son désir d'authenticité le pousse à utiliser exclusivement, cette fois, un matériau non fictionnel pour les parties adaptées. En vue de la création de *L'Homme aux valises* et de *Voyages chez les morts*, Ionesco collecte les miettes du « moi » disséminées dans de vieux extraits de journaux intimes. Il entreprend de rédiger ses rêves et de les adapter en saynètes qu'il publie d'abord dans des revues avant de les insérer dans *Voyages chez les morts*[1830]. L'utilisation d'un tel matériau le porte dès lors à ce point limite de la répétition littéraire où la reprise de l'écrit tend à se confondre avec la réécriture pure et simple de l'existence. Dans le cycle des nouvelles, le recours aux images du rêve avait surtout pour vocation de donner forme à un renouvellement dramaturgique. C'est ici bien davantage le théâtre onirique qui semble mis au service de la quête personnelle. Dès lors, il est légitime de se demander si Ionesco écrit encore pour un spectateur autre que lui-même. Le caractère elliptique de son dernier théâtre conduit à envisager l'hypothèse selon laquelle, pour la première fois, le regard du public lui serait devenu si ce n'est indifférent, du moins secondaire. En se mettant en scène, le dramaturge semble surtout aspirer à devenir l'acteur d'une vie rejouée et le contemplateur apaisé de celle-ci. Le théâtre, dans le diptyque autobiographique, offrirait à son auteur un lieu « pour recommencer[1831] » et la réécriture de la vie, une opportunité de répéter sa future confrontation avec la mort.

2.1. Le théâtre : un lieu « pour recommencer »

Le dramaturge, lorsqu'il entreprend de rédiger *L'Homme aux valises* et *Voyages chez les morts*, aspire à la création d'une dramaturgie qui imbriquerait plus étroitement que jamais les domaines de l'art et de la vie. Au fil de l'écriture, il creuse la question de son identité qu'il

[1830] Voir note *supra*, p.
[1831] Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises*, *op. cit.*, p. 1226.

associe à celle de ses origines. En imaginant un voyage dans une Roumanie fantasmée, en mettant en scène ses retrouvailles avec les figures familiales du passé, Ionesco décide d'achever son œuvre là où a commencé son existence. Interrogé pendant les répétitions de *L'Homme aux valises*, que Jacques Mauclair met en scène, l'auteur définit précisément le personnage central de la pièce comme : « Un homme qui fuit un milieu mais dès qu'il l'a fui est perdu et [qui] recherche avec angoisse le milieu, le pays, la ville qu'il a quittés[1832] ». Après avoir tant voulu se démarquer du lieu de sa naissance, Ionesco finit par éprouver l'impérieuse nécessité d'un retour au pays. Utilisant ses récits de rêve, il met en scène tout à la fois cette quête du point d'origine et l'échec décevant d'une telle sortie d'exil. L'impossibilité du retour lui semble visiblement aussi révélatrice de lui-même que l'expression de son désir. Le recours aux souvenirs de rêves dans les deux pièces a manifestement pour fonction de restituer ce double enjeu. En présentant ses fables comme des scénarios oniriques, le dramaturge trouve un biais pour mettre en scène le voyage désiré dans le temps et l'espace. La récurrence du rêve, quant à elle, permet de figurer l'inachèvement de la recherche. Les rêves de l'auteur en effet, tels qu'il en fait état dans ses publications non fictionnelles, sont marqués par la réitération de situations et de motifs. De *L'Homme aux valises* à *Voyages chez les morts*, Ionesco accentue encore le phénomène de la résurgence obsessive. Tandis ainsi qu'il bâtit la première pièce autour d'une trame minimale, celle d'un homme en quête de son patronyme, puisant dans ses souvenirs oniriques pour étoffer ce semblant d'affabulation, *Voyages chez les morts* ne se présente plus guère que comme une suite discontinue de scènes de rêve articulées autour d'un enjeu familial identique (d'où son sous-titre originel, *Thème et variations*). En particulier, les scènes XI, XII et XIII (numérotées *a posteriori* par Emmanuel Jacquart) constituent la pure juxtaposition de trois rêves publiés en revue à des dates différentes et reproduits quasi *in extenso*[1833], signe d'un désintérêt accusé de l'auteur pour la construction dramaturgique. Cependant les pièces du théâtre testamentaire n'apparaissent pas uniquement comme la représentation des impasses auxquelles se heurte la psyché comme la conscience qui s'en saisit. Par les jeux de substitution identitaires que le processus onirique favorise et que l'écriture, grâce à des effets de sélection

[1832] Eugène Ionesco in L'œil en coulisses, [Extraits de la répétition de *L'homme aux valises*, conseils et interview de l'auteur], réalisation Pierre Viallet, T.F.1, 10 janvier 1976, fonds de l'INA.

[1833] La scène XI de *Voyages chez les morts* (*op. cit*., p. 1326-1329) reprend une mise en scène de rêve publiée en 1979 (« Monologues et mise en scène de certains rêves », *La Nouvelle Revue française*, n°314, 1er mars 1979, p. 1-12). Les scènes XII (p. 1329-1335) et XIII (p. 1336-1340) remobilisent respectivement la « Transposition scénique du premier rêve » (« Transposition scénique du premier rêve », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 9-24.)et la « Transposition scénique du deuxième rêve » (« Transposition scénique du premier rêve », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 29-39). A l'exception de quelques variations ténues que nous analyserons les scènes sont fidèles au contenu des rêves publiés sous forme dramatique.

et d'infléchissements, accentue, l'auteur figure aussi sur le plateau un autre « moi » qui coïncide avec une identité fantasmée, « moi » capable d'accomplir ce qui ne peut plus l'être, apte à retrouver par des chemins de traverse un passé à jamais perdu. En rêvant puis en mettant en scène le rêve lui-même, Ionesco endosse en effet les rôles qu'il n'a pas su, pas pu ou pas voulu jouer dans sa vie. Si l'acte du recommencement, au lieu d'être la source d'une réintégration heureuse dans l'origine, épouse en surface le mouvement désespérant d'un retour en arrière chaotique, il semble à part égale offrir à l'auteur la fiction d'une seconde chance. L'utilisation du mythe dans les deux pièces, auquel Ionesco a massivement recours, aurait précisément pour fonction de regagner, au théâtre, les parties perdues de l'existence, tout en rehaussant, pour le public mais surtout pour lui-même, une image de soi menacée par l'introspection analytique.

2.1.1. Retour au pays

Les créations consécutives de *L'Homme aux valises* en 1975 et de *Voyages chez les morts* en 1982 apparaissent comme deux tentatives de Ionesco pour renouer avec ses racines sur une scène autobiographique. La recherche de l'origine, accomplie grâce à l'écriture dramatique, entremêle systématiquement, comme le rêve sur lequel elle se fonde largement, le champ du réel et celui du symbole. Le désir exprimé de retrouver la famille et les lieux de l'enfance se donne en effet à lire au premier et au second degré sans que jamais l'une de ces interprétations parvienne à triompher de l'autre. La rencontre rêvée de Ionesco avec ses aïeux peut ainsi certes suggérer une quête identitaire excédant en profondeur celle montrée sous sa forme littérale; mais, à l'inverse, les données symboliques des pièces semblent toujours traduire un désir concret de retrouvailles avec les siens. De la même manière, si la figuration transparente d'un voyage en Roumanie engage une réflexion sur l'errance envisagée dans son sens absolu, les images les plus abstraites du voyage trahissent chez Ionesco l'aspiration ambivalente à un retour à sa terre d'origine[1834]. Le dramaturge revisite par le théâtre et le rêve les lieux de son passé.

[1834] Rosette C. Lamont a analysé un triple enjeu de l'exil dans *L'Homme aux valises*. Elle constate : « *L'Homme aux valises* est à la fois le mythe personnel de Ionesco, l'histoire de sa vie concrétisée sur la scène de théâtre et l'histoire de l'homme du vingtième siècle, perçu comme le « Juif errant » à l'image de Leopold Bloom-Ulysses » (« *L'Homme aux valises* : Ionesco's absolute stranger » in Rosette C. Lamont et Melvin Frieman (dir.), *The Two Faces of Ionesco*, Troy, The Whitson Publishing Company, 1978, p. 250) [L'homme aux valises *is both the Ionesco's personal myth, his life history concretized upon the stage, and the story of twientieth century man as "wandering jew", as Leopold Bloom-Ulysses*]. La distinction qui nous intéresse le plus, dans les trois aspects relevés par la critique, est celle qui oppose la notion de « mythe personnel », impliquant un recours aux symboles, à la notion de « vie concrétisée », renvoyant davantage au matériau brut du souvenir. Emmanuel Jacquart formule de manière plus explicite encore l'opposition, notant : « Le fil conducteur de cette œuvre labyrinthique, c'est la quête entreprise par le fils pour retrouver sa mère et, à travers elle, trouver la Mère, *mythique*, liée à la vie et à la mort » (« notice « de *Voyages chez les morts* in Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1864).

Par des effets de sélection et de remaniement du matériau onirique, il formule les enjeux de sa quête et reconstitue les drames de sa jeunesse.

Ionesco construit *L'Homme aux valises* comme un retour fantasmatique au point d'origine. Si pour la majorité d'entre elles, les scènes de la pièce sont construites à partir de souvenirs de rêves, leur réécriture comme leur agencement dessine un parcours signifiant.

En situant à Paris le début du voyage représenté dans *L'Homme aux valises*, l'auteur cherche sans doute à faire ressurgir un épisode de son passé. En 1938, Ionesco quitte la Roumanie pour la France avec sa femme Rodica, à la faveur d'une bourse d'études[1835]. L'invasion allemande pousse cependant le couple à regagner leur pays d'origine. L'événement est raconté par André Le Gall, biographe de l'auteur :

> Mai 1940. Le 10, c'est l'offensive allemande qui conduira la Wehrmacht à Paris en un mois. Un déferlement qui déclenche chez Ionesco, le même réflexe que celui qui jette des millions d'hommes, de femmes et d'enfants sur les routes de France, réflexe viscéral de tous les peuples avec les invasions barbares. Fuir. Ne pas se faire prendre dans la nasse. Se mettre à l'abri. Les Ionesco se retrouvent en juin à Bucarest[1836].

Mais la guerre n'épargne pas le pays natal qu'il a retrouvé. L'alliance provisoire entre l'Allemagne et l'URSS, qu'avait entérinée le Pacte Molotov-Ribbentrov en août 1939, a des conséquences désastreuses pour la Roumanie qui fait l'objet d'annexions successives. André Le Gall résume la situation de Ionesco : il « se retrouve englué dans une Roumanie qui lui paraît vite pire que la France à demi occupée qu'il a fuie quelques mois plus tôt[1837]». La Garde de Fer fasciste, dont la montée en puissance l'avait tant inquiété dans les années 1930, est défaite pour laisser place à une menace pire encore. Ion Antonescu occupe légalement le pouvoir et engage le pays aux côtés de l'Allemagne nazie. Ionesco ressent alors l'urgence de fuir[1838]. Les ouvertures se ferment cependant de tous côtés, les possibilités d'obtenir un visa de

---

[1835] Ce fait est rappelé par Emmanuel Jacquart dans sa « Chronologie » in Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. LXXVII.

[1836] André Le Gall, *Eugène Ionesco, Mise en scène d'un existant spécial en son œuvre et en son temps*, Flammarion 2009, p. 199.

[1837] *Ibid.*

[1838] La panique de l'auteur est d'autant plus forte qu'il s'interroge alors sur ses possibles ascendances juives. André Le Gall rapporte que « le grand père maternel d'Eugène Ionesco se nommait Jean Ipcar, patronyme peut-être d'origine séfarade […]. Jean Ipcar a pour mère Anna Ipcar née Lindenberg d'ascendance vraisemblablement juive ». (Eugène Ionesco, *op. cit*., p. 168). Le biographe rappelle également les insultes antisémites proférées par le père de Ionesco à l'encontre de sa mère : « […] son propre père assimilait son union avec Thérèse Ipcar, sa mère, à une souillure raciale. Le propos paternel, si malsonnant qu'il fût, n'impliquait pas que la mère de ses enfants fût personnellement juive. Dans le contexte idéologique de l'époque, il suffisait que, quelque part dans la chaîne des générations, il y eût un ascendant juif pour que les esprits les plus asservis aux clameurs du moment en éprouvent un malaise » [*Ibid*., p. 171]. La question des ascendances familiales a, d'après le biographe, nourri une véritable terreur de Ionesco pendant les deux années passées en Roumanie. C'est sous ce jour qu'il interprète les propos tenus par Ionesco dans son *Journal* et retranscrits dans *Présent passé. Passé présent*, précédés de la mention « autour de 1940 » : « Attente angoissée également des mesures légales qui décréteront, peut-être, notre anéantissement » (Eugène Ionesco, *Présent passé. Passé présent*, Gallimard, coll. « Idées », 1976, p.184). Le

sortie s'amenuisent à une vitesse fulgurante. Il finit par rejoindre la délégation roumaine à Vichy malgré sa détestation pour le gouvernement qu'il a charge d'y représenter. Il achève *Présent passé. Passé présent* sur ce souvenir :

> Le miracle s'est produit. Pour moi du moins. Mes amis des différents ministères m'ont arrangé un bon passeport, avec des visas en règle. Je prends le train demain. Ma femme m'accompagne. Je suis comme un évadé qui s'enfuit dans l'uniforme du gardien. Mercredi, je serai en France, à Lyon[1839].

Il n'y aura pas cette fois de retour en arrière. L'exil français éloigne Ionesco de sa famille roumaine de manière définitive[1840]. Son père meurt en 1948 sans qu'il ait eu l'occasion de le revoir. Leur dernière entrevue avait eu lieu autour de 1936 et s'était soldée par une rupture après que, selon les dires de l'auteur, une conversation politique se fûtenvenimée[1841].

Ces quelques données biographiques apparaissent d'importance pour comprendre la composition de *L'Homme aux valises*. La pièce entremêle en effet des scènes de traversée fluviale, des images d'errance dans un enfer aux allures totalitaire et des figurations de retrouvailles familiales marquées du sceau de la culpabilité.

Malgré le caractère énigmatique et la portée symbolique des rêves reproduits, Ionesco dessine le mouvement d'un voyage qui prend les traits de celui entrepris en 1938 pour regagner la Roumanie. La pièce s'ouvre sur la réécriture d'un souvenir synthétisant plusieurs rêves, souvenir consigné dans *Journal en miettes*. Ionesco raconte :

> Dans mes rêves il y a, il y a, il y a, il y a la foule tout près de la rivière, il y a ce peintre au bord de la Seine, il me dit : nous sommes en 1938, vous vous imaginez 1938, c'est encore la révolution. Le grand souffle de 1789 passe encore à travers ces habitants… La France, ça existe encore, ces braves gens y croient, disait le peintre. Nous sommes en 1938, comme les Français sont vifs et intelligents, heureusement que nous sommes en 1938 et que 1945 n'est pas encore arrivé. Regardez-les, ces Français de 1945, comme ils sont bêtes et comme ils sont vaincus ! Oui, ces Français de 1945, leur intelligentsia, de sordides crétins. Je suis avec mes bagages sur le bord de la Seine et j'attends le train ou le métro pour arriver à l'hôtel, 1938, un Paris vivant, ou 1945, ou 1950, déjà un Paris mort. Le chant du cygne… Le chant d'un cygne sur cette Seine sale, ne sachant pas si je suis en 1938 ou en 1950, je dépose mes bagages sur la rive et j'attends, et j'attends… Quelqu'un doit venir pour enlever tout ça[1842].

De nombreux éléments du récit de rêve sont réinvestis dans la scène liminaire de la pièce. Ionesco reprend le dialogue entre les deux personnages du rêve et le cadre du bord de Seine. L'affirmation du Peintre : « Nous sommes en 1938. Comme les Français sont vifs et

---

biographe commente l'extrait : « Si lointaine que puissent paraître ces ascendances, elles étaient de nature, dans le climat de folie idéologique qui emportait la Roumanie au moment où il écrivait son *Journal*, à l'entretenir dans l'angoisse d'une disposition qui viendrait légalement l'inclure dans une « catégorie ethnique persécutée » pour reprendre les termes de *L'Homme aux valises* » (André Le Gall, *Eugène Ionesco*, *op. cit*., p. 208).

[1839] Eugène Ionesco, *Présent passé. Passé présent*, Gallimard, *op. cit*., p. 282.

[1840] Emmanuel Jacquart rappelle qu' « après avoir quitté la Roumanie […], Ionesco n'y retourna jamais. Son épouse et sa fille se rendirent à Bucarest pour assister à la représentation, par Jean-Louis Barrault, d'une pièce de l'auteur, mais celui-ci préféra rester en France » (« Notes » sur *L'Homme aux valises* in Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1852.

[1841] André Le Gall analyse ces épisodes dans *Eugène Ionesco*, *op. cit*., p. 74, 249.

[1842] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit*., p. 175.

intelligents ! Heureusement que nous sommes en 1938 et que 1944 n'est pas encore arrivé[1843] » est conforme à celle du souvenir onirique. La substitution de 1944 à 1945 lors de la réécriture, permet une coïncidence plus exacte des dates énoncées avec celles de la Seconde Guerre mondiale, bornée en France par la Libération. Or la question posée par le personnage « Je ne sais toujours pas si je suis en 1938 ou en 50[1844] » prend toute sa signification en écho avec les données biographiques de l'auteur. L'indétermination temporelle caractéristique du rêve, manifestée par l'hésitation entre les dates, correspond à deux époques parisiennes de Ionesco, celle du premier séjour et celle du retour après-guerre, rendu définitif par l'obtention de la nationalité française en 1950[1845].

L'image du « chant d'un cygne sur la Seine sale[1846] », également réemployée dans la pièce, évoque de manière transparente la défaite et la compromission de la France face au nazisme. C'est justement cette défaite qui a poussé Ionesco à fuir en Roumanie en juin 1940 où il s'est senti tragiquement pris au piège. Le personnage exprime sa préoccupation de ne pas savoir où il se trouve et où il va être conduit : « Vous êtes venu en barque ? Sommes-nous à Venise[1847] ? » demande-t-il à L'Homme à la Rame. La réplique prononcée tandis qu'il se dirige « *avec son compagnon vers la sortie*[1848] » : « C'est étrange. Les capitales ont tendance à devenir des îles ou des fjords. Vous ne trouvez pas cela inquiétant[1849] ? » permet à l'auteur, tout en imitant le caractère insolite et décalé des phrases du rêve, d'exprimer une angoisse vécue dans le passé. Les îles et les fjords, lieux géographiques entourés respectivement d'eau et de falaises, figurent à n'en pas douter les villes en temps de guerre, espaces clos dont il devient si difficile de s'enfuir. L'invention de la phrase révèle la lecture historique qu'opère Ionesco de son propre rêve.

Le choix de la réécriture de ce segment comme scène liminaire de la pièce permet dès lors au dramaturge, tout en plaçant cette dernière sous le signe du symbole, à travers le motif archétypal du fleuve, de donner au voyage un ancrage référentiel. Le retour au pays que s'apprête à opérer le Premier Homme s'inscrit indirectement dans le contexte de la guerre et de la défaite de la France.

[1843] Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises*, *op. cit.*, p. 1206.
[1844] *Ibid.*, p. 1207.
[1845] On peut se référer pour les dates importantes ayant trait au parcours de l'auteur à la chronologie établie par Jeanyves Guérin (« Une vie » in *Dictionnaire Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.641-661).
[1846] Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises*, *op. cit.*, p. 1206
[1847] *Ibid.*, p. 1207.
[1848] *Ibid.*
[1849] *Ibid.*

L'élément fondamental ajouté par Ionesco au récit de rêve lors de la réécriture est celui des valises, accessoire symbolique qui assurera l'unité de la pièce. L'objet a également une origine onirique, si l'on en croit l'auteur. Dans *Journal en miettes*, il transcrit notamment un rêve où il se met en quête de ses valises, après une tentative d'acte érotique avorté, épisode qui fournira le canevas de la scène XVII de la pièce. L'auteur se souvient :

> Je cherche la chambre, j'erre dans les couloirs, des enfants s'empêtrent dans mes jambes, je ne trouve pas mes bagages. Allons, me dit la dame qui apparaît soudainement un peu plus vêtue, avec un chapeau, prenez vos bagages ou ne les prenez pas, le train part dans dix minutes. Il n'est plus temps, dis-je, il n'est plus temps et je ne peux pas partir sans mes valises[1850] […]

Il livre l'exégèse du rêve que lui a délivrée son psychanalyste :

> En réalité vous ne voulez pas vous libérer. Les bagages sont une excuse, un prétexte. C'est justement aux bagages que vous renonceriez si vous vouliez vraiment l'émancipation[1851].

Ionesco retranscrit dans son *Journal* un autre rêve centré autour du symbole des valises, qu'il réécrit à la scène VIII. Le rêve qui évoque une traversée maritime crée une continuité avec la scène liminaire. Le spectateur y retrouve en effet Le Premier Homme en compagnie de L'Homme à la rame. La première réplique du personnage : « Ne disiez-vous pas que nous étions à Paris ? Ne devez-vous pas me conduire à l'hôtel[1852] » fait écho à la réplique prononcée par le personnage secondaire à la première scène : « Je suis venu pour vous emmener à l'hôtel avec vos bagages[1853] ». Si Ionesco utilise donc, dans les scènes I et VIII, deux rêves différents qu'il a retranscrits dans son *Journal*, il ne semble pas avoir élu ces derniers au hasard ni les avoir associés de manière aléatoire. Le second rêve, comme le premier, évoque une attente sur une rive :

> Je rêve d'un voyage. Plusieurs heures ont passé depuis le réveil, et presque toutes les images ont disparu dans l'abîme de la lumière diurne, cette autre sorte de nuit. Le pont d'un énorme bateau sombre. Nous donnera-t-on une bonne cabine ? Je ne veux surtout pas être dans un dortoir commun. Mais non, ce n'est pas le pont du bateau, ce ne sont que les grands quais de la gare maritime, recouverte, c'est pour cela qu'il fait sombre. Nous ne pouvons pas faire ce voyage, car sur nos trois valises, l'une d'elles s'est égarée. Je n'avais pas mis mon nom dans cette valise, ni mes initiales, cependant l'organisation est telle que, malgré cela, les valises ne se perdent pas d'habitude. […] Poutant est-ce que ce sont vraiment les quais ? Ou sommes-nous vraiment sur le pont énorme du bateau ? Dans ce cas, où se trouve cette valise avec mes costumes ? Heureusement, la valise avec le manuscrit est là, c'est cela qui compte, me dit-elle, c'est cela, notre véritable richesse[1854].

Ionesco reprend la trame onirique en l'insérant au sein d'un dialogue entre L'Homme à la rame et le Premier Homme. Comme dans la narration du rêve, le personnage central s'inquiète

---

[1850] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit*. p. 94.
[1851] *Ibid*., p. 95.
[1852] Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises*, *op. cit*., p. 1224.
[1853] *Ibid*., p. 1207.
[1854] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit*. p. 206-207.

des conditions de la traversée et évoque son désir d'avoir « une bonne cabine individuelle[1855] ». Ionesco modifie cependant un détail essentiel de l'hypotexte relatif aux valises :

> PREMIER HOMME : Et mes valises ? Vous avez laissé mes valises dans la barque ?
>
> L'HOMME A LA RAME : Soyez plus calme. Je n'ai pas oublié. Je vous les apporte.
>
> *L'homme à la rame sort.*
>
> PREMIER HOMME […] : Ca n'a pas l'air d'être le pont d'un bateau. C'est peut-être le quai seulement d'une gare maritime.
>
> *Arrive l'Homme, la rame sous le bras, deux valises dans les mains.*
>
> L'HOMME A LA RAME : Voici vos valises.
>
> *Il les dépose aux pieds du Premier Homme.*
>
> Rien ne se perd. Vous voyez, vous n'aviez pourtant pas mis votre nom. L'organisation est telle que rien ne se perd. Le voyageur arrive toujours à destination avec ses valises.
>
> PREMIER HOMME : J'avais trois valises.
>
> L'HOMME A LA RAME : Vous en aviez seulement deux.
>
> […]
>
> PREMIER HOMME : Je sais bien ce que je dis. Il me manque la valise la plus importante, la valise avec mes costumes et surtout le manuscrit.
>
> L'HOMME A LA RAME : Vous n'avez eu que deux valises, je les avais prises une dans chaque main, je n'ai que deux mains, il n'y a que deux valises. Ou alors vous l'avez oubliée autre part. Je dois vous quitter Monsieur.
>
> […]
>
> PREMIER HOMME : Et mon manuscrit ? Il faudra le reconstituer. Tout recommencer, depuis la première ligne jusqu'à la dernière. Je ne me rappelle plus ce que j'ai écrit. Ce manuscrit, c'était ma seule richesse[1856].

Dans la scène réécrite, le rêve rassurant se transforme en cauchemar. Le « moi » onirique avait perdu toutes ses valises à l'exception de la plus importante. A l'inverse, Le Premier Homme se trouve en possession de deux bagages en apparence inutiles tandis que lui manque le réceptacle de son « manuscrit », sa « seule richesse ». Quel que soit le degré d'authenticité du récit de rêve initial, Ionesco, en le réécrivant, se réapproprie en conscience sa signification. Il attribue le sentiment d'échec et de dépossession de son double scénique à son manque de lucidité. Que le protagoniste n'ait jamais eu que deux valises, la première scène de la pièce était en effet là pour l'attester. Si le Premier Homme doit « tout recommencer » ainsi que le formule Ionesco, c'est peut-être parce son retour aux sources le voue précisément à modifier sa perception de lui-même bâtie au fil du temps, à renoncer à ce « manuscrit » patiemment élaboré.

[1855] Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises*, *op. cit.*, p. 1224.
[1856] *Ibid.*, p. 1224-1226.

Ionesco, visiblement marqué par l'interprétation proposée par son psychanalyste sur la symbolique des bagages, chercherait ainsi à figurer sa propre prise de conscience tardive. Comme son délégué scénique, il est temps pour lui d'accepter que ses véritables attaches, seules susceptibles de révéler son identité, ne sont pas celles qu'il pensait et, surtout, qu'il ne pourra jamais s'en libérer. Pas plus que sa famille, on ne choisit ses valises.

Le rêve relaté dans *Journal en miettse* faisait état de voyages « vaguement inquiétants, comme si l'agréable était une apparence, quelque chose comme pour masquer un piège[1857] ». Ionesco remobilise la notion de menace à laquelle il donne la forme du souvenir historique. La scène VIII s'achève sur la rencontre avec L'Employé. Ce dernier indique à L'Homme qu'il « est défendu de rester ici, sous peine de mort[1858] » conformément au « règlement du no man's land[1859] », formule faisant écho à la didascalie liminaire de la pièce qui mentionnait « *Un lieu de nulle part*[1860] ». Or les limbes figurées ne tarderont pas à épouser l'apparence d'un enfer totalitaire.

L'image de la valise perdue, associée à celle de l'errance inquiétante, s'appuie sans doute sur un souvenir littéraire de l'auteur qui influence l'utilisation des épisodes oniriques. *L'Amérique* de Kafka apparaît en effet avoir inspiré à Ionesco dans *L'Homme aux valises.* Celui-ci confie dans un entretien daté de 1984 à quel point la lecture du roman l'a marqué, affirmant : « Mes angoisses les plus profondes ont été éveillées ou réactivées par Kafka ». Il évoque ensuite spécifiquement *L'Amérique*, justifiant son choix : « Vous vous souvenez comme ce personnage, Karl Rossman, erre de cabine en cabine sans pouvoir trouver son chemin ? C'est très onirique[1861] ». Significativement, dans la scène du roman à laquelle Ionesco se réfère, la déambulation labyrinthique du personnage cause indirectement la perte de la malle qui contient tous ses effets personnels. Karl Rossman, après avoir traversé l'Atlantique en bateau abandonne en effet son bagage sur le pont pour se mettre en quête d'un parapluie oublié dans les sous-étages du bâtiment :

> En bas, il y avait un passage qui aurait bien raccourci son chemin ; malheureusement il le trouva barré ; c'était sans doute une mesure nécessitée par le débarquement général ; il dut chercher péniblement des escaliers, - qui succédaient indéfiniment à de précédents escaliers, - traverser des couloirs dont la direction changeait sans cesse et passer par une pièce vide ornée d'un bureau délaissé, jusqu'à ce que, n'ayant emprunté ce chemin qu'une ou deux fois […] il se trouvât réellement perdu[1862].

[1857] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit*. p. 208.
[1858] Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises*, *op. cit*., p. 1128.
[1859] *Ibid.*
[1860] *Ibid*., p. 1205.
[1861] Eugène Ionesco, « The Art of Theatre VI: Eugène Ionesco», *op. cit*., p. 59 [*my deepest anxieties were awakened, or reactivated, through Kafka […]. Remember how his character, Karl Rossmann, goes from cabin to cabin and can't find his way? It is very oneiric*].
[1862] Franz Kafka, *L'Amérique* [1927], (traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte), Gallimard, 1965, p 10.

Le souvenir de *L'Amérique* aurait ainsi suggéré à Ionesco l'idée d'opérer une transition entre son rêve de valise perdue sur un quai maritime et l'errance labyrinthique inquiétante de son Premier Homme, consécutive à cette perte.

Dès la scène X, le personnage est de fait pris au piège dans un espace menaçant perceptible comme une transposition de la Roumanie totalitaire, dépeinte sous les traits d'un dédale kafkaien. La réponse du Premier Homme interrogé par le Policier : « Je suis venu en touriste […] Je ne sais pas pourquoi j'ai cédé à la tentation de revenir, ne fût-ce que pour un temps très limité[1863] » rappelle la situation vécue par le dramaturge en 1940. La recherche de « l'ambassade de Paris[1864] » par le Personnage est également évocatrice d'une peur très concrètement éprouvée dans le passé : celle de ne jamais pouvoir rentrer en France.

Le dialogue entre le Premier Homme et le Deuxième Homme à la scène XI semble précisément reposer sur un dédoublement du « moi » qui rejoue le conflit intérieur ionescien au moment des faits :

> DEUXIEME HOMME : Je vous avais pourtant bien averti. Je vous avais bien dit de ne pas faire ce voyage, de ne pas quitter votre pays, de ne pas sortir de Paris, pas même de votre quartier, pas même de votre appartement. Quelle manie ont les gens de vouloir voyager. Je vous l'avais dit et répété. Le danger est partout. Surtout dans votre situation. Vous étiez à l'abri […]. Mais voilà, vous vous promenez, vous vous agitez, vous oubliez.
>
> PREMIER HOMME : J'ai oublié. C'est-à-dire, je me souviens d'avoir décidé ne plus jamais revenir dans ce pays. J'ai oublié comment j'ai fait pour oublier. J'ai oublié comment je me suis décidé à venir ici. Comment ai-je pris cette décision ? A vrai dire, ce n'était pas à proprement parler une décision. J'ai dû avoir un comportement automatique. J'ai dû faire cela en rêve[1865].

Aux reproches formulés par Ionesco à lui-même dans le passé, se superpose une réflexion sur l'opportunité de laisser les traumatismes anciens ressurgir. Le dramaturge expose dans le dialogue le travail inconscient dont il pense faire l'objet dans ses rêves, cette résurgence « automatique » de souvenirs qu'il s'était pourtant déterminé à oublier. Dès lors, la création de la pièce apparaît en elle-même comme un acte volontaire qui viserait à une libération psychique. Tout se passe comme si Ionesco, sacrifiant à un rite antique, payait par son œuvre un tribut aux spectres du passé pour tenter d'accéder enfin à une paix d'esprit[1866].

Si le dramaturge entremêle dans la pièce les souvenirs douloureux d'un premier retour en Roumanie avec les retrouvailles fantasmées avec sa famille, représentées dans les scène II à

[1863]Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises*, *op. cit.*, p. 1235.
[1864] *Ibid*., p. 1236.
[1865] *Ibid*., p. 1241.
[1866] Voir le témoignage de Sanda Stolojan, daté du 12 octobre 1975 : « Ionesco prépare une nouvelle pièce : l'*Homme aux valises*. Il ne peut pas s'arrêter d'écrire » qui renvoie précisément l'image d'un auteur libéré par l'écriture (Sanda Stolojan, *Au balcon de l'exil roumain à Paris : avec Cioran, Eugène Ionesco, Mircea Eliade, Vintila Horia…*, L'Harmattan, 1999, p. 12).

VII, c'est sans doute pour signifier qu'il ne saurait y avoir de mémoire sélective. S'il veut apurer ses comptes avec des ascendants qui, eux aussi, hantent ses nuits, il doit les retrouver symboliquement là où il les a laissés. Il doit rentrer en Roumanie, affronter psychiquement le lieu qu'il a renié. Le dialogue mis en scène avec l'employé de mairie à la scène V, au cours duquel le Premier Homme demande le nom de sa grand-mère, est la transposition d'un rêve transcrit dans *Journal en miettes* :

> Je me trouve à la mairie de cette ville ou de ce faubourg, au bureau de l'état civil. Plusieurs employés, dont l'un assez jeune, à qui je m'adresse. Je suis heureux d'être là, c'est peut-être la raison pour laquelle je suis venu, pour connaître le véritable nom de la mère de ma grand-mère, son nom de jeune fille que nous ne connaissions pas, peut-être parce qu'elle le cachait : origine sociale compromettante de l'arrière-grand-mère. Appartenait-elle à une catégorie ethnique persécutée ou condamnée ? Mais moi je veux connaître mon origine[1867].

Dans la scène adaptée, c'est l'Employé qui pose au Premier Homme la question : « Appartenait-elle à une catégorie ethnique persécutée ?[1868] » Au-delà de la commodité du dédoublement du récit pour l'adaptation théâtrale, le texte suggère une scission de la conscience du rêveur partagée entre un « moi » qui s'interroge et un « moi » qui interroge le sens de cette interrogation même. Ionesco ajoute un commentaire de l'Employé, absent du récit de rêve. Ce dernier conseille en effet au Premier Homme : « Dans ce cas, il vaudrait mieux ne pas chercher. La persécution pourrait avoir des répercussions, des suites désagréables sur ses descendants[1869] ». En imaginant cette réplique, le dramaturge semble procéder à l'analyse des implications de son rêve. Ne pas chercher à connaître ses origines pour ne pas s'exposer au risque d'une persécution, c'est précisément le parti pris qu'il a adopté en quittant la Roumanie pendant la guerre. Ionesco lirait ainsi le rêve premier, après l'avoir retravaillé, comme une invitation à affronter enfin les questions identitaires qu'il a toujours refoulées. En acceptant son histoire, en se reconnaissant porteur d'une identité plus large que celle qu'il s'est choisie en revenant définitivement en France, il parviendra peut-être, pense-t-il, à se débarrasser de cette culpabilité née du sentiment d'avoir renié les siens[1870]. La question des origines dans la scène suggère certes une lecture symbolique, qui renverrait le spectateur à des enjeux archétypaux ; elle fait également référence sur un premier plan, peut-être le plus crucial, aux épisodes et aux douleurs de l'histoire personnelle de Ionesco.

[1867] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 160-161.
[1868] Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises*, *op. cit.*, p. 1217.
[1869] *Ibid.*
[1870] En 1986, lors d'un entretien avec François Fejtö, Ionesco établit un lien entre le reniement de ses origines et son sentiment de culpabilité, affirmant : « Moi ne n'aimais pas mon père, je détestais mon environnement et je me sentais en même temps coupable pour cela. […] Quand je dis que je n'aimais pas mon père, ce n'est pas tout à fait cela, je l'aimais mais je l'aurais voulu autre » (« Comment on devient un grand écrivain », *Commentaire*, vol. 3, n°36, 1986, p. 495)

C'est significativement après les épreuves affrontées par le personnage, soumis aux interrogatoires de la police, convoqué à son procès - épreuves lisibles sous l'angle du fantasme d'un retour dans un État totalitaire et comme l'expression d'une culpabilité avec ou sans objet - que Ionesco peut retrouver sa « mère-épouse[1871] » par l'entremise du Premier Homme. L'auteur choisit en effet d'achever sa pièce sur un rêve de retrouvailles, publié pour la première fois en 1966, avant d'être repris dans *Journal en miettes* :

> Rêve : Je venais de très loin. J'avais parcouru des villes sombres. J'avais à dire la vérité (quelle vérité ? et à qui ?). Je ne trouvais que des paroles usées.
>
> Je reviens, la voilà, je la revois au terme du voyage que je viens de faire, comme marinier (sans doute pour payer le voyage) sur le bateau navigant sur un fleuve sale, presque noir ; le pont du bateau également est sombre et sale car on le lave avec des eaux sales… Je la retrouve : est-ce qu'elle m'attendait ? Savait-elle que j'allais revenir [1872]?)

Le rêve complète la série des images de traversées fluviales qui ponctuent la pièce. Sa mise en dialogue accentue la signification que le dramaturge veut assigner à la quête figurée :

> LA FEMME : C'est là que nous nous retrouvons.
>
> PREMIER HOMME : Tu habites ici ?
>
> LA FEMME : J'y suis venue tout de suite après ton départ, dans l'espoir que tu passerais. Je t'ai attendu.
>
> PREMIER HOMME : Je viens de très loin. Je suis passé par des villes sombres. J'ai essayé de dire, j'avais à dire la vérité.
>
> LA FEMME : Quelle vérité avais-tu à dire, et à qui ?
>
> PREMIER HOMME : Je ne sais plus. Est-ce que je l'ai su ? Je ne sais plus. C'est pour cela que je ne trouvais que des paraboles usées. Pour faire le voyage, j'ai dû être marinier. J'ai lavé les ponts sales avec des eaux sales. L'eau qui tombait était noire. Kichinev non plus n'est pas une ville du soleil.
>
> LA FEMME : Pourquoi es-tu venu à Kichinev ?
>
> PREMIER HOMME : Pour te rencontrer, toi, après une si longue absence[1873].

Après avoir affronté les épreuves du souvenir, après avoir accepté de revivre à travers l'écriture les moments les plus difficiles de son histoire, Ionesco peut enfin mettre en scène la rencontre si longtemps différée avec sa mère disparue. Louis-Patrick Leroux perçoit justement dans le théâtre autobiographique la possibilité d'une « re-présentation de l'espace mémoire[1874] » qui génère « la création d'un lieu de retrouvailles avec soi et avec ses souvenirs[1875] ». L'homme de théâtre formule là assurément l'une des ambitions fondamentales de *L'Homme aux valises.*

[1871] Emmanuel Jacquart, « Notice de *L'Homme aux valises* » in Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit*., p. 1836.
[1872] Eugène Ionesco, « Journal intime », *Arts et Loisirs*, n°23, 2-8 mars 1966, p. 68, *Journal en miettes*, *op. cit*., p. 192.
[1873] Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises*, *op. cit*., p. 1283.
[1874] Louis-Patrick Leroux, « Théâtre autobiographique : quelques notions », *op. cit*., p. 82.
[1875] *Ibid.*

Si Ionesco pense que son autobiographie dramatique pourra le mener à sa mère, c'est parce qu'il partage la conviction du metteur en scène : « au théâtre, les morts ont droit de cité[1876] ».

Alors que dans la première de ses deux pièces testamentaires, le dramaturge sélectionne et dispose ses récits de rêve de manière à créer une progression aiguillée vers un dénouement significatif, dans *Voyages chez les morts* il évacue purement et simplement la notion d'organisation[1877].

L'enchaînement de scènes qui apparaissent comme des variations autour du thème des conflits familiaux a tout l'air en effet de relever désormais d'un agencement aléatoire. Utilisant l'onirisme comme un objet d'expérimentation, il consigne ses rêves et les met en scène avant même de rédiger *Voyages chez les morts.* La pièce reprend ces saynètes sans que Ionesco se soucie même de les retravailler pour les insérer plus harmonieusement dans l'ensemble de l'œuvre.

La comparaison des récits de rêve et de leurs versions adaptées indique que les premiers ont eu une fonction de canevas, offrant à l'évidence une base d'exploration pour un travail mémoriel. L'écriture théâtrale développe en effet les allusions contenues dans les comptes-rendus narratifs des rêves. Dans la mesure où ces derniers ont visiblement été choisis pour leur ancrage dans la thématique familiale, ils donnent à Ionesco un point de départ pour repenser son histoire, se souvenir des conflits fondateurs de sa jeunesse.

La scène XII de la pièce correspond, par exemple, à une reprise quasi à l'identique d'une scène publiée dans les *Cahiers Renaud-Barrault* précédée du récit de rêve qui l'a inspirée. La comparaison des deux textes éclaire la mission assignée par le dramaturge à la transmodalisation. Le début du récit de rêve rapporte :

> Je suis chez la deuxième femme de mon père. A Bucarest ? Je me trouve là avec R. Ou ma soeur ? Ou ma fille ? Mon père me donne énormément d'argent. Je suis riche, j'ai déjà dépensé 500 000 francs, il m'en reste 100 000, mon père me gâte. J'habite la maison de mon père. Ou de la femme de mon père ?[1878]

[1876] *Ibid.*

[1877] Dans une lettre datée du 4 juin 1980, Ionesco revendique ce renoncement à une structure dramaturgique expliquant sa tentative de s'en remettre absolument au mouvement de l'onirisme : « Le texte même de cette pièce ne fait que suivre la cohérence de l'incohérence du rêve, dialogue inclus, alors que dans d'autres pieces l'image onirique se trouvait dans un contexte plus ou moins normal, plus ou moins realiste » (Ingrid Coleman, « Conscious and Unconscious Intent in the Creative Process: A Letter from Eugène Ionesco», *The French Review*, vol. 54, n°6, mai 1981, p. p. 813). Si, contrairement à ce qu'il affirme, le dialogue des pièces a été largement retravaillé à partir des scénarios oniriques de manière à imiter plus qu'à obéir au mouvement du rêve, la structure de l'œuvre en revanche semble bien tributaire d'une tentative de renoncement à une construction dramaturgique.

[1878] Eugène Ionesco, « Premier rêve », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 5

La réécriture théâtrale permet de dramatiser les enjeux demeurés sous-jacents dans la trame. La première réplique de Madame Simpson révèle de manière indirecte le sentiment de culpabilité de Ionesco :

MADAME SIMPSON

Te voilà, Marcel. Je savais bien que tu allais revenir à Pampelune. Tu ne nous méprises donc plus puisque tu as besoin d'argent. Ton père t'en a envoyé régulièrement, énormément[1879].

Malgré la transposition du nom de la ville, c'est bien à Bucarest que se situe la scène mentale, conformément à ce que Ionesco écrit dans son fragment narratif. *L'Homme aux valises* figurait le parcours d'un retour au pays ; *Voyages chez les morts* se passe de cette fiction : les mises en scène des épisodes oniriques le projettent de manière directe dans les lieux et les situations du passé.

La transmodalisation révèle l'interprétation opérée par Ionesco de son rêve. Le reproche, inexistant dans le récit onirique, de la dette contractée vis-à-vis du père peut apparaître comme l'expression d'une voix sourde lui rappelant qu'en réalité il *doit* à celui qu'il a renié beaucoup plus qu'il ne le pense.

Si le théâtre favorise les conditions d'un agôn opposant les différents états d'esprit de l'auteur au sujet de sa famille, il lui permet également de régler ses comptes de manière cathartique avec les figures du passé. Dans la scène adaptée, le dramaturge rebondit sur l'attaque imaginaire de « Madame Simpson » pour improviser un échange conflictuel fondé sur son histoire personnelle :

MARCEL

C'est mon père, Madame Simpson. C'est tout à fait normal. Si je me suis querellé avec lui, c'est à cause de vous Madame Simpson.

MADAME SIMPSON

Tu n'as jamais voulu m'appeler Tante Marguerite.

MARCEL

Vous n'êtes pas la sœur de l'un de mes parents.

MADAME SIMPSON

Tu n'as pas voulu m'appeler Tante. C'est ainsi que l'on appelle la seconde femme de son père. Je ne te demandais pas de m'appeler mère, mais pas non plus Madame Simpson[1880].

[1879] Eugène Ionesco, « Transposition scénique du premier rêve », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 9. A l'exception du nom « Marcel » qui sera remplacé par « Jean », la réplique – comme l'ensemble de la scène- est identique dans *Voyages chez les morts* (*op. cit.*, p. 1329).
[1880] *Ibid*. (Repris à l'identique dans *Voyages chez les morts*, *op. cit.*, p. 1330).

L'écriture théâtrale rend possible la formulation des rancœurs qui continuent de hanter Ionesco.

Elle sert encore de prétexte à l'exposition des événements saillants du passé. A partir de l'hésitation onirique exprimée dans le rêve (« Je me trouve là avec R. Ou ma soeur ? Ou ma fille ? ») le dramaturge développe les nœuds du conflit familial, présentant les acteurs du drame ancien :

> MADAME SIMPSON
>
> Qui est cette jeune femme, à côté de toi ?
>
> MARCEL
>
> C'est Lydia.
>
> LYDIA
>
> Je suis Lydia.
>
> MADAME SIMPSON
>
> C'est toi qui est partie de la maison, un baluchon sur le dos, à 14 ans ? J'étais bien obligée de te chasser. Tu habitais la même chambre que ton père et moi. Tu nous séparais. Entre nous deux, espionne, tu empêchais toute intimité entre mon mari et moi. Ou bien n'es-tu pas Lydia ? Tu es peut-être l'autre Lydia, la femme de Marcel ? alors tu te souviens que c'est moi et mon mari qui t'avons mis au doigt l'anneau de fiançailles (*Se tournant vers le jeune homme*.) Est-elle ta sœur ou ta femme ? (*A Lydia*.) Marcel a fait un beau mariage, un bon choix. Hélas ! Après il y a eu la guerre et toutes ces séparations qui font que l'on ne se reconnaît plus[1881] […]

L'hésitation originelle du sujet du rêve devient celle de son interlocuteur, Madame Simpson, la belle-mère détestée. En confondant la sœur et la femme de Ionesco, celle-ci oppose indirectement un clan familial à un autre. La liste des personnages est aussi le prétexte au rappel de souvenirs fondateurs comme l'abandon de sa sœur par le couple paternel[1882] ou la présence de la belle-famille à son mariage, qui avait injustement éclipsé la présence de sa mère[1883]. Ionesco, cependant, remobilise aussi la confusion onirique sur un plan symbolique. L'hésitation du rêveur, incapable d'identifier les personnages de son rêve, a sans doute inspiré la phrase de

[1881] Ibid., p. 12-13 (Repris à l'identique à l'exception du nom « Marcel » dans *Voyages chez les morts*, *op. cit.*, p. 1331).

[1882] Ionesco raconte cet épisode en 1979 : « Quand ma belle-mère chassa ma sœur de la maison, elle dut partir avec un simple baluchon. C'est V. qui vint à sa place, la nièce. Ma belle-mère prétendait que la présence de ma sœur la gênait dans ses rapports avec mon père, son mari. En fait, elle ne pouvait plus le supporter. Et V. dormait dans le grand lit des époux entre mon père et sa femme. C'est ce qui justifie que mon père a pris une maîtresse » (Eugène Ionesco, « Monologues et mises en scène de certain rêves », *op. cit.*, p. 3). Jouant de l'indistinction identitaire du rêve, le dramaturge synthétise dans la pièce le personnage de la sœur et celui de la nièce de la sa belle-mère.

[1883] André Le Gall revient sur le moment du mariage de Ionesco en s'appuyant sur les confidences de ce dernier, publiées dans *Souvenirs et dernières rencontres*. Il reconstitue ainsi l'événement, émaillant son descriptif de citations de l'auteur: « Son père a convié toute sa belle-famille, "ses beaux-frères, ses belles sœurs qui n'avaient aucune raison d'être là". S'il y avait quelqu'une, en particulier, qui n'avait aucune raison d'être là, c'était bien sûr, on s'en doute, Lola, laquelle "paradait impunément". Sa mère dans un coin, Lola et ses frères et sœurs sur le devant de la scène, "les choses et les gens n'étaient pas à leur place" » (*Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p. 176).

Madame Simpson, relative à la difficulté de « se reconnaître » après la guerre et les séparations. Sans que le spectateur, qui n'a accès qu'à la version transposée du rêve, puisse en avoir conscience, Ionesco décline toutes les valeurs de la confusion identitaire. L'absence de reconnaissance renvoie en effet aussi, de manière imagée, au reniement de la famille paternelle, entériné par le départ en France pendant la guerre.

Dans le rêve, ainsi qu'en font état les transcriptions oniriques ionesciennes, les rôles ont tendance à s'inverser, les identités à s'interchanger. Or le dramaturge semble avoir, consciemment ou non, tiré parti de cette confusion structurelle de l'onirisme pour mettre en scène son propre « moi ». Le rêveur emprunte des masques qui lui permettent non seulement de revivre mais aussi de rejouer l'existence vécue.

2.1.2. Vie rêvée, vie rejouée et mythe de soi

Ionesco, par l'utilisation d'un matériau onirique intime, ressuscite le souvenir des événements qui ont ponctué son existence et qu'il juge les plus fondateurs de lui-même. Cependant, au lieu de déployer avec un effort d'objectivité les épisodes du vécu sur sa scène autobiographique, il opère un dépassement systématique de leur dimension factuelle. L'héritage du rêve dans les pièces, qui permet une jonction entre les plans du réel et du symbolique, crée une transition perpétuelle du souvenir à la représentation fantasmatique. La sélection des épisodes oniriques tout comme les partis-pris qui ont présidé à leur transmodalisation révèle, de la part de l'auteur, un désir d' « auto-mythographie[1884] ». Son recours à un imaginaire oniro-mythique lui offre en effet l'avantage inestimable de pouvoir se penser à la fois, sans contradiction, comme lui-même et un autre.

Les personnages centraux de *L'Homme aux valises* et de *Voyages chez les morts* empruntent des masques héroïques : image d'Œdipe dans la scène du Sphinx, figure d'Ulysse à travers le motif du voyage et du retour toujours mis en échec, Le Premier Homme rejoint les grandes figures antiques. Le choix de l'onomastique est révélateur de la pluri-référentialité du double scénique. Le protagoniste correspond certes au Ionesco de la jeunesse, mais il est également l'homme du commencement du monde. Comme Nathalie Macé le souligne, le nom du personnage constitue une « allusion très claire à Adam[1885] ».

Dans *Voyages chez les morts*, les histoires familiales trouvent également un ancrage dans l'imaginaire du mythe. A la fin de la pièce, les règlements de compte familiaux, projetés dans

[1884] Louis-Patrick Leroux, « Théâtre autobiographique : quelques notions », *op. cit.*, p. 81.
[1885] Nathalie Macé, (« Onirisme et dramaturgie chez Ionesco (*L'Homme aux valises* et *Voyages chez les morts*) »), *op. cit.*, p. 650.

un espace semblable à celui des limbes, revêtent en effet une dimension épique. La belle-mère d'Ionesco, Eleonora Buruiana, Madame Simpson dans la pièce, avait été appelée à la scène II par ses deux frères « Hélène […] la belle de la famille[1886] », dénomination hissant les querelles de clans à la hauteur d'une nouvelle guerre de Troie. Dans la vision fantasmée de l'aïeule apurant les comptes familiaux, à la scène XVII, la dispute domestique se métamorphose en scène tragique, la grand-mère maternelle vengeresse épousant les traits d'une véritable Erinye. C'est bien ainsi qu'elle apparaît au spectateur lorsqu'elle prononce sa sentence : « Je ne vois pas l'innocence, et le Démiurge est en train de rire en ce moment de ce jugement et ce jugement je le donne pour qu'Il rie davantage. Bouffons que nous sommes. Je te condamne[1887]». La majuscule employée par l'auteur dans l'assertion du personnage « je suis la Vengeance[1888] » est révélatrice.

Ionesco semble chercher à transcender, par le recours au mythe, la réalité de son existence. La Roumanie fantasmée de *L'Homme aux valises* apparaît comme un enfer syncrétique, enfer à la fois gréco-romain et chrétien. Lorsque le Premier Homme s'exclame : « Je me suis mis tout seul dans la gueule du loup. Dans l'antre du diable. Dans le ventre de la baleine. Aux portes de l'enfer. Dans l'enfer même[1889] », le dramaturge opère une héroïsation de sa propre expérience vécue. Le retour en Roumanie de 1940, simple erreur stratégique, se mue en descente aux enfers. Lorsqu'il réécrit les rêves de l'attente sur les rives de la Seine et sur les quais maritime, il en renouvelle la portée en y insérant le personnage de L'Homme à la rame, transposition transparente de Charon. La réplique du Premier Homme dans la seconde scène, réagissant à la perte présumée de ses bagages : « Vous n'aurez pas de pourboire[1890] » actualise, non sans humour peut-être, l'image bien connue de l'obole antique. La mention de la baleine, qui fait référence à l'épisode biblique de Jonas, confère, qui plus est, une positivité à cette expérience. Il est implicite qu'à la mort symbolique, succèdera une renaissance. L'épisode historique a désormais un sens.

En utilisant le motif du fleuve de manière récurrente et en choisissant d'achever la pièce sur l'image d'un cours « sale, presque noir[1891] », le dramaturge est à l'évidence lucide quant à

[1886] Eugène Ionesco, *Voyages chez les morts*, op. cit. p. 1295
[1887] Eugène Ionesco, *Ibid.*, p. 1353.
[1888] *Ibid.*
[1889] Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises*, *op. cit*., p. 1240.
[1890] *Ibid*., p. 1235.
[1891] *Ibid*., p. 1282.

son maniement d'un archétype. Ionesco a, selon ses dires, été influencé par la pensée de Carl Jung[1892]. Or ce dernier analyse, dans *Les Métamorphoses de l'âme et ses symboles* :

> Les eaux noires de la mort sont des eaux de la vie ; la mort [est] comme la mer qui engloutit le soleil, mais le réenfante de son sein maternel [1893]

Même s'il n'avait pas connaissance de l'interprétation jungienne de l'image, cette dernière est suffisamment ancrée dans l'imaginaire collectif pour qu'il ait su comment la décrypter dans son rêve et la remobiliser dans sa pièce. Les réflexions d'Eliade ne diffèrent pas de celles du psychanalyste. Comme l'explique le mythologue :

> Dans quelque ensemble religieux qu'on les rencontre, les Eaux conservent invariablement leur fonction : elles désintègrent, abolissent les formes, « lavent les péchés », à la fois purificatrices et régénératrices[1894].

En somme, d'après Eliade, « le symbolisme des eaux implique aussi bien la mort que la renaissance[1895] ». Si Ionesco utilise l'image du fleuve noir à la fin de la quête de son double, dramatisée par la présence de L'Homme à la Rame, c'est qu'il a parfaitement conscience de la manière dont l'archétype sera interprété par le spectateur. Ce dernier, imprégné de la même culture universelle que lui, y reconnaîtra la figuration d'une remontée des enfers, d'une régénérescence au terme du processus analytique, d'une purification après la réparation accomplie par le protagoniste envers ses aïeux.

Monique Borie, synthétisant la pensée sur le mythe développée par Jung et Eliade, met en avant la fonction unifiante de l'archétype :

> Il devient salvateur en mettant sur la voie de l'Unité, du Tout. La figure totalisante du héros mythique dépasse, par sa totalité, la conscience déchirée par les contrastes. Elle est à la fois symbole de l'unité de la personnalité, du soi, et instrument pour se sentir intégré dans le Tout d'un univers ordonné[1896].

Ionesco est probablement porté par un espoir de cet ordre en utilisant les symboles dans sa pièce. Ce « moi » clivé, contradictoire, déchiré entre tant d'aspirations contraires - tel qu'il se présentait encore au destinataire dans *Le Solitaire* et *Ce formidable bordel* ! - trouverait enfin une cohésion en épousant les traits des héros du mythe.

Le dramaturge ne se contente alors donc pas de s'identifier aux glorieuses figures existantes, il bâtit son propre « moi » transcendé et unifié à partir des éléments contenus dans

---

[1892] « Je préfère Jung à Freud » écrit-t-il, « Jung ne vous défend pas la religion » (Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 87).
[1893] Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* [1912] (traduit de l'allemand par Yve Le Lay) [1953], Genève, Georg Editeur, 1993, p. 366.
[1894] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 113.
[1895] *Ibid.*
[1896] Monique Borie, Mythe et *théâtre aujourd'hui: une quête impossible*, A-G Nizet, 1981, p. 14.

ses rêves. Le motif de l'argent, qui parcourt les deux pièces de manière obsessionnelle, fait ainsi apparaître au moins trois niveaux de lecture, correspondant à trois dimensions du « moi » ionescien.

La fausse monnaie est un élément récurrent dans *Voyages chez les morts*, comme dans les rêves relatés par l'auteur. La première scène, où Jean donne de l'argent à sa famille maternelle retrouvée, se clôt sur la réplique du grand-père : « Ces bank-notes ne valent rien. Elles n'ont pas cours dans notre village. Pas même à la bourse[1897] ». Argent dévalué, argent périmé, mauvaise devise : la fausse monnaie est omniprésente dans la pièce. D'un point de vue littéral, ce motif replonge le spectateur dans les conflits qui ont opposé Ionesco à son père et aux angoisses financières qu'il a connues après-guerre à Paris.

A un autre niveau, l'argent semble se faire la métaphore des relations intersubjectives, de la communication avec l'autre, l'échange fiduciaire figurant l'échange humain. Le personnage de Madame Simpson explique à Jean la raison pour laquelle son père ne l'a pas aidé financièrement pendant la guerre : « Il ne pouvait pas t'envoyer d'argent pendant la guerre, il n'y avait pas de courrier pour traverser les lignes ennemies. Et puis cela n'avait pas de valeur. C'était l'inflation[1898] ». La phrase correspond à une extrapolation par rapport au « Premier rêve » publié en revue. Ionesco y notait : « Je reçois aussi beaucoup de billets de banque roumains, des billets de banque périmés que je dois racheter et qui n'ont plus aucune valeur. C'est l'oncle Emile qui les a envoyés[1899] ». L'auteur transforme le souvenir du rêve pour faire en sorte que le père soit à l'origine de l'envoi déceptif et que ce dernier ait eu lieu pendant la guerre, moment de la rupture avec la Roumanie. La dimension métaphorique affleure en sous-texte. L'impossible envoi d'argent correspond à un impossible dialogue.

Enfin, l'argent peut être perçu comme une métaphore du langage. Ionesco incite à envisager cette hypothèse lorsqu'il écrit dans son *Journal en miettes* : « Dès que je me dis que ces pages seront peut-être publiées, leur vérité est corrompue. Cela devient de la fausse monnaie»[1900]. L'angoisse du personnage porteur d'une monnaie inutile renverrait ainsi à la figure d'un auteur créateur d'un langage inadapté, stérile, incapable de transmettre la vérité de son être. Le spectateur pouvait déjà percevoir une correspondance entre l'argent thésaurisé par le personnage muet de *Ce formidable bordel* et la rétention de paroles de celui-ci. Par le biais

[1897] Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises*, *op. cit.*, p. 1292.
[1898] Eugène Ionesco, *Voyages chez les morts*, *op. cit.*, p. 1332.
[1899] Eugène Ionesco, « Premier rêve », *op. cit.*, p. 5
[1900] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 150.

d'un motif unique, se dévoilent trois facettes du « moi », saisis à travers l'histoire factuelle, la symbolique familiale et la création artistique.

A partir de ce motif synthétique, l'auteur entreprend de bâtir une image réhaussée de lui-même qu'il insère dans une geste personnelle. Ainsi, lorsque Jean emprunte de l'argent à sa belle-mère pour racheter une dette de la branche maternelle, il proclame : « Je dois sortir pour aller donner cet argent à ma mère et à sa famille mais je reviendrai, il en faudra encore[1901]. Ionesco transcende ici les sombres querelles familiales autour de l'argent pour faire de celui-ci un symbole d'expiation. Comme dans les mythes anciens, le châtiment est voué à une répétition sans fin. Dans l'Enfer inventé par le dramaturge, le clan paternel devra expier éternellement le tort fait à la mère par le paiement d'une dette infinie. Dans son récit de rêve, Ionesco mentionnait :

> J'ai reçu un coup de téléphone, une voix anonyme, elle ne veut pas se nommer, qui demande beaucoup d'argent pour la famille de ma mère[1902] […]

Il ne réutilisera pas l'image de l'appel anonyme. La mystérieuse voix du rêve devient sur la scène mythique, la voix du Destin. Sur cette dernière, Ionesco s'invente le rôle qu'il n'a pas su jouer dans sa vie, celui de défenseur héroïque des droits maternels bafoués.

Dans *L'Homme aux valises* déjà, l'auteur se construit, grâce à l'onirisme, une *persona* en relation avec l'histoire politique de la Roumanie. Il se met en effet en scène dans un rôle de victime du communisme qui n'a jamais été le sien. La pièce apparaît saturée de références au système totalitaire : mise sous surveillance de l'individu, inquisition policière, procès truqué, négation de l'individualité. Ionesco réécrit certains de ses rêves pour leur donner une portée politique. Dans *Journal en miettes*, l'auteur raconte avoir rêvé qu'il se trouvait dans une auberge où l'on refusait de lui servir à boire sous prétexte qu'il ne pouvait présenter un certificat de santé mentale :

> Je rêve que je me promène dans un grand parc. Autour du parc il y a des maisons blanches, par les fenêtres desquelles on me regarde avec désobligeance ; au bout du parc il y a une petite auberge. Un employé de l'hôtel s'y trouve ; je lui demande quelque chose à boire. L'employé me dit : « Je ne peux vous donner à boire que si vous me présentez votre certificat de santé mentale[1903].

Réécrit dans *L'Homme aux valises*, le rêve prend l'allure d'une dénonciation politique, le personnage affirmant : « Vous voulez léser les droits de l'homme ! C'est un drôle de pays[1904] ». Le caractère absurde de la scène qui, dans *Journal en miettes*, était mis sur le compte de

---

[1901] Eugène Ionesco, *Voyages chez les morts*, *op. cit*., p. 1334.
[1902] Eugène Ionesco, « Premier rêve », *op. cit.* p. 6.

[1903] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit*., p. 85.
[1904] Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises*, *op. cit*., p. 1278.

l'onirisme, se voit utilisé, dans *L'Homme aux valises*, pour dénoncer l'arbitraire totalitaire. Or cette représentation d'Ionesco en dissident correspond à une image fantasmée du « moi ». L'auteur, qui a quitté la Roumanie en 1942, bien avant qu'elle ne devienne une démocratie populaire, n'a jamais connu le régime communiste. Il s'est cependant défini, dans ses nombreuses prises de positions politiques, à travers l'affirmation d'une profonde solidarité avec les écrivains persécutés en URSS, Soljenitsyne au premier chef.[1905] Sur sa scène autobiographique, Ionesco se figure donc paradoxalement grâce à une identité qui n'est pas la sienne. La réécriture de l'existence permet de faire coïncider enfin le « moi » perçu comme authentique et le « moi » historique.

Ionesco cherche à bâtir, dans la superposition du rêve et du théâtre, « un lieu pour recommencer ». Il revisite le pays déserté, se confronte aux souvenirs refoulés. Il réinvente également son histoire par le recours aux mythes et aux archétypes. Interrogé au sujet de *Voyages chez les morts*, il brandit précisément l'héritage des grandes œuvres du passé comme une défense de son théâtre autobiographique, affirmant : « On m'a reproché de raconter des histoires qui n'intéressent, paraît-il, que moi et quelques proches. En réalité, *Hamlet* est aussi une histoire de famille, *Œdipus Rex* en est une autre, ainsi que la série des Atrides et *Phèdre*, avec une marâtre en prime[1906]… ». L'espoir ainsi témoigné d'être parvenu à dépasser dans l'œuvre le domaine de l'anecdotique ne semble pas trahir un simple désir de renommée littéraire. Autant qu'il a à cœur de justifier l'intérêt de ses pièces auprès d'un public, Ionesco, manifestement, tente de se convaincre lui-même de la valeur de son existence. De fait, le premier spectateur de cette vie portée à l'œuvre, qui serait-ce sinon lui ? *L'Homme aux valises* et *Voyages chez les morts* ne peuvent se réduire cependant à un travail de sublimation par l'écriture. Si l'auteur met en scène son passé, érigeant dans son théâtre une série de masques protecteurs comme remparts à la violence de la mémoire, il opère également le geste d'une introspection intransigeante qu'il semble alors juger décisive. Pressé par la nécessité de se confronter aux ombres de son histoire personnelle, il repense les scénarios qu'il avait jusqu'alors élaborés sur lui-même. Il tente dans un même mouvement de tirer enfin un bilan d'une quête de sens toujours recommencée. Il envisage une fin à ses réécritures.

[1905] Voir, par exemple, Eugène Ionesco, « J'accuse », *Le Figaro*, 24 décembre 1977.
[1906] Hervé Gauville, « Ionesco par lui-même », *Libération*, 2 mars 1983 cité par Emmanuel Jacquart « Notice » de *Voyages chez les morts*, *op. cit.*, p. 1862.

2.2. La fin des réécritures

Après avoir consacré une part de sa vie à œuvrer au ressurgissement d'un moment de grâce trop vite disparu, réécrit son existence par l'entremise de ses personnages-pivots, ressassé ses angoisses à travers sa création, Ionesco ressent la nécessité d'un dernier retour sur lui-même, animé par l'espoir de mettre fin à ses réécritures. Il n'est guère permis de douter qu'au moment où il rédige son théâtre testamentaire il soit travaillé par les souvenirs de son passé. Il confie en 1979 :

> Depuis deux ans à peu près et peut-être davantage, mais depuis deux ans plus fréquemment je rêve de mes morts. Ma mère, ma grand-mère, mon père. Parfois de la deuxième femme de mon père et de ses frères, plus rarement de ma sœur. On dirait que je me prépare pour une rencontre et pour une sorte de règlement de comptes, au-delà de la vie[1907].

Le dramaturge, en rédigeant *L'Homme aux valises* et *Voyages chez les morts*, ressentirait ainsi l'impératif d'une ultime répétition avant son passage vers un « au-delà de la vie ». S'il consacre son dernier théâtre à « [ses] morts » c'est qu'il a toujours vécu dans une angoisse et une culpabilité dont il commence à percevoir à quel point elles leur sont liées. Dans ses pièces finales, il ne se contente pas d'affronter les souvenirs douloureux de sa jeunesse, il repense aussi le rôle qu'il a joué dans les drames anciens. Son théâtre testamentaire sonne l'heure des remises en question, prélude jugé nécessaire à de possibles réconciliations. Il marque aussi le temps des conclusions dans l'œuvre dramatique. Ionesco n'aura eu de cesse d'écrire et de réécrire, de repenser et de réinventer sa dramaturgie. Parvenu au terme de sa quête littéraire, il entreprend d'en interroger le sens, ce qui, pour lui, ne revient pas tant à se demander ce qu'il y a trouvé mais bien plutôt ce qu'il y a cherché.

2.2.1. L'heure des réconciliations

Si la réconciliation avec « [ses] morts » peut apparaître comme l'une des visées essentielles du dernier théâtre de Ionesco, celle-ci ne saurait avoir lieu sans la mise en œuvre d'une introspection exigeante et renouvelée. Le matériau onirique est, à cette fin, mis à contribution. Les masques du rêve lui permettent certes de se représenter sous les traits de figures fantasmées mais, ils lui fournissent aussi un outil pour remettre en jeu les rôles qu'il s'était toujours attribués.

« Ah ! tes complexes ! Tu ne vas pas nous embêter avec ça ! Ton papa, ta maman[1908] […]» s'emportait Le Policier à l'encontre de Choubert dans *Victimes du devoir*, laissant transparaître

[1907] Ionesco, « Monologues et mises en scène de certains rêves », *op. cit.*, p. 3.
[1908] Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, *op. cit.*, p. 224.

la crainte qu'avait Ionesco d'importuner son public avec ses « histoires personnelles[1909] », de livrer un spectacle de lui-même aussi indécent que dénué d'intérêt réel. Parvenu au terme de son parcours littéraire, il expose son drame familial sans plus recourir à cette dérision pudique. Peut-être estime-t-il en effet que son rapport contrarié à « la piété filiale[1910] » constitue en définitive l'un des aspects les plus fondamentaux de son existence et de sa personnalité. Ce ne serait ainsi pas un hasard si *L'Homme aux valises* revisite *Victimes du devoir*.

Par l'entremise de l'onirisme, Ionesco ressuscite en effet certains souvenirs de sa première tentative d'autobiographie théâtrale. Les modifications significatives qu'il apporte à la première version révèlent à quel point a changé le regard qu'il est déterminé à porter sur lui-même. Ainsi, le dramaturge repense, à partir d'un rêve, la scène de tentative de suicide de sa mère, scène cruciale dans la première pièce. Choubert, transporté dans son passé par le travail analytique entrepris avec le Policier, était témoin d'une dispute familiale qui conduisait sa mère à s'empoisonner, conformément au souvenir de l'auteur lui-même[1911] :

> MADELEINE : Tu es un être ignoble ! Tu m'as humiliée, tu m'as torturée toute une vie. Tu m'as défigurée moralement. Tu m'as vieillie. Tu m'as détruite. Je ne te supporterai plus.
>
> LE POLICIER : Et qu'est-ce que tu comptes faire ?
>
> MADELEINE : Je me tuerai, je m'empoisonnerai.
>
> LE POLICIER : Tu es libre. Je ne t'en empêcherai pas.
>
> MADELEINE : Tu seras bien débarrassé, tu seras content ! N'est-ce pas, tu veux te débarrasser de moi ! Je le sais ! Je le sais.
>
> LE POLICIER : Je ne veux pas me débarrasser de toi à n'importe quel prix ! Mais je peux facilement me passer de toi. Et de tes jérémiades. Tu es ennuyeuse, voilà. Tu ne comprends rien à la vie, tu ennuies tout le monde.
>
> MADELEINE, *sanglote* : Monstre !
>
> LE POLICIER : Ne pleure pas, ça te rend encore plus laide que de coutume !...
>
> *Choubert est réapparu et, de loin, sans dire un mot, comme impuissant, il assiste à la scène en se tordant les mains ; tout au plus, peut-on l'entendre balbutier : « Père, mère, père, mère… »*
>
> MADELEINE, *hors d'elle* : C'est trop. Je n'en supporterai pas plus.
>
> *Elle sort un petit flacon de son corsage, le porte à ses lèvres*[1912].

[1909] *Ibid*.
[1910] *Ibid*.
[1911] L'épisode est raconté dans Eugène Ionesco, *Présent passé. Passé présent*, *op. cit*., p. 28-29. La scène a déjà été analysée en II. 2.3.1.

[1912] Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, *op. cit*., p. 220.

A travers le personnage de Choubert, Ionesco se présentait comme le témoin impuissant qu'il avait été dans l'enfance. La mise en scène de l'épisode contribuait dès lors à justifier son ressentiment à l'égard de son père, ressentiment lui-même à l'origine, dans l'image que l'auteur construit de lui-même, de son aversion pour la Roumanie. Or, dans *Journal en miettes*, il raconte un rêve qui apparaît comme une variation troublante sur ce souvenir d'enfance :

> Je me trouve dans un lieu difficile à décrire. Il y a deux ou trois pièces sombres. On ne distingue pas les contours des meubles perdus dans une demi-obscurité. Quelques silhouettes, des ombres, des voix confuses, des personnes vous parlent qu'on ne distingue pas. Les pièces débouchent sur un chemin dont la terre est durcie. Je conduis une femme brune, âgée, est-ce ma mère, elle lui ressemble à peine pourtant, dans la plus grande des pièces de la maison. Je l'installe dans un fauteuil dont le dossier est noir. Elle est assez gaie, donne des signes d'affection pour moi. Je fais quelques pas vers la porte. Je tourne la tête avant d'arriver à la porte. Son visage a changé tout à coup d'expression. Elle est angoissée et en même temps en colère contre moi. Son regard s'est durci, sous ses cheveux noirs. Sa robe est noire aussi. Elle a un sac noir qui s'ouvre et d'où s'échappent des quantités de toutes petites pilules blanches. Ce sont des pilules de poison. Je renverse son sac et le vide. Des dizaines, des centaines de pilules blanches remplissent le parquet sombre et même le chemin devant la porte. Je les ramasse, j'empêche qu'elle les ramasse, je dois les ramasser toutes, l'une après l'autre, il ne faut pas qu'il en reste une. […] La femme me regarde avec férocité, elle m'injurie[1913].

Significativement, Ionesco choisit d'adapter ce récit de rêve dans *L'Homme aux valises*. Surtout il développe certains points demeurés absents ou implicites dans la trame narrative. Comme dans *Journal en miettes*, le personnage du Jeune Homme conduit une Vieille Femme qu'il apparente à sa mère vers « une maison »[1914]. Comme le sujet du rêve, le Jeune Homme se demande si le personnage féminin est bien sa mère. Dans la pièce l'interrogation est cependant dramatisée, donnant lieu à une rupture dans l'économie de la scène :

> LE JEUNE HOMME, *il lui donne la main, puis la reprend brusquement* : Je ne sais même pas si vous êtes ma mère.
>
> LA VIEILLE FEMME : Comment peux-tu dire une pareille bêtise ? Tu as les mêmes yeux que moi. Ils sont noirs.
>
> LE JEUNE HOMME : Je n'en suis pas sûr.
>
> LA VIEILLE FEMME : Moi, j'en suis sûre. C'est bien à moi de le savoir.
>
> LE JEUNE HOMME : Vous avez peut-être trompé mon père.
>
> LA VIEILLE FEMME : Comment oses-tu dire une chose pareille ? J'ai vieilli en t'élevant, j'ai fait mille sacrifices.
>
> LE JEUNE HOMME, *il tourne le dos* : Je vais vous laisser. Je dois partir.
>
> *Le visage de la Vieille Femme a changé d'expression. Elle est angoissée et en colère, en même temps.*
>
> Pourquoi votre visage s'est-il durci ?
>
> LA VIEILLE FEMME : Menteur ! Voyou ! J'ai élevé un serpent dans mon sein. Si j'avais su !... Criminel !

[1913] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op. cit.*, p. 183-184.
[1914] Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises*, *op. cit.*, p. 1212.

Elle ouvre son sac noir d'où s'échappent des pilules blanches. Elle en prend une poignée qu'elle veut mettre dans sa bouche.

LE JEUNE HOMME, il se retourne vivement. Il lui ouvre la main de force, lui arrache les pilules, arrache aussi le sac qu'il fait tomber par terre et d'où s'échappe une grande quantité de pilules : Je ne vous laisserai pas vous empoisonner.

LA VIEILLE FEMME : […] Scélérat ! Je vous ai voué mon existence, à toi et à ton père ! Pour que tu me renies ! Il y a longtemps que tu me préparais cela. Jamais je n'aurais cru. Vous m'avez tuée tous les deux. Ton père m'a enfoncé le poignard dans le cœur. Toi, tu m'achèves[1915].

Dans l'explicitation du rêve fournie par la transposition scénique, se donne à mesurer toute la distance qui sépare *Victimes du devoir* de *L'Homme aux valises*. En concevant sa seconde autofiguration, Ionesco n'est plus une victime aux côtés de sa mère, l'enfant innocent terrorisé lui aussi devant la violence paternelle. Il devient un acteur, adulte, du drame familial. L'auteur avait érigé la première scène en mythème personnel, accentué la violence du souvenir pour représenter une haine fondatrice. Il se livre dans la pièce de la maturité, à la réécriture de sa réécriture. La modification symbolique du rôle, qui s'accompagne d'une réflexion sur le reniement des parents, trahit le douloureux travail introspectif auquel s'est livré l'auteur. Comme André Le Gall le souligne, rebondissant sur une autre scène de reproche maternel dans la pièce, « ce qui transparaît chez le fils dramaturge, c'est l'obscur sentiment d'avoir négligé sa mère dans un environnement familial et social violemment divisé[1916] ».

Si Ionesco emprunte les masques de héros mythiques pour transcender la dimension la plus prosaïque de son existence, il met également en scène les effigies d'un « moi » métamorphosé par le rêve de manière à explorer les fondements de son sentiment de culpabilité. Dans son théâtre mental, le personnage qu'il aurait voulu être sans l'avoir été cohabite avec l'acteur d'un rôle longtemps refusé. Les deux postures ne sont pas contradictoires. Le propre de la grande figure tragique, à l'image d'Œdipe, est d'être condamné à retracer les origines de sa faille. Le héros et le monstre se renvoient mutuellement le reflet de leurs identités. D'une manière similaire, le dramaturge trouve dans une autofiguration mythifiée un cadre où devient tolérable la confrontation aux fautes réelles ou imaginées.

Ionesco poursuit ainsi son travail d'introspection par masques interposés dans *Voyages chez les morts*. Cette fois encore, la réécriture apparaît comme un auxiliaire à l'analyse de soi. La scène de confrontation avec le clan paternel de la scène XII a été enrichie, lors de la transposition du rêve, d'éléments susceptibles de remettre en jeu les rôles attribués dans l'existence aux acteurs du drame familial. Tout comme le dramaturge repense, à travers la reprise de la scène de tentative de suicide, la part de culpabilité symboliquement dévolue à

[1915] *Ibid.*
[1916] André Le Gall, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p. 81.

chacun dans le maheur de sa mère, dans la transmodalisation de son « premier rêve » il s'envisage sous un angle nouveau. La confrontation entre le Jeune Homme et la Vieille Femme dans *L'Homme aux valises* suggérait, en filigrane du texte, une volonté de Ionesco de délester la figure paternelle de ses torts pour accepter sa part de responsabilité dans l'abandon maternel. *Voyages chez les morts* exhibe une prise de conscience similaire du double scénique. Le récit de rêve est centré autour du motif pécunier. Ionesco résume brièvement les étapes de l'épisode onirique :

> J'attends mon père c'est lui qui doit venir payer ses dettes à ma mère, sa première femme, mais la dette ne peut pas attendre et mon père ne paye toujours pas. La deuxième femme de mon père me dit qu'elle peut me donner seulement 400 000 francs. C'est tout ce qu'elle a pu trouver, elle me donne un billet de 500 000 francs et je lui rends 100 000 francs. J'avais encore de l'argent dans mes poches.
> […]
> Je m'allonge sur le divan. Je suis bien vêtu, cossu, je m'aperçois que j'ai plein d'argent dans le portefeuille et des serviettes bourrées[1917].

Les modalités de la restitution du rêve dans la trame narrative révèlent les indices d'une introspection critique. En affirmant qu'il « attend [son] père » pour payer « ses dettes à [sa] mère », Ionesco suggère une hypothèse envisagée au terme de l'expérience onirique : il se serait toujours contenté de déléguer à son père sa propre culpabilité vis-à-vis de sa mère. Le recours à la formule clivée, « c'est lui qui doit venir payer », met l'accent sur l'importance de l'assignation des responsabilités à l'autre. Dire que c'est à « lui », est en effet pour le rêveur une manière d'affirmer par dénégation : « ce n'est pas à moi ». L'insistance subséquente avec laquelle le transcripteur du rêve révèle sa possession d'argent apparaît comme une mise en doute de cette délégation même. Pourquoi le père devrait-il payer si le fils a les moyens de le faire ?

La trame narrative met en scène la prise de conscience progressive du rêveur. Après s'être aperçu incidemment qu'il « avai[t] de l'argent dans [s]es poches », le sujet du rêve se rend compte qu'il a en réalité « plein d'argent ». La théâtralisation de l'analyse de soi ionescienne dans la réécriture du rêve informe la manière dont l'auteur utilise l'adaptation pour œuvrer à son introspection.

Lorsqu'il transmodalise le récit de rêve, il explicite en effet les allusions de celui-ci, dramatisant la découverte supposément faite sur lui-même. A travers Madame Simpson, Ionesco donne ainsi voix à sa propre révélation :

> LE PERE
>
> Je ne peux plus te donner que 400 000. Voici un billet de 500 000, rends-moi la monnaie.

[1917] Eugène Ionesco, « Premier rêve », *op. cit.*, p. 6.

MARCEL

Voici

MADAME SIMPSON

Tu vois bien que tu avais de l'argent plein les poches[1918].

Remonté intuitivement aux origines de son sentiment de culpabilité, Ionesco développe l'image du transfert des responsabilités familiales. Le dramaturge invente ainsi deux échanges, absents du scénario du rêve, en lien avec la quête de la mère.

Dans le « premier rêve », il se contentait de mentionner : « Je sors de la maison pour aller donner de l'argent à ma mère et à sa famille[1919] ». Dans la transposition scénique, le père propose son aide, ce à quoi s'oppose Madame Simpson :

MARCEL

[…]

Je vais leur porter tout cet argent. Je sais où elle habite. C'est rue Claude Terrasse. Mais où est-elle cette rue ?

LE PERE

On peut regarder sur le plan !

MADAME SIMPSON

Ce n'est pas à toi de t'en occuper. Ce n'est pas ton affaire[1920].

La figuration de la belle-mère apparaît moins ici dans le rôle historique que Ionesco lui a assigné, fauteuse de trouble entre ses parents, qu'elle semble incarner la voix de l'auteur en personne. Personne ne pourra réparer à sa place l'abandon de sa mère, tel semble être le message qu'il s'adresse à lui-même par l'entremise de Madame Simpson. Dans la même scène, l'affirmation de celle-ci, absente du canevas narratif : « Tu disais que tu ne l'avais plus revue et tu me demandais de la chercher pour toi[1921] » renforce la mise en scène d'une révision du passé. Ionesco envisage, dans l'espace de la fiction au moins, d'avoir été injuste avec la femme de son père. Ce n'était pas à elle de lui permettre de s'occuper de sa mère. L'auteur met en scène la reprise d'un dialogue avec le père, qui symboliquement s'était soldé par un échec dans

[1918] Eugène Ionesco, « Transposition scénique du premier rêve », *op. cit.*, p. 20 (A l'exception du nom « Marcel », l'échange est repris à l'identique dans *Voyages chez les morts*, *op. cit.*, p. 1334.
[1919] Eugène Ionesco, « Premier rêve », *op. cit.*, p. 6.
[1920] Eugène Ionesco, « Transposition scénique du premier rêve », *op. cit.*, p. 21 (A l'exception du nom « Marcel », l'échange est repris à l'identique dans *Voyages chez les morts*, *op. cit.*, p. 1334).
[1921] *Ibid.*, 19 (*Ibid.*).

Victimes du devoir. Cependant c'est surtout en acceptant de partager les torts dans une redistribution des rôles qu'il œuvre à un apaisement posthume.

Au terme du travail de réécriture du passé accompli grâce aux transcriptions oniriques, le dramaturge consent à assumer sa filiation. Il avait nommé son double « Marcel » dans ses premières publications de rêves. *Voyages chez les morts* le fait apparaître sous le nom de Jean. Il en va de la réconciliation de Ionesco avec ses morts comme de toute étape essentielle de sa pensée. Son accomplissement s'opère de manière indirecte. C'est dans l'écart entre le rêve et l'existence vigile, entre la retranscription du scénario onirique et sa réécriture scénique qu'est repensé le rapport aux siens. Sur sa scène autobiographique, Ionesco, « fils de Jean », ne traduit que la moitié de son patronyme mais semble se définir par le segment manquant.

Si cette replongée dans le passé est perçue par l'auteur comme une indispensable préparation à la mort, c'est sans doute parce qu'il relit alors *Le livre des Morts tibétain*, le *Bardo Thödol*[1922], qui dans la religion bouddhiste est conçu comme une aide pour les mourants. Sogyal Rinpoche, dans son commentaire de l'œuvre explique que :

> Bardo est un mot tibétain qui signifie simplement « transition » : un intervalle entre l'achèvement d'une situation et le commencement d'une autre. Bar signifie « entre » et do « suspendu » ou « jeté ». Le terme bardo est devenu célèbre grâce à la popularité du *Livre des Morts Tibétain*[1923].

D'après la pensée bouddhiste, telle que la vulgarise Sogyal Rinpoche :

> L'attitude de votre esprit dans l'état de sommeil et de rêve indique la manière dont il se comportera dans les états correspondants du bardo; la façon dont vous réagissez aujourd'hui aux rêves, aux cauchemars et aux difficultés vous montre, par exemple, comment vous pourriez réagir après votre mort. C'est pourquoi le yoga du sommeil et des rêves joue un rôle si important dans la préparation à la mort. Un vrai pratiquant s'efforce de conserver, tout au long du jour et de la nuit, une conscience claire, inaltérable et ininterrompue, de la nature de l'esprit[1924].

[1922] Selon Marie-Claude Hubert, évoquant l'influence de la philososphie bouddhiste sur *Le Roi se meurt*, la pièce « porte l'empreinte du *Livre des morts tibétain*, texte que Ionesco a découvert, très jeune, par son ami Eliade » (Marie-Claude Hubert, « La Maladie de la mort », http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Roi-se-meurt/ensavoirplus/idcontent/19732). « L'ouvrage a manifestement fait l'objet d'une relecture attentive au moment de la conception de son théâtre testamentaire. Dans une lettre datée de 1980, rebondissant sur l'analyse de sa création de *Voyages chez les morts*, Ionesco affirme : « Pour ce qui est des éléments d'une vision du cosmos comme celle décrite par Mircea Eliade, il est vrai, que je les découvre, ces éléments et que nous tous les découvrons en nous-mêmes dans nos pensées, ou dans nos rêves archétypiques comme l'affirme justement Jung, comme je l'ai constaté sur moi-même. J'admire beaucoup Eliade, mais ses oeuvres m'ont peu inspiré. Du moins consciemment. Je n'ai ete inspiré consciemment que par *Le Livre Thibétain des morts* (en ce qui concerne les livres que j'ai pu lire, en dehors des livres européens de litterature ou d'idées) ». (Ingrid Coleman, « Conscious and Unconscious Intent in the Creative Process: A Letter from Eugène Ionesco», *op. cit.*, p. 813). La fascination de Ionesco pour la philosophie extrême-orientale vers la fin de sa vie transparaît dans un entretien télévisé qu'il donne en 1980 au sujet de la peine de mort, entretien au cours duquel il s'insurge contre la destruction de la civilisation tibétaine : « la seule civilisation métaphysique au monde » d'après lui (Ionesco, la peine de mort, Antenne 2 Midi, 13 mars 1980, fonds INA).

[1923] Sogyal, *Le Livre tibétain de la vie et de la mort* [1992] (traduit de l'anglais par Gisèle Gaudebert et Marie-Claude Morel), La Table Ronde, 1993, p. 144.

[1924] *Ibid.*, p. 155.

La nécessité d'être à l'écoute de ses rêves, lucide sur soi-même, s'accompagne d'une exigence de perfectionnement moral avant la mort. Selon le philosophe bouddhiste, commentant le *Livre des Morts*, c'est seulement à condition d'avoir opéré cette purification que « nous échapperons ainsi à la tragédie que constituent la chute continuelle dans l'illusion et le retour incessant dans la ronde douloureuse des naissances et des morts[1925] ».

La conception du temps de la pensée bouddhiste, tendue vers une suspension de la répétition, s'oppose en apparence à celle du mythe conçu au contraire comme un éternel retour. Monique Borie souligne au sujet de ce dernier:

> Dans le cadre du rituel, fondé sur le pouvoir du mythe de se réactualiser périodiquement, réciter ou représenter le mythe, c'est opérer une re-création, un recommencement. Par conséquent, l'histoire est refaite, répétée par la force des rites, les événements fondamentaux ne sont pas abolis par un temps irréversible. La temporalité qui est en jeu ici s'oppose à une temporalité historique, où les événements passés ne peuvent être restitués que dans un espace imaginaire, puisque la flèche du temps ne s'inverse pas[1926].

Sur sa scène autobiographique, née du rêve, du mythe et de la réécriture, lieu où tout revient, se révèle et se revit, la redéfinition de soi trouve à coïncider avec le temps des conclusions. Ionesco, croisant les différentes pensées du sacré, espère sortir par un ultime recommencement de la « ronde douloureuse des naissances et des morts ». Paradoxalement, il se répète une dernière fois pour échapper à la répétition. Autant qu'il tente alors de répondre à ses éternelles interrogations, il ressent le besoin de reformuler ses questions.

2.2.2. Le temps des conclusions

Ionesco, obsédé par la mort et le sens de l'existence, élabore dans son théâtre testamentaire les mots de la fin de son œuvre.

Le dramaturge parcourt, à travers son théâtre, certaines scènes jugées fondatrices de lui-même dont il espère qu'elles pourront rétrospectivement donner sens à son existence entière. Il réécrit ainsi des fragments de son *Journal*, laissant le théâtre entériner ce que la vie avait laissé en suspens.

Le diariste se remémorait le moment où, présentant sa fiancée à sa mère, il avait perçu entre les deux femmes une cérémonie silencieuse de passation de pouvoir, résumée en ces termes: « C'était un dialogue sans paroles en dehors de moi[1927] » Dans *L'Homme aux valises*, le cérémonial est explicité. La Vieille Femme annonce à la Femme : « Je te le confie.

[1925] *Ibid*., p. 166.
[1926] Monique Borie, *Mythe et théâtre aujourd'hui*, *op. cit*., p. 23.
[1927] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *op.* cit., p. 181.

Maintenant c'est toi qui vas le prendre en charge. Tu l'aimeras[1928] ». La perception devient réalité. Ce qui, dans la vie, n'était de l'ordre que de l'intuition s'objective dans l'écriture. Une fois verbalisé, ce moment fondamental, puisqu'aux yeux de l'auteur il légitime l'amour de toute une vie, peut ainsi prendre clairement place dans l'histoire, et être revendiqué comme événement fondateur. Ionesco assigne comme fonction à son théâtre autobiographique la recherche, dans un retour aux origines, d'une finalité de son existence.

S'il établit par la réécriture les moments qui ont compté, il se pose également la question de savoir ce qui, à l'heure où il écrit, est vraiment important. Le dramaturge revient ainsi dans ses deux dernières pièces sur son activité littéraire. Il réécrit notamment, dans *Voyages chez les morts*, un rêve qui remet en cause son inextinguible désir de reconnaissance.

Il s'agit du « Deuxième rêve » publié. Ionesco y dévoile ainsi sa peur d'avoir été effacé de la scène artistique :

> C. est de plus en plus estimé et admiré. Il monte en flèche. Il vient de décrocher le Prix Nobel.
>
> Par contre, l'estime que l'on a pour moi diminue, s'effrite. Qui me connaît encore ? Je suis bien malheureux. J'ai sacrifié ma vie spirituelle et le salut de mon âme pour la notoriété. Et maintenant, plus de notoriété. Quel est mon âge ? Impossible de me rappeler. Je suis encore jeune sans doute, puisqu'on vient de me confier un poste de professeur de lycée à Strasbourg. Je suis à Paris, j'arrive à Marseille. Les images bleues de la mer me hantent[1929].

Il développe les implications du rêve lors de la transmodalisation.

> LYDIA
>
> Tu connais la nouvelle, tu te rends compte, Constantin est de plus en plus estimé et admiré, il monte en flèche. Il vient de décrocher le plus grand prix littéraire du monde. On ne pense plus te le donner ce prix, tu en es de plus en plus loin. L'estime qu'on avait pour toi diminue et s'effrite. Il y a des pays où on ne te connaît plus. Même en France, on t'oublie.
>
> MARCEL
>
> En effet, qui me connaît encore ? Je suis bien malheureux. Je croyais que c'était arrivé et qu'il n'y avait plus rien à faire. Je n'ai pas compris qu'il fallait encore combattre. Croyant avoir tout conquis, j'ai jeté les armes. Tandis que d'autres continuaient dans l'ombre à combattre. Et puis, tout d'un coup, les ténèbres se dissipent et les voilà en pleine lumière, la lumière de la célébrité. Comment faire pour me retirer et m'enfoncer dans l'obscurité pour attendre un nouveau jour[1930].
>
> LYDIA
>
> Constantin a eu le prix mondial. Hors d'atteinte pour toi. Cependant tu aurais pu.
>
> MARCEL
>
> J'ai lutté pendant des années contre ma paresse. Et après je me suis laissé prendre par la paresse. J'ai sacrifié ma vie spirituelle et le salut de mon âme pour ma célébrité et maintenant, plus de notoriété.
>
> LYDIA
>
> Pourras-tu recommencer ?

[1928] Eugène Ionesco, *L'Homme aux valises*, op. cit., p. 1210.
[1929] Eugène Ionesco, « Deuxième rêve », *op. cit.*, p. 27 (Le récit est daté du 20 juin 1977).
[1930] Dans *Voyages chez les morts*, Ionesco remplace « un nouveau jour » par « un nouveau jeu » (p. 1336).

MARCEL

Je dois être très vieux. Quel est mon âge ?

LYDIA

Tu as reçu une lettre officielle.

Elle lui tend la lettre.

MARCEL, *lit la lettre.*

« Monsieur, suite à votre demande, vous êtes nommé professeur du lycée de Strasbourg. » Je ne suis donc pas très vieux ! Je suis même jeune, puisqu'on m'offre de recommencer ma carrière ! Professeur de lycée, comme à mes débuts !

Lydia sort.

MARCEL

Voyons, où est-ce que je me trouve ? Mais à Paris, bien sûr ! J'arrive de Marseille, les images bleues de la mer me hantent […][1931].

L'adaptation du scénario du rêve accentue le dilemme intérieur relatif à la notoriété littéraire. Il dramatise la lutte de la conscience pour se débarrasser de ses vanités. Le personnage de Constantin évoque sans l'ombre d'un doute Samuel Beckett, concurrent de Ionesco pour le titre de maître de l'absurde et qui reçut la consécration ultime en 1969. Lui n'eut droit qu'au titre d'académicien. Ce Prix Nobel est transposé dans la scène théâtrale par l'hyperbole « le plus grand prix littéraire du monde ». L'utilisation du superlatif absolu trahit l'amertume de l'auteur confronté à son désir secret d'être, littéralement, le meilleur. Avec une rare honnêteté, Ionesco exhibe ainsi ses jalousies d'écrivain, renversant la « Scène dans une clinique » de *Jeux de massacre* où il reprochait alors implicitement à Adamov de s'être détourné de lui par dépit littéraire. Si l'auteur fustige ses propres tendances vélléitaires, qui dans l'analyse dramatique du rêve expliquent les limites de son succès, sa véritable crainte est d' « avoir sacrifié [s]a vie spirituelle » pour atteindre ce dernier. Le fantasme d'un recommencement établi par le récit de rêve est ambigu. La chance de redevenir « professeur de lycée, comme à [s]es débuts », correspondrait-elle pour l'auteur à une nouvelle occasion de perfectionner son activité d'écrivain ou l'opportunité de revivre une vie cette fois débarrassée de la littérature ?

L'Homme aux valises s'achevait déjà sur une image similaire, elle aussi censément née d'un rêve. La mère retrouvée par Le Premier Homme se métamorphosait symboliquement en son épouse qu'il exhortait :

[1931] Eugène Ionesco, « Transposition scénique du deuxième rêve », *op. cit.*, p. 31- 33 (*Voyages chez morts*, p. 1336).

> PREMIER HOMME : […] Je t'aime désespérément. Les eaux deviendront claires, le ciel transparent, les gens ne s'écarteront plus sur ton passage, ils te béniront et je serai avec toi. Je t'aime. Nous redeviendrons tous les deux professeurs[1932].

Le premier rêve laisse entrevoir le fantasme ionescien de recommencer sa vie sans s'adonner à la littérature. C'est parce qu'il a « essayé de dire la vérité[1933] », ne trouvant pour ce faire « que des paraboles usées[1934] » que Le Premier Homme a été si longtemps séparé de La Femme, épouse et mère. Redevenir professeur, c'est ne plus être écrivain, activité qui sépare de ceux qu'on aime. Nathalie Macé-Barbier souligne à juste titre que dans *Voyages chez les morts* « le conflit avec le Père se résout pour ainsi dire dans un accord sur un point inéluctable : la vanité de l'écriture et de la célébrité artistique[1935] ».

La conversion spirituelle à la mystique extrême-orientale n'est sans doute pas étrangère à ce rejet soudain de la littérature. La vanité et l'ambition, qui sont aux yeux de Ionesco le corrolaire inévitable de l'écriture artistique, constituent précisément les impuretés qu'il importe d'éradiquer en soi-même si l'on veut réussir son passage vers la mort. La quête de sens doit, elle aussi, trouver à s'apaiser. Selon Sogyal Rinpoche, « lorsque vous passez tout votre temps à chercher, la recherche elle-même devient une obsession et vous asservit[1936] ». En renonçant au théâtre, le dramaturge aspire à se débarrasser conjointement de l'*ego* et de la vaine recherche d'une vérité.

C'est ce renoncement même qui semble mis en scène dans le finale de *Voyages chez les morts*. Le texte constitue la dernière des réécritures ionesciennes pour le théâtre. Le monologue de Jean, qui procède d'une dislocation progressive du langage, reprend en effet un premier fragment publié dans « Monologues et mises en scène de certains rêves ». Les variations d'un texte à l'autre sont significatives et aident à percevoir le texte final comme un dernier combat où s'affrontent deux aspirations contradictoires, qui rendent *in fine* toute interprétation incertaine.

La première mouture du monologue est beaucoup plus courte que le texte définitif qui s'en inspire et qui prend les traits d'une pure logorrhée née d'une écriture automatique. En développant sa source, Ionesco aspire peut-être à atteindre une confusion verbale susceptible de l'aider à renoncer à son désir de transmission.

[1932] Eugène Ionesco, *Voyages chez les morts*, *op. cit*., p. 1284.
[1933] *Ibid*., p. 1383.
[1934] *Ibid*.
[1935] Nathalie Macé-Barbier, « Onirisme et dramaturgie chez Ionesco », *op. cit*., p. 663.
[1936] Sogyal, *Le Livre tibétain de la vie et de la mort*, p. 84.

Dans le premier texte, il avait écrit :

> Les chevaliers de méprisance n'ont pas goûté aux craies des épaules. Voyons : un effort ; pensons[1937].

La séquence langagière devient dans *Voyages chez les morts* :

> Les chevaliers de méprisance n'ont pas goûté aux craies des épaules, à la crête de mon aïeule[1938].

L'altération du texte premier épouse le projet apparent de l'auteur : c'est bien de l'effort de la pensée dont Ionesco semble vouloir se débarrasser. Il mettrait dès lors son désir en acte en complétant la phrase de l'hypotexte par une association libre aboutissant à la paronomase craies/ crêtes.

Au début du monologue, le dramaturge dénonce indirectement la vanité de l'écriture et l'impossibilité de la communication avec autrui : « Ah les solitudes de l'avant-scène ! Ai-je prononcé des paroles[1939] ? » doit s'interroger Jean. Or le premier monologue reliait le désir d'être compris à une tentation narcissique, à travers le questionnement :

> Ah, les solitudes de l'avant-scène. Ai-je parlé ? M'a-t-on nombril[1940] ?

La substitution transparente de « nombril » à « compris» semblait précisément viser à désigner le caractère narcissique de la question. Dans *Voyages chez les morts*, Ionesco remplace le « M'a-t-on nombril ? » par un « matonobri[1941] » qui opacifie l'énoncé. Tout se passe alors comme si l'auteur semblait réellement aspirer à n'être plus compris et à se délester du même coup de ses ambitions littéraires.

Ce serait aussi la raison pour laquelle le second monologue excède de beaucoup en taille le premier, donnant lieu à une implosion du langage perceptible dans des phrases comme : « Le crakera, des borkaux[1942] ». Ionesco ne parvient cependant pas à s'empêcher, au cœur même de son délire verbal, d'expliciter l'acte qu'il est en train d'accomplir. Au milieu des énoncés loufoques, il glisse des phrases qui illustrent et révèlent son projet de renoncement au sens et son aspiration au vide. « 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[1943] » se demande ainsi Jean de manière tout à fait compréhensible. Ainsi, tout en allongeant le texte pour élargir le

---

[1937] Eugène Ionesco, « Monologues et mises en scène de certains rêves », *op. cit.*, p. 4.
[1938] Eugène Ionesco, *Voyages chez les morts*, *op. cit.*, p. 1359.
[1939] *Ibid*.
[1940] Eugène Ionesco, « Monologues et mises en scène de certains rêves », *op. cit.*, p. 4.
[1941] Eugène Ionesco, *Voyages chez les morts*, *op. cit.*, p. 1359.
[1942] *Ibid*.
[1943] *Ibid*., p. 1360.

champ d'opération de la destruction du langage, Ionesco multiplie pour le spectateur les occasions de le comprendre.

Une seconde ambiguïté fondamentale de l'écriture monologale réside dans la question de la littérarité de celle-ci. Ionesco, prétendant s'affranchir à jamais de l'écriture et de la gloire, achève ironiquement son œuvre par un écho au finale de sa première et plus célèbre pièce : *La Cantatrice chauve*. Emmanuel Jacquart rapporte, en outre :

> Le dramaturge nous l'a précisé, ce long discours émaillé d'anomalies linguistiques fait songer à celui que tient Lucky dans *En attendant Godot*[1944].

Ionesco, cherchant à se détacher de toute vanité, imite en partie Beckett, l'auteur dont son double scénique prétendait ne plus désirer désirer la gloire.

Dans cette perspective, il apparaît très difficile de déterminer si la dernière réplique théâtrale de l'auteur, « Je ne sais pas », constitue une réelle mise en échec du « moi » ou plutôt une mise en scène du « moi » en échec. Est-ce d'ailleurs bien lui qui parle ? Il a pris soin de préciser au début du monologue « Le récitant (ou Jean) » : ou inclusif, ou exclusif ? Il est impossible de trancher.

Le dramaturge, fidèle à lui-même dans son ambivalence, quitte son spectateur sur une ultime pirouette. Si comme l'affirme Nathalie Macé-Barbier, dans *Voyages chez les morts* « les mots retournent au néant[1945] », il n'est pas certain que cette extinction transcrive nécessairement une « philosophie pessimiste[1946] ». L'ambiguïté reste de mise. Que l'échec du langage révèle une ultime défaite littéraire ou qu'il épouse une victoire ontologique, l'accès à l'ataraxie, tout autre que l'auteur est condamné à l'ignorer.

Le dramaturge, à la lecture de *L'Idiot*, n'aura pu qu'être sensible aux paroles d'Hyppolite, jeune homme qui, atteint d'une maladie incurable, entreprend d'écrire ses pensées pour conjurer sa mort :

> On dira que j'ai peut-être voulu exprimer quelque chose, mais qu'en dépit de tout mon désir je ne suis pas arrivé à … « m'expliquer ». Toutefois j'ajouterai que, dans toute idée de génie, dans toute pensée neuve ou même simplement sérieuse qui naît en un cerveau humain, il y a toujours un reliquat qu'il est impossible de communiquer aux autres, quand bien même on y consacrerait des volumes entiers et l'on ressasserait la chose durant trente cinq ans. Ce reliquat ne sortira à aucun prix de votre cerveau et il y demeurera à tout jamais ; vous mourrez sans l'avoir transmis à personne, et il enclora peut-être l'essentiel de votre pensée[1947].

[1944] Emmanuel Jacquart, « Notes » sur *Voyages chez les morts* in Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1882.
[1945] Nathalie Macé-Barbier, « Onirisme et dramaturgie chez Ionesco », *op. cit.*, p. 665.
[1946] *Ibid.*
[1947] Fedor Dostoïevski, *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 631.

L’inquiétude qui habite Ionesco lorsqu’il met fin à ses réécritures n’est plus de savoir si, comme l’affirme Hippolyte, il est réellement inenvisageable de transmettre sa vérité au monde, fût-ce au prix d’efforts répétés et de tentatives réitérées. La dislocation finale de son langage ne met que trop en scène sa certitude de demeurer incompris. La seule interrogation qui lui reste est peut-être la suivante : était-il à ce point important d’essayer?

CONCLUSION

Réécrire une existence, la sienne ou celle des autres, ce n'est pas seulement en reprendre les contours pour les sublimer, à la manière dont on réécrit l'histoire ou le souvenir. Les dernières pièces autobiographiques de Ionesco éclairent une ambition présente depuis l'origine de son œuvre théâtrale : rejouer pour anamorphoser, re-présenter dans l'espoir de retrouver sur scène le sens qui dans le réel, sitôt entr'aperçu, s'était toujours dérobé. La contemplation extatique de la lumière a eu besoin des images de l'envol pour être revécue ; le spectacle quotidien de l'ineptie, des dialogues caricaturaux empreints de non-sens ; les insupportables limitations de l'esprit, du huis-clos scénique ; le vide ontologique, de la prolifération des objets. Or ce réagencement signifiant des données premières du vécu a souvent lui-même bénéficié de l'objectivation offerte par la réécriture. *La Cantatrice chauve* qui a signé l'entrée de l'auteur au théâtre lui a aussi ouvert la voie de la reprise textuelle. Dans la pièce fondatrice, la perception de l'insolite, conquise grâce à la mise à distance sur une scène des discours et des gestes les plus ordinaires, s'est trouvée amplifiée par l'écart séparant deux contextes, deux langues, deux œuvres. Ionesco s'inspire régulièrement de ce modèle matriciel dans sa quête de sens toujours recommencée.

L'œuvre du dramaturge apparaît ainsi intrinsèquement liée à ce processus scriptural. Les répétitions textuelles ont non seulement accompagné son parcours mais aussi joué un rôle d'embrayeur dans les infléchissements successifs de son esthétique. L'observation des différentes périodes de reprises qui ont succédé à l'essai liminaire, le cycle des adaptations de nouvelles, de 1952 à 1962, la création du diptyque de la catastrophe en 1970 et 1972, le théâtre autobiographique enfin, dans la deuxième moitié des années 1970, révèle que la réécriture ionescienne a entretenu avec sa dramaturgie une relation mimétique. Lorsqu'il reprend les canevas de ses nouvelles oniriques, se ressaisissant de son « moi » sur un mode de l'amplification - nourrie d'une introspection exacerbée et d'un développement de son discours sur le monde - le geste de la répétition l'expose au risque du ressassement. Lorsqu'il explore les potentialités ludiques d'un dialogue avec un hypotexte allogène, de la méthode Assimil au chef-d'œuvre de Shakespeare, la réécriture de l'altérité devient la source d'un comique renouvelé. Lorsqu'il repense son existence en reprenant des pages de journaux ou des récits de rêve, instaurant vis-à-vis de ces derniers une distance régénératrice, celle-ci devient l'auxiliaire d'une dramaturgie du mythe.

La reprise littéraire accompagne et reflète un mouvement de la pensée. Elle est aussi l'instigatrice d'un renouvellement esthétique. Ionesco l'utilise comme un outil de recherche. La transmodalisation du récit bref a provoqué une reconfiguration de l'espace dramatique qui a

cessé de se voir borné au huis-clos des débuts. *Victimes du devoir* remobilise les images de la montagne et de la plaine boueuse inventées dans la nouvelle, ces images métaphoriques en sont en lien avec l'esthétique onirique et favorisées par la forme brève. *Amédée*, dont l'action prend place dans un premier temps dans l'espace confiné d'un appartement, s'achève par un envol en plein air. *Tueur sans gages* joue d'un décor mobile qui substitue un espace à un autre, conformément à la logique du rêve que la nouvelle tentait d'imiter. *Le Piéton de l'air* constitue l'aboutissement de la mutation esthétique mise en œuvre dans le cycle adaptatif. La pièce repose sur une ambiance de féérie dont la mise en scène de l'envol est le paroxysme. Même *Rhinocéros*, dont l'hypotexte n'était pas onirique, prend, à mesure que l'intrigue progresse, des allures de cauchemar. Au dernier acte, les têtes des pachydermes se multiplient dans la fosse, une didascalie précise qu'elles sont « *stylisées*[1948] ». La pièce semble ainsi avoir été contaminée par les autres œuvres du cycle dans lequel elle s'inscrit, signe de la cohérence et de l'unité de la séquence des réécritures. Il n'est pas à exclure d'ailleurs que dans les mises en scène les plus contemporaines des pièces de Ionesco, l'esthétique onirique inventée au cours de la reprise des nouvelles ait influencé à rebours la lecture des premières pièces du dramaturge. Jean-Luc Lagarce imagine en 1991 une *Cantatrice chauve* qui inverse le rapport premier à l'espace, situant l'action en dehors de l' *« intérieur bourgeois*[1949]», dans un jardin, et introduisant des éléments féériques dans l'imaginaire de la mise en scène[1950]. Imprégné de ses propres références[1951], il ne fait sans doute que suivre instinctivement le même mouvement qui avait poussé Ionesco à désenclaver son espace dramatique. Luc Bondy, lorsqu'il monte *Les Chaises* en 2010, au théâtre des Amandiers, fait surgir la mer qui entoure le phare, où se situe l'action de la pièce, sur le plateau même. Le metteur en scène qui avait été, selon son propre témoignage[1952], le traducteur de *Victimes du devoir* lors de sa reprise à Zurich en 1968, a peut-être emprunté à l'imaginaire de la seconde dramaturgie ionescienne l'idée d'une ouverture du plateau au paysage reflétant la psyché des personnages.

[1948] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit*., p. 627.
[1949] Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, *op. cit*., p. 9.
[1950] Annick Asso, analysant la mise en scène note ainsi à juste titre que « la maison blanche, en bois, qui ressemble à une maison de poupée, est beaucoup trop petite, évoque presque la maison d'*Alice au pays des merveilles* » (« Trois metteurs en scène de La Cantatrice chauve : Nicolas Bataille, Jean-Luc Lagarce, Daniel Benoin » in *Eugène Ionesco, Classicisme et modernité*, *op. cit*., p. 24).
[1951] Jean-Luc Lagarce a livré les références sont il s'est consciemment inspiré dans « Une *Cantatrice* pas si absurde » in *Lire, jouer Ionesco*, *op. cit*., p. 527-537.
[1952] Luc Bondy se souvient dans *Mes Dibbouks* : « A l'Odéon, il y a plus de trente ans, je passais chaque après-midi avec le dramaturge Eugène Ionesco, qui fut la première personne que j'imitai consciemment. Je fus son traducteur pour la mise en scène de sa première pièce, *Victimes du devoir* », extrait reproduit in *Lire, jouer Ionesco*, *op. cit*., p. 523.

Si l'adaptation des nouvelles procède d'une ouverture du champ et de l'imaginaire, la réécriture de *Journal de l'Année de la Peste* et de *Macbeth* provoque une sortie du huis-clos mental de Ionesco. Celui-ci semblait prisonnier d'un certain ressassement de ses obsessions. En redonnant la voix à ses illustres prédécesseurs, le dramaturge substitue le dialogue au monologue intérieur. Il retrouve par là-même une esthétique de la dérision qui avait eu tendance à se dissoudre dans ses œuvres réflexives. Le recours à l'altérité textuelle apparaît comme la cause directe de l'exclusion du personnage-pivot de la nouvelle dramaturgie. Le retour du comique et la disparition relative du « moi » figuré ont partie liée. Ionesco contemple soudain le monde à distance en adoptant la perspective d'un autre. Ce monde retrouve dès lors sa dimension cruellement effarante. Bérenger n'est plus là pour opérer une médiation entre le réel et le public. Si le partage de ses pensées, de ses angoisses et de ses espérances ouvraient une brèche au pathétique dans les pièces précédentes, le silence né de son absence laisse désormais libre cours au déferlement d'une atrocité comique. Bien que très différents sur le plan esthétique, les hypotextes ressaisis concourent à un effet similaire. Ils encouragent leur emprunteur à repenser une nouvelle fois sa dramaturgie. *Jeux de massacre* est bâti comme une danse des morts ; elle est portée par une vitesse fulgurante qui doit beaucoup à la rapidité de l'enchaînement des images du *Journal* de Defoe. *Macbett*, héritière du chef-d'œuvre shakespearien et d'*Ubu roi*, réussit la synthèse de l'imaginaire élisabéthain et de la mécanique implacable du théâtre de Jarry. Dans un cas comme dans l'autre, la scène ionescienne n'est plus essentiellement la projection d'un espace intérieur, partiellement redevable à l'art symboliste, elle se fait le reflet du dehors. Le public pénètre moins le paysage mental de Ionesco, transposé sur le plateau, qu'il n'est confronté à l'univers référentiel dont il est l'habitant et qu'il redécouvre, transposé et théâtralisé, à travers ses cimetières à ciel ouvert et ses guillotines.

Si le théâtre autobiographique de Ionesco en revient au « moi », ce n'est plus celui qui s'incarnait auparavant dans un Bérenger ou dans un Choubert. La réécriture a aidé le théâtre à se convertir en une introspection testamentaire. Le personnage-pivot de *Rhinocéros*, lorsqu'il criait à destination du public qu'il était le « dernier homme[1953] » trahissait, de la part de l'auteur, un espoir de ne pas l'être. Le dramaturge envisageait son spectateur comme une prolongation fantasmée de lui-même, l'invitait à une communion dans sa perception de l'existence et dans ses révoltes, convoyées par les tirades de son protagoniste. *Ce formidable bordel !* est la réécriture d'un homme se voulant désormais solitaire. L'isolement figuré dans la narration trouve dans la transmodalisation un nouveau biais pour s'exprimer. Le dispositif scénique

[1953] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, *op. cit.*, p. 638.

original que constituent les monologues venant se heurter au mutisme du personnage central témoigne de l'extraordinaire capacité à la régénération du théâtre de Ionesco comme de l'inventivité de ses répétitions textuelles. Grâce à l'adaptation, l'auteur explore une nouvelle figuration du temps et de l'espace. Il représente en quelques instants le passage de décennies, réinventant dans le genre dramatique le procédé narratif du sommaire, et transpose le concept de focalisation interne sur sa scène. La réécriture ne lui permet pas seulement de renouveler son théâtre, elle l'aide aussi à repenser *le* théâtre. Il entreprend grâce à elle la gageure d'une jonction hétérodoxe entre ce dernier et l'autofiction, cherchant à suppléer par la synesthésie inhérente au mode dramatique, l'absence de discours cohésif sur le « moi ». A partir de l'essai initial, il approfondit son geste du dévoilement. Dans une quête dont il escompte qu'elle le mènera aux origines de lui-même, il retravaille le matériau authentique du journal et du récit de rêve. De *L'Homme aux valises* à *Voyages chez les morts*, un itinéraire se dessine. La première pièce laissait apercevoir en filigrane une affabulation symbolique ; la seconde se détache de la notion même de construction dramaturgique, plaçant le spectateur devant une série de séquences qui témoigne du mouvement même de la récurrence onirique. L'auteur met le geste du retour et du creusement inhérent à la répétition textuelle au service d'une introspection du « moi », repensé dans le cadre de sa généalogie familiale. Particulièrement influencé par le mythe et le sacré, Ionesco tout en dressant un bilan sur ce « moi », aspire, dans un même élan, à le dissoudre dans son point d'origine. Dès lors, la dernière réécriture de Ionesco apparaît tout à la fois comme un ultime renouvellement de sa dramaturgie et le moyen de parvenir à sa dissolution.

Autant qu'un outil propice à une exploration artistique et ontologique, la reprise réflexive s'est toujours offerte à Ionesco comme un vecteur. De *La Cantatrice chauve* à *Voyages chez les morts*, le dramaturge l'utilise pour franchir tous les seuils. Il migre, il circule symboliquement grâce à elle d'un pays à un autre, d'une provocation à un art, de la narration au théâtre, du monument littéraire à la déconstruction parodique, du tragique au comique, du trop-plein de pensées à l'ascèse du silence, de l'existence ordinaire à la vie rêvée, de l'anecdote à l'épopée, de l'onirisme au mythe, des fantômes du souvenir aux présences du passé, de l'existence remémorée à la mort fantasmée.

Si la réécriture est ainsi un passage, un trajet, une transition, elle implique en elle-même le risque de la perte. Une fois accomplie la traversée, qu'a-t-on laissé sur l'autre rive ? A partir de l'écriture de ses nouvelles, l'œuvre de Ionesco apparaît travaillée par une tension : le désir de ressusciter un contenu premier et la nécessité pressentie de l'abandonner. A ses yeux, l'écriture a indéniablement valeur de mémoire. Pourtant, très tôt, il éprouve la conscience de son

impuissance à remédier au drame de la fuite du temps par son travail de fixation. Il reproduit ainsi dans *Non !* une page de journal datée du 24 août 1932 :

> Toutes ces choses qui s'oublient et que je ne veux ni oublier, ni perdre, toutes ces choses que je ne veux pas laisser se dissoudre, il faudrait que je les écrive pour qu'elles ne m'échappent pas, pour que je les retienne. Je sais bien que le vécu ne peut pas être revécu, que le temps n'est jamais retrouvé. Je sais bien que tout ce qui est *présent*, tout ce qui *est*, les formes, les couleurs, tout cela séchera, pâlira, se dissoudra. Je sais bien que lorsque je relirai ces pages, elles ne seront plus qu'un document illisible où je ne me verrai plus, où je ne retrouverai rien, où je ne me retrouverai plus. Et voilà tout ce que je peux faire pour mon éternité personnelle[1954].

La confidence oscille entre la désillusion et l'espoir. Toute inscription est vouée à devenir « illisible ». L'image du signe effacé ou de la parole incompréhensible, racontée dans ses rêves, est récurrente dans son théâtre, de l'Orateur aphasique des *Chaises* au personnage qui feuillette ses anciens cahiers devenus indéchiffrables, dans *Voyages chez les morts*. Elle éclaire la raison pour laquelle Ionesco assigne à l'art une fonction itérative. Jusqu'à ce qu'il mette fin à son activité d'écrivain pour se consacrer à la peinture[1955], l'auteur a en effet eu l'intuition que sa quête de l' « éternité » ne pouvait se passer de l'écrit, tout déceptif qu'il soit. Conscient cependant qu'il n'arrivera jamais à se relire, Ionesco se condamne lui-même à réécrire. Le texte premier a été brièvement détenteur d'une vérité. C'est elle qu'il faut tenter de retrouver par une nouvelle tentative.

Si, pour Frédéric Maurin, « un mot, un seul, suffit à localiser l'adaptation en français : *d'après* [1956]», les réécritures ionesciennes semblent, quant à elles, appeler une autre formule : « à partir de ». Partir de quelque part, c'est simultanément établir une rupture et s'inscrire dans une origine fondatrice pour entamer sa progression. Le départ est tout à la fois synonyme d'abandon et d'impulsion. Ainsi, le dramaturge, lorsqu'il retravaille ses écrits antérieurs, renonce à un premier texte, condamné à l'illisibilité dès l'instant de sa création, tout en s'ancrant sur ses prémisses pour s'essayer à une nouvelle version. L'étude des manuscrits de l'auteur a révélé ce double mouvement de sacrifice et de préservation. Lorsqu'il amplifie ses nouvelles, Ionesco tente dans un premier moment de développer leurs données implicites, de prolonger leurs intuitions. Il noircit ainsi une quantité considérable de brouillons pour imaginer les confidences de Bérenger à l'Architecte à partir du dialogue minimal établi dans la narration. Il mesure cependant l'impuissance du langage de son personnage à le révéler lui-même, il comprend que c'est précisément cette impuissance qui le définit. Dès lors, sans renoncer à

[1954] Eugène Ionesco, *Non !*, *op. cit*., p. 88.

[1955] Sonia de Leusse-Le Guillou a consacré un ouvrage à cette autre forme d'expression artistique, qui comme elle le révèle a longtemps cohabité chez lui avec l'écriture dramatique avant de s'y substituer (*Eugène Ionesco, de l'écriture à la peinture*, L'Harmattan, 2010).

[1956] Frédéric Maurin, « Adapter *ad lib* », in *L'adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, *op. cit*. p. 88.

l'épanchement sur scène, il biffe une grande partie du discours introspectif. De manière concomitante, il mure l'Architecte dans le silence, trouvant dans la configuration actantielle un biais pour rendre sensible le caractère intransitif des propos du personnage-pivot, qu'il a douloureusement éprouvé par lui-même au cours du procès réflexif de l'adaptation. En reprenant *Rhinocéros*, il utilise également pour point de départ le dialogue entre Bérenger et Jean et en exploite toutes les virtualités. Il développe les réflexions existentielles de l'un, tente de creuser la psychologie de l'autre au fil de versions successives, dans lesquelles le protagoniste dévoile indirectement les raisons de son agressivité. Il envisage ailleurs de représenter le caractère insolite du langage, à travers un dialogue loufoque avec le garçon de café. Il finit par abandonner l'essentiel de ces pistes pour se concentrer sur une représentation des mécanismes de la pensée totalitaire. Mais le processus d'engendrement du sens n'est plus exactement le même que dans la nouvelle Le théâtre a trouvé dans les jeux averbaux du langage dramatique les moyens de dépasser les seules démonstrations du discours. Les brouillons des transmodalisations des récits brefs invitent tous à retracer un même itinéraire : Ionesco est parti du texte d'origine, il a erré, puis il est revenu vers le point du départ, déplacé cependant par le geste même de la migration. Le chemin parcouru pendant la campagne d'écriture l'amène, au terme d'un mouvement de flux et de reflux, à retrouver le sens et la vision premiers, métamorphosés par l'adaptation théâtrale.

L'enjeu de la fidélité à l'écrit fondateur se déplace lorsque Ionesco entreprend de réécrire les chefs d'œuvre de ses prédécesseurs. Le dramaturge qui a élu ses pré-textes en raison de la profonde résonance qu'ils ont eu en lui, a conscience qu'il ne peut se contenter de répéter leurs accomplissements. Il surenchérit sur la vision insolite de l'humanité en proie à la peste, convoyée par le roman de Defoe. Tout en épurant son hypotexte de ses considérations moralisatrices, il restitue ses images, son humour : il retrouve ce que la première lecture de l'œuvre lui avait inspiré. En adaptant *Macbeth*, il s'engage dans une entreprise autrement plus intimidante. La pièce est un monument de la littérature connu du public. Une émancipation radicale est dès lors un préalable incontournable à la réécriture. Or la conception du monde de Shakespeare s'avère profondément identique à la sienne. Dans ses essais et ses confidences, il ne peut s'empêcher de citer la formule canonique qui à ses yeux la résume : le monde n'est que « bruit et fureur ». Ainsi, en réécrivant Shakespeare, plus que ce n'était le cas avec Defoe, le mouvement du « partir de » appelle irrésistiblement un « revenir à ». Ionesco conçoit une parodie qui défigure superficiellement le pré-texte et en dévoile les zones d'ombre, fissure le mythe pour mieux porter le spectateur à en retrouver le sens profond. Par là-même il trouve à

s'affranchir de l'autorité première en demeurant fidèle à l'esprit avec lequel il se sent en communauté. La contradiction n'est malgré tout qu'imparfaitement résolue. La réécriture définitive porte les traces d'une hésitation et d'un regret. La présence de la grandeur tragique du chef-d'œuvre initial est perceptible dans les interstices du texte et du spectacle. Déjà, en reprenant Defoe, Ionesco n'était pas parvenu à éradiquer sa terreur de la peste et son espérance en un dieu de miséricorde et ce, malgré son identification manifeste aux rieurs de la taverne.

Dans le théâtre autobiographique la ressaisie du « moi » est, elle aussi, l'objet d'une quête et d'un abandon. *Ce formidable bordel !* fait partiellement le deuil du discours verbal dans la recherche de l'expression de l'être. *L'Homme aux valises* et *Voyages chez les morts* développent les enjeux implicites des récits de rêve pour tenter de parvenir à une élucidation des énigmes de la psyché et à une résolution des drames du passé. Pourtant Ionesco commence à ressentir la nécessité, plus impérieuse encore dans la seconde pièce, d'abandonner la quête en elle-même. Il ne s'agit plus de renoncer dès lors à certains traits du texte premier, ni de délaisser les pistes envisagées au cours du cheminement, c'est la réécriture qui doit se tarir. La mise en scène finale de la désagrégation du langage, dernière reprise d'un monologue publié au préalable de manière indépendante, en est la mise en scène. Pas plus cependant que le dramaturge n'était parvenu à revenir sur les épanchements de ses personnages-pivots, envisagés au brouillon, pas plus qu'il n'avait réussi à éliminer toute la gravité première de ses réécritures parodiques, il ne se résout à abandonner le projet de transmettre un message signifiant ni à épouser une posture théâtrale dans son finale.

La réécriture, outil d'exploration et de réflexion, lieu de passage et de dépassement, voyage et ancrage, est dès lors aussi - envisagée dans son procès comme dans son résultat fini - un espace de la contradiction. Les pièces adaptées des nouvelles portent les traces des aspirations antagonistes éprouvées par le dramaturge lors de la reprise. L'œuvre aboutie conserve les strates des étapes de la pensée : le développement du discours indirect sur soi et sur le monde ; la confection progressive des images scéniques ; la nécessité qu'a ressentie l'auteur de substituer l'efficacité des secondes à l'exposition du premier ; son irrésolution cependant à oblitérer le fruit de son travail réflexif ; le travail de l'humour, développé lors de la réécriture, comme un contrepoids perçu comme vital, dès lors, au lyrisme introspectif. Les œuvres qui se sont bâties à partir des textes allogènes offrent à la lecture le même palimpseste, témoin des mêmes contradictions. Leur qualité polyphonique trahit en effet le regret de l'auteur d'avoir dû choisir un parti pris esthétique, de n'avoir pas pu explorer toutes les pistes suggérées par les œuvres premières. Le travail sur la culpabilité des personnages, enjeu crucial de la pièce de Shakespeare

qui avait tant fasciné Ionesco à la lecture, est développé au brouillon puis oblitéré dans la réécriture finale. Le spectateur en perçoit cependant les vestiges dans le personnage de Macbett, auquel est parfois restituée sa profondeur originelle, alors qu'il porte ailleurs les traits caractéristiques de la bouffonnerie jarryque. Les jeux intertextuels qui viennent seconder les réappropriations premières apparaissent précisément comme des outils de rééquilibrage. Ils approfondissent aussi la polyphonie des pièces. Dans *Jeux de massacre*, le souvenir de *Rhinocéros*, son croisement de discours ineptes face au surgissement du fléau, introduit d'emblée le registre de la satire aux côtés de la seule peinture du drame humain inspirée de Defoe. Dans *Macbett*, les emprunts à l'analyse historique de Jan Kott ancrent la pièce dans la profondeur d'une réflexion philosophique quand la convocation de la parodie d'*Ubu roi* l'affranchit du risque de la pesanteur inhérente au message didactique. Dans la réécriture du *Solitaire*, le recours à l'intertextualité de Sartre et de Dostoïevski a amené, en amont de la réécriture, l'irruption de la contradiction dans le récit, le héros romanesque arrachant le « moi » autofictionnel à l'insignifiance revendiquée par son auteur. Adaptée au théâtre, l'œuvre remet en jeu la référence à *L'Idiot* en s'appuyant sur une composante du roman qui n'avait pas été développée dans le récit. Le Personnage occupe en effet sur la scène la place centrale vis-à-vis des autres protagonistes qu'avait déjà la grande figure littéraire au sein de la fiction. L'espace concret du théâtre, sa dimension physique, permet ainsi de prolonger en les transposant, les contradictions du Personnage et de son créateur.

Si le théâtre peut apparaître comme le lieu d'aboutissement privilégié de la réécriture, non seulement pour Ionesco mais pour tant d'autres auteurs, c'est peut-être précisément parce que sa propension à accueillir le contradictoire, le protéiforme, favorise la cohabitation des pensées, des influences, des désirs et des remords développés au cours du procès de la réappropriation. La multitude des outils sémantiques et sémiotiques offerts par le genre dramatique - le langage, le silence, la configuration des personnages, les décors, les objets, les lumières et les sons - offre un biais pour restituer la contradiction entre les messages, les postures, les registres, les aspirations esthétiques. Le théâtre, espace du multiple et du contradictoire, engage une logique du suspens qui épouse fondamentalement le mouvement de la réécriture. La métaphore de la répétition théâtrale, si éclairante pour évoquer ce processus créateur singulier, rend précisément sensible l'idée d'une quête toujours hésitante, en équilibre entre un sens premier à retrouver et une apothéose à atteindre.

Le dramaturge, observé en ses réécritures, nous est donc apparu comme l'homme de toutes les répétitions. C'est parce qu'il a tenté d'exorciser ses douleurs obsédantes par l'entremise de

l'art, que son théâtre porte la marque d'innombrables variations autour des motifs de l'angoisse, de la mort, de la folie meurtrière, de la disparition de la lumière. Selon Deborah Gaensbauer, analysant la propension au ressassement du dramaturge :

> Parce qu'il n'a cessé de « faire retour », ses thèmes obsessifs ont été taxés d'éculés par certains critiques qui y ont vu la preuve qu'il n'avait rien de nouveau à dire. […] Mais si la répétition est présente dans l'œuvre de Ionesco c'est parce que, comme le jazz, elle n'a pas de premier enregistrement figé[1957].

Plutôt qu'un thème musical sans cesse modulé, l'œuvre ionescienne nous apparaît comme une recherche ininterrompue tendue vers la reconquête du manuscrit perdu, illisible, de l'origine. Le recours à l'onirisme, constamment repensé depuis l'écriture des nouvelles, trahit ce fantasme du retour à l'essentiel par le détour de la répétition. L'une des caractéristiques du rêve est sa résurgence, sa modulation incessante d'une image ou d'un scénario identiques. Comme le rêve peut être interprété par son sujet comme une tentative de révélation sur lui-même d'une vérité primordiale, le théâtre de Ionesco semble s'apparenter au creusement des obsessions de son auteur, guidé par l'espoir utopique d'une révélation.

Si l'œuvre du dramaturge, travaillée par la réflexivité de la réécriture, invite son spectateur à un retour sur lui-même et sur son environnement, à une réévaluation du langage, à une revue des abominations du monde, elle lui propose aussi d'essayer de retrouver la qualité insolite, extraordinaire, de l'existence. Lors de son discours de remerciement, après la remise de son Molière d'honneur en 1989, Ionesco révèle indirectement le caractère prépondérant de cette ambition dans son travail artistique. Ainsi, après s'être demandé pourquoi il avait écrit, énuméré les fléaux continuant de l'affliger, il conclut par un appel à ses semblables qui semble justifier à lui seul un projet de réécritures accompli en dépit des insatisfactions de l'existence, de la tragique répétition de l'histoire et de l'échec réitéré de l'art à les transcender : « Vivons cependant quand même dans l'émerveillement, tant que cela nous sera possible[1958] ».

[1957] Deborah Gaensbauer, *Eugene Ionesco revisited*, *op. cit.*, p. 148.
[1958] Eugène Ionesco, Hommage de Jacques Mauclair à Eugène Ionesco et réponse de l'auteur, Antenne 2, 7 mai 1989, fonds INA.

ANNEXES

1. Mary dans la méthode Assimil

Alphonse Chérel, *L'Anglais sans peine*, *op. cit*., p. 279

la clé ? 8 — Vous faut-il quelque
du salon, l'ouvre, et demande : 8 — Vous faut-il quelque
chose, madame ? 9 — Rien, merci, Marie ; vous pouvez mon-
ter vous coucher si vous voulez. J'espère que vous vous êtes

bien amusée. **10** — J'ai eu une soirée agréable, merci, madame. **11** — Oh ! n'oubliez pas demain matin de donner (à) M. S. son autre paire de souliers bruns ; **12** ceux qu'il a sur (lui) ont besoin d'être (*doivent être*) raccommodés. **13** — Bien madame ; je me rappellerai. Bonne nuit, madame. **14** — Bonne nuit, Marie ; prenez soin de ne pas réveiller les enfants. **15** Marie ferme la porte et monte à sa chambre, qui est en (*au*) haut de la maison.

---

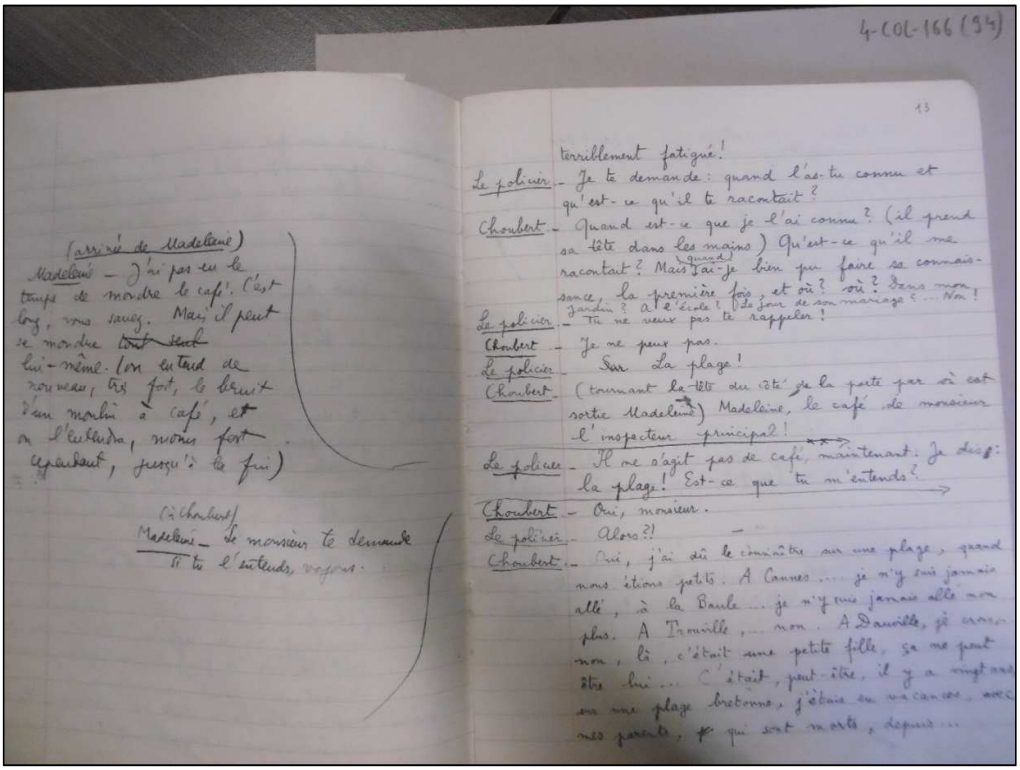
(3) *To enjoy*, du vieux français *enjoier*, signifie trouver bon, trouver du plaisir à : Did you enjoy your dinner ? He enjoys his work. *To enjoy oneself :* trouver du plaisir à soi-même, c'est-à-dire bien passer le temps, bien s'amuser : We enjoyed ourselves very much.

(4) Contraction de *do not*.

(5) *To mend :* raccommoder ; *to repair :* réparer. *Who mends your socks?* Qui raccommode vos chaussettes ? *Can you repair this watch?* Pouvez-vous réparer cette montre ?

2. L’ « entrée » de Madeleine dans la confrontation entre Choubert et Le Policier

Victimes du devoir, 1 cahier manuscrit daté d’août 1952, 4-COL-166 (94).



(arrivée de Madeleine)

Madeleine – J'ai pas eu le temps de moudre le café. C'est long, vous savez. Mais il peut se moudre ~~tout seul~~ lui-même. (on entend de nouveau, très fort, le bruit d'un moulin à café, et on l'entendra, moins fort cependant, jusqu'à la fin)

(à Choubert)

Madeleine – Le monsieur te demande si tu l'entends, voyons.

4-COL-166 (94)

13

terriblement fatigué!

Le policier – Je te demande: quand l'as-tu connu et qu'est-ce qu'il te racontait?

Choubert – Quand est-ce que je l'ai connu? (il prend sa tête dans les mains) Qu'est-ce qu'il me racontait? Mais (quand) ai-je bien pu faire sa connaissance, la première fois, et où? où? Dans mon jardin? à l'école? le jour de son mariage? ... Non!

Le policier – Tu ne veux pas te rappeler!

Choubert – Je ne peux pas.

Le policier – Sur la plage!

Choubert – (tournant la tête du côté de la porte par où est sortie Madeleine) Madeleine, le café de monsieur l'inspecteur principal!

Le policier – Il ne s'agit pas de café, maintenant. Je dis: la plage! Est-ce que tu m'entends?

Choubert – Oui, monsieur.

Le policier – Alors?!

Choubert – Oui, j'ai dû le connaître sur une plage, quand nous étions petits. A Cannes ... je n'y suis jamais allé, à la Baule ... je n'y suis jamais allé non plus. A Trouville, ... non. A Deauville, je crois, non, là, c'était une petite fille, ce ne peut être lui ... C'était, peut-être, il y a vingt ans, sur une plage bretonne, j'étais en vacances, avec mes parents, qui sont morts, depuis ...

3. Didascalie inaugurale de *Rhinocéros* envisagée au brouillon, dans un cahier manuscrit portant le titre « Evolutions »

4-COL-166 (85)

Décor : Terrasse d'un café. Ciel bleu, lumière d'une matinée printanière. On voit l'entrée du café-bar restaurant, à droite, en plan oblique. A l'une des quelques tables, peintes en blanc, près de l'entrée du café, le logicien est assis : il est d'âge moyen, a une petite moustache, porte un canotier, des lorgnons, est vêtu d'un costume clair, col amidonné, cravate noire. Il ne consomme rien. Par contre, il plongé dans la lecture d'un gros *Traité de logique*.

Apparaît Jean, par le fond, droite, par derrière l'immeuble du café. Il s'installe à une table, un peu de biais à la salle. Il a environ trente-cinq ans. Il est assez fort, plutôt grand, il porte un costume marron, qui pourrait être élégant s'il n'était un peu trop étroit, si Jean ne se sentait un peu gêné dans ses vêtements ; de plus, comme il est rougeaud de figure, la couleur du costume accentue la rougeur de son teint ; c'est un tempérament colérique, bien entendu, sanguin ; il porte un chapeau de feutre, marron, aussi ; son nez est plutôt gros, assez congestionné, il a une certaine difficulté à respirer, et soit il se mouche souvent, soit il souffle, comme une locomotive, faisant sortir avec bruit l'air de ses narines, appuyant du doigt sur l'une des deux pour souffler avec plus de force dans l'autre ; il répète ce jeu, de temps en temps, d'une façon assez énervante. Il s'installe à une table, la plus avancée des tables de la terrasse, de profil à la salle. Il est nerveux, agité, remue continuellement sur sa chaise, sort des objets de sa poche et les remet, pianote distraitement, d'une main, sur la table, etc. Il faut faire bien attention, cependant, que Jean n'ait pas l'air d'être irrité par une raison précise que les spectateurs ne connaîtraient pas encore et qu'ils auraient à connaître ; il faut que l'on comprenne dès le début que Jean est un tempérament irritable, qu'il est, sans raison, continuellement prêt à se mettre en colère, cela doit donc, au départ, du moins , « faire comique » et non pas créer une ambiance tendue.)

4. Finale alternatif d'*Amédée*

4-COL-166 (26)

Acte 3

[…]

Madeleine : Mon Dieu !! (*dans son affolement, tantôt elle essaie de tirer le mort à l'intérieur, elle y parvient ou pas, tantôt regarde par la fenêtre vers Amédée que l'on n'aperçoit toujours pas*) Dépêche-toi Amédée, rentre, amène-le si tu ne veux pas le laisser !

(*Du dehors, rires, cris, sonneries incessantes*) : Le téléphone, maintenant ! (Au milieu de la pièce, tournant de tous les côtés) : Allo ! Allo ! Allo ! Allo !

(*de dehors des coulisses*) :

Une voix d'homme : On peut plus dormir, qu'est-ce qu'il y a encore !

Une voix de femme : Attrapez-le ! Attrapez-le !

Une voix d'homme : Ils l'auront pas !

Une voix de femme : Si, ils l'auront !

Autre voix d'homme : Viens-voir, Julie ! C'est monsieur Amédée !

Une voix de femme : Il est passé derrière le mur monsieur l'agent !

Madeleine (*dans la pièce, tirant le cadavre vers elle puis tournant sur place*) : Allo ! Allo ! Amédée ! Cours ! Cours ! Allo !

Autre voix d'homme (sifflet) : Circulez ! Où est-il passé !

Une voix de femme : Par-là, monsieur l'agent…

Voix d'un américain : Hello, boy ! Hello, boy!

Madeleine : Pourvu qu'ils ne l'attrapent pas ! C'est ta faute, Amédée !

Autre voix de femme : A bout de la rue, vous le voyez…

Voix (*plusieurs voix*) : Ouuh !

Une voix de femme : Il est agile pour son âge !

Autre voix d'homme : C'est lui qui a fait partir les trains ?

(*Les bruits se rapprochent*) :

Madeleine : Allo ! Allo ! (*A la fenêtre*) : Cours plus vite, Amédée ! Par ici !

Voix d'homme : Ils l'ont lâché !... Ils l'auront pas !

Voix de femme (*des coulisses*) : Par là… Si, ils l'auront !

Madeleine (*à la fenêtre*) : Attention, ne transpire pas, n'attrape pas son mal ! Ne me laisse pas seule ! Attention à ton pantalon !

Voix de femme (*des coulisses*) : C'est la maison d'en face !

(*Les bruits sont très près, pendant ce temps, Madeleine a réussi, tant bien que mal à faire rentrer, en partie, le cadavre dans la maison, c'est un tas, un fouillis d'où émerge un bras, une main, une épaule, entourant la tête, à travers les poils de la barbe, etc. tandis que les jambes pendent toujours par la fenêtre*).

Madeleine : Rentre Amédée! Plus vite, plus vite ! Allo ! Allo ! Sors-le de tes jambes ! Ah… la… la…Amédée a toujours eu trop d'ennemis !

Madeleine (*continuant de tourner sur place*) : Allo ! Allo ! Allo ! Qu'est-ce que je fais ! Allo ! Tout le monde nous en veut ! C'est sa faute !

Voix de femme : Il rentre !

Voix d'homme : Il monte chez lui…C'est le voisin…

Voix de femme : Attrapez-le monsieur l'agent c'est là qu'il est entré !…

Voix de femme : Il se laissera pas faire !

(*On entend des bruits dans les escaliers, on entend les pas, le bruit des marches que l'on monte à toute vitesse ; Madeleine a complètement perdu la tête*)

Madeleine : Le cacher ! Où le cacher !?

Voix de femme : Mettez la main dessus !

(*Soudain la porte à droite s'ouvre violemment, hagard, en sueur, apparaît Amédée, courant*)

Madeleine (*très vite, dans le vacarme*) : Te voilà !

(puis, précipitamment, presque au même instant, Madeleine sort à gauche, dans la chambre du mort, tandis qu'Amédée, comme pour se protéger, tourne vivement une table en travers du

plateau, vers la porte de droite, là où il vient d'entrer, laissant tout de même de la place entre cette porte et la table, Madeleine revient, de la gauche, avec deux grands bâtons à un des bouts desquels il y a deux pancartes, Amédée sort un énorme couteau, l'air à la fois traqué et féroce, face à la porte ; tout cela est fait à la plus vive allure, un sergent de ville entre par la porte à droite, face au public ; un des poursuivants, un homme, entre, il doit avoir l'air assez effrayant, tandis que l'homme se dirige, pressé, vers Amédée qui lui fait face, de l'autre côté de la table, le couteau levé, Madeleine a implanté les deux longs pieux à pancarte dans le corps du mort, sur les pancartes, tournées maintenant, vers le public, on peut lire : SOLDES ; le sergent de ville a mis son bras en travers de la porte, pour empêcher l'entrée d'un nouvel arrivant ; une femme dont on voit la tête :

La femme (*dans l'encadrement de la porte*) : Laissez-moi entrer, m'sieur l'agent !

Le sergent de ville : Attendez votre tour ! De l'ordre !

(*tandis que l'homme, l'air très menaçant, dit à Amédée*)

L'homme : Un kilo !

Amédée : Cinquante francs !

(*Tout cela se passe, bien entendu, très vite et à peu près simultanément*)

(*Amédée coupe avec son couteau, dans le mort, Madeleine, qui a sorti un panier, cueille quelques champignons, les met dans le panier avec le morceau de cadavre coupé par Amédée, celui-là tend le tout à l'homme qui sort, le sergent de ville laisse entrer la femme, une autre figure, un homme apparaît dans l'ombre, près de la porte.*)

Un sergent de ville (*au 2ème homme*) : Attendez votre tour !

La femme (*se dirige à son tour vers la table ou établi*) Cinq livres !

Amédée : Cinquante francs ! (*même jeu, Amédée taille un morceau de cadavre, Madeleine cueille des champignons qu'elle met, avec le nouveau morceau de cadavre, dans un autre panier, le tend à Amédée qui le tend à la femme qui s'en va. Le sergent de ville laisse entrer un autre homme, réglant, à coups de sifflet, en cadence, les entrées et les sorties.*)

Un autre homme (*entrant*) : Sept kilos !

Amédée : Cinquante francs !

(*même jeu, il taille un morceau, Madeleine cueille des champignons, ils mettent tout dans le panier, etc…*)

Le sergent de ville (*aux gens que l'on ne voit pas, sauf celui qui est dans l'embrasure*) : Il y en a pour tout le monde ! Ne vous bousculez pas ! ca ne manque pas la marchandise !

(*En effet, on entend une vive agitation dans l'escalier, dans la coulisse et des voix*).

Les voix (*en coulisse*) : A la queue ! A la queue ! Comme tout le monde !

(*Le mouvement continue quelques instants, d'autres clients entrent et sortent, ce peut être les mêmes comédiens, changeant de masque*)

Les clients, Amédée :

Une bonne livre ! Cinquante francs !

Soixante kilos ! Cinquante francs !

Une douzaine ! Cinquante francs !

Etc. etc.

(*Puis, tout d'un coup, le mouvement s'arrête ; les acteurs ne bougent plus, Madeleine, panier en main, Amédée, un morceau de cadavre qu'il vient de découper, d'une main, son couteau de l'autre, le sergent de ville regardant vers le plafond tandis que le client ou la cliente qui se trouve, à ce moment, en scène reste un moment immobile, les mains tendues dans l'attente de sa marchandise : du plafond d'immenses jambes descendent, il y en a six ou sept ; il peut en venir de plusieurs côtés de la scène : de la fenêtre aussi, par exemple) ; des têtes énormes aussi apparaissent.*)

Madeleine (pétrifiée) : Amédée ! Regarde ! Tu ne vois donc pas ! Il y en a d'autres encore…il en descend… il en descend…

Le sergent de ville (*sans bouger, les bras laissant la porte*) : Mince !

Madeleine : Amédée, tu exagères !

Amédée : Il en faut ! C'est de la surproduction ! Des stocks ! Des stocks ! Il n'y en aura jamais assez…dépêchons-nous… dépêche-toi, Madeleine, cueille tes champignons… ils sont devenus comestibles… les clients sont pressés…

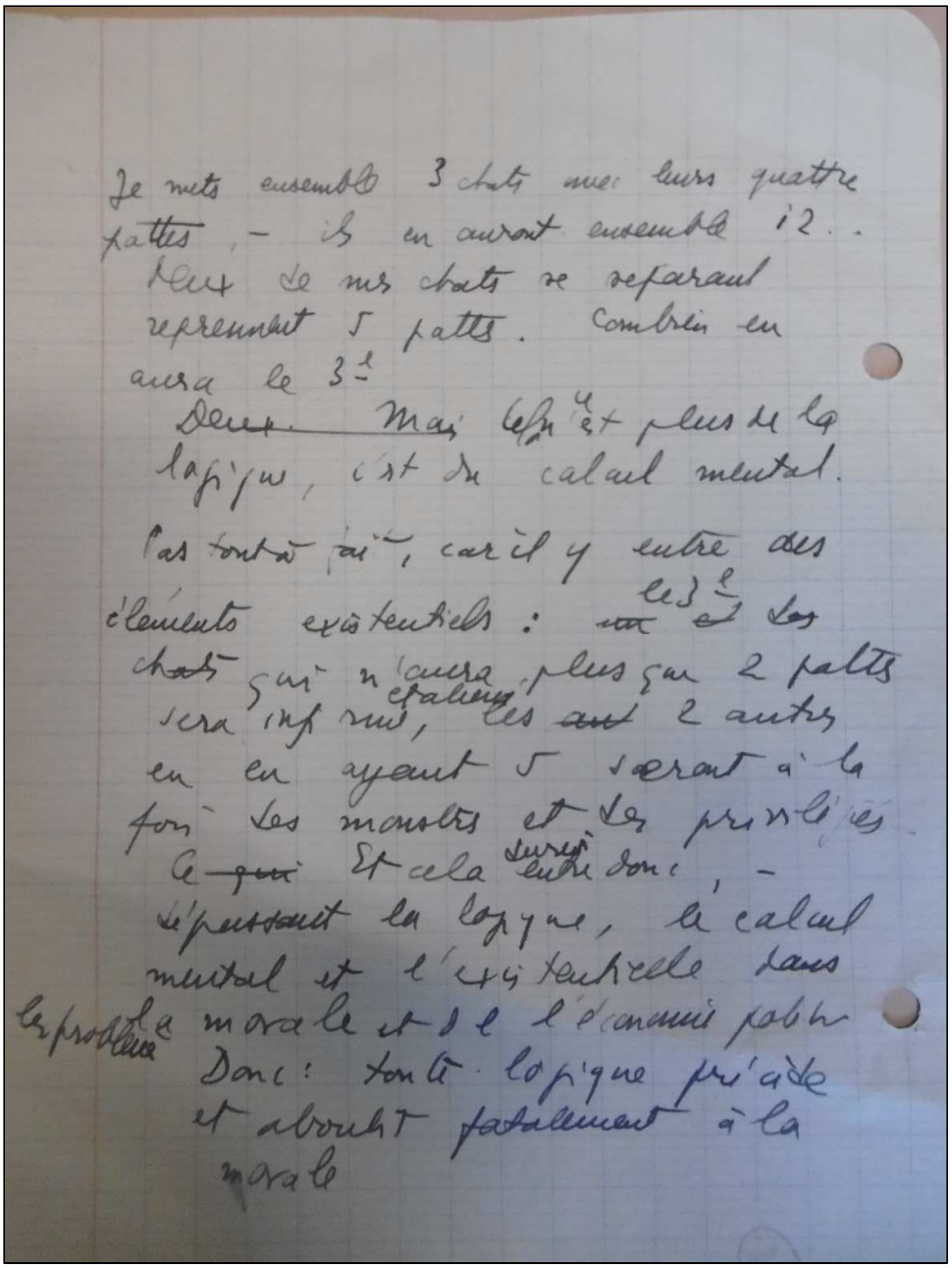
(*La vente continue, comme précédemment ; le jeu redevient précipité après ce court temps d'arrêt, les cadavres descendent, tombent sur les têtes des personnages, on entend toujours « deux kilos », « cinquante francs », « trente kilos », « cinquante francs »… etc., tandis que les longues jambes, les têtes à barbe, descendent, descendent, écrasant les personnages qui*

continuent leur commerce, écrasés sous le fardeau, cachant, finalement, presque toute la scène.)

Rideau

5. Les syllogismes de *Rhinocéros* travaillés au brouillon

« réflexions sur les thèmes abordés dans *Rhinocéros* », 4-COL-166 (91)



Je mets ensemble 3 chats avec leurs quatre pattes, – ils en auront ensemble 12.
Deux de mes chats se séparant reprennent 5 pattes. Combien en aura le 3e ?
Deux. Mais cela n'est plus de la logique, c'est du calcul mental.
Pas tout à fait, car il y entre des éléments existentiels : ~~un~~ le 3e chat qui n'aura plus que 2 pattes sera infirme, les ~~au~~ 2 autres en en ayant 5 seront à la fois les monstres et les privilégiés.
~~Ce qui~~ Et cela suffit donc, – dépassant la logique, le calcul mental et l'existentielle dans le problème moral et de l'économie politique.
Donc : toute logique préalable et aboutit fatalement à la morale

Syllogismes

~~Chaq~~ 1) Un chat a quatre pattes et une queue. —

2) Isidor et Fricot ont chacun quatre pattes et une queue. —

3) Donc Isidor et Fricot sont des chats. —

4) ~~Médor~~ Monchieu aussi a quatre pattes et une queue.

5) Donc ~~Médor~~ Monchieu ~~aussi~~ est un chat.

---

1) Tous les chats sont mortels ;

2) Socrate est mortel

3) Donc : Socrate est un chat —

Par conséquent, Socrate aussi a ~~pa~~ quatre pattes et une queue.

Si j'ai pas monsieur

7) En effet, c'est vrai. J'ai un chat qui s'appelle Socrate.

— Le vieux Monsieur : logiquement, oui. Mais pourtant non. Et pourtant,

6. Amorce de récit à la première personne, rédigée dans un cahier contenant l'une des premières versions d'*Amédée*

Amédée ou…, Texte, un cahier + 2 f. ms., 4-COL-166 (25)

Je ne parlais qu'à peine. J'avais sommeil toute la journée. Je ne dormais pas la nuit. Je m'endormais à l'aube, à l'heure où il fallait que je me réveille pour aller au bureau. J'étais rompu de fatigue. [Oui, rompu, brisé en deux, en trois, en cent, j'étais fait de petits bouts qui ne collaient plus ensemble]. Je traînais, parmi mes collègues, des employés, une mine morose, une humeur sombre : étaient-ce ma bile, ma dispepsie qui travaillaient mon âme, ou bien était-ce cette dernière qui travaillait mes organes, ma physiologie ? (Question insensée !) Ne me réveillait de ma torpeur que l'apparition épaisse de mon patron unijambiste ou celle de mon chef de service, Mlle Chardon, vieille fille sotte et orgueilleuse : ils se croyaient tous les deux mes supérieurs, parce que […] à une présence régulière, à une certaine productivité des patrons, ce qui me mettait dans une rage terrible. Comme mon contrat de travail ne m'imposait pas la politesse, j'en profitais. Non seulement, je ne les saluais pas, ces deux personnages détestés, mais lugubre, je leur ricanais au nez, je les dévisageais d'un air féroce, ou leur tournait le dos avec ostentation ; je sentais mon sang affluer au visage, ma nuque s'appesantir à leur vue, je craignais l'apoplexie. Ma colère dépassait toute mesure, ce qui était explicable, lorsqu'on me reprochait de leur en vouloir ou qu'on me demandait ce qu'ils m'avaient fait. Ma fureur était telle que je ne pouvais que bredouiller : ils me paient, ils me volent mon temps, ils me tuent. Ils sont […], oui, ils me volent, ils ne me valent pas – je ne voyais que du rouge, mes oreilles bourdonnaient,

J'étais las, j'avais le foie lourd, un taux d'urée […] dans le sang ; des aigreurs ; des renvois ; mon estomac prenait trop de place ; mon intestin ne tenait plus le coup ; tout mon tube digestif, jusqu'à l'anus, me gênait, - était devenu un corps étranger dans mon corps-, comme si j'avais avalé un sabre qui m'eût tranché de haut en bas. J'avais un peu de ventre, un visage luisant ; des lourdeurs dans l'épaule ; une main gonflée ; à chaque moment, quelque organe heurtait ce sabre et s'y blessait ; j'avais sommeil du matin au soir, la nuit, des insomnies.

Je devais être au bureau « toute la journée », immobilisé sur une chaise à répondre au téléphone, recevoir toutes sortes de gens, examiner attentivement des procès-verbaux, contrôler

l’exactitude de tables alphabétiques ou de colonnes de chiffres, questionner, être questionné, fournir des renseignements.

J’aurais voulu me coucher ; rester aux cabinets des heures de suite ; résistais comme je pouvais ; mon intelligence était brumeuse, les idées, ennuagées, comme des anneaux humides, rouillés, s’enchaînaient mal, le travail de mon esprit se faisait à tâtons, ça fonctionnait tout de même, je ne sais comment.

7. « L'épouse », saynète

Texte situé dans le cahier contenant un brouillon manuscrit de *Rhinocéros*

Rhinocéros, 1 cahier manuscrit, 4-COL-166 (84)

L'épouse : (comme si elle s'adressait à l'amant) : C'est décidé, je suis parfaitement décidée. Je ne reviendrai pas en arrière, cette fois. Nous devons rompre. Je te quitte. Ma valise est prête. Elle est là. J'ai mis mon tailleur de voyage. Exactement comme dans les drames ou dans les comédies. J'abandonne le domicile conjugal. Les torts seront de mon côté, je prends tout sur moi. Je n'ai pas raison, apparemment. Mais j'ai d'autres raisons, beaucoup d'autres raisons. Bien sûr, rien ne me manquait : ni le confort matériel, ni la société de tes amis, ni une certaine liberté que tu voulais bien m'accorder, ni les voyages. Les gens n'y comprendront rien. Cela m'est égal. Oui j'en ai assez. J'en ai assez de voir les mêmes murs ; d'habiter la même ville depuis des années ; d'aller en voyage, en vacances aux mêmes endroits, à la mer, à la montagne. Il n'y avait plus de dépaysement. Même lorsque nous allions à l'étranger, une fois tous les deux ans, c'étaient des villes qui ressemblaient à la nôtre, des hôtels semblables à ceux de notre pays. Et surtout, j'en ai assez de te voir. Non, tu n'es pas méchant, tu as très peu de défauts, tu n'es pas trop laid, tu es mieux que la plupart des hommes. Depuis des années tu es pareil à toi-même, voilà ce que je te reproche. C'est parce que tu es pareil à toi-même que le bleu du ciel est devenu gris, que la lumière me paraît sombre, la vie une prison. Je vieillis. C'est l'automne. Tu ne sais pas te renouveler : tu es la même saison depuis toujours. Ni printemps, ni été, ni hiver, tu es l'automne, c'est ta vocation d'être un automne, morne, pluvieux. Tu es la Toussaint. On ne peut vivre dans un climat égal. Il me faut un été orageux, un hiver âpre, un printemps de lumière. Un monde tous les jours neufs, un changement perpétuel, la virginité retrouvée, la jeunesse éternelle. Tu fais des efforts, bien sûr. Ils sont pénibles, tu dis des mots d'esprit, ce sont toujours les mêmes. Je ne peux plus supporter la maison. Je ne peux pas m'épanouir. Je n'arrive pas à vivre. Il y a des êtres qui se contentent d'un état neutre, entre la vie et la mort. Je ne suis pas de ces êtres-là. J'ai soif d'une eau vive ; d'un spectacle multicolore ; de beauté. La monotonie tue la beauté. On ne peut vivre sans la beauté. Il y a longtemps que je ne suis plus amoureuse de toi. C'est intenable : comment partager la vie d'un homme dont on n'est plus amoureuse ? Je suis amoureuse d'un autre. Ou plutôt, je tâche de l'être. J'y réussis, sois sûre, j'y réussis admirablement, car j'ai besoin d'un autre : d'un autre homme, c'est-à-dire d'un autre univers. Aimer un autre, c'est rajeunir le monde : on adopte le monde d'un autre ;

ou plutôt, on voit le monde à travers un autre être. C'est la seule façon de la renouveler et de se renouveler soi-même. Le malheur c'est la sécurité. Voilà.

L'amant : Bon. Parfait. Très bien. Très bien.

L'épouse : N'ai-je pas raison ?

L'amant : Si. Absolument.

L'épouse : Tu n'as rien à redire ?

L'amant : Rien. Ton exposé me semble très précis ; ton attitude se justifie admirablement. Ce sont des arguments massue. Que pourrait-on leur opposer ? Je me demande, je me demande.

L'épouse : Tu te le demandes. Et, n'est-ce pas, tu ne trouves aucune réponse à cette demande ?

L'amant : Non, je ne trouve rien, je ne vois pas.

L'épouse : Alors, lui non plus ne trouvera rien à m'opposer.

L'amant : Il ne sait rien encore ?

L'épouse : Non. Je voulais t'en parler avant.

L'amant : Tu voulais me demander mon opinion sur la force de tes arguments contre ton mari. Je viens de te dire qu'ils me paraissent… non pas qu'ils me paraissent… qu'ils sont, oui, qu'ils sont très valables. Je te donne raison. Il te donnera raison lui aussi. Il ne peut pas ne pas te donner raison. Ce n'est pas possible, non, ce n'est pas possible. Comme il est lucide, honnête, malgré tout honnête…il te rendra ta liberté. Peut-être même t'aidera-t-il matériellement, à changer ta vie, … ou au moins les premiers temps. Oui, ton mari, je le connais depuis l'enfance…est un être compréhensif. Il t'approuvera, j'en suis convaincu. Et quand vas-tu lui… réciter ton exposé ?

L'épouse : Je ne sais pas. Si c'est moi… si c'est moi ou plutôt toi qui lui diras tout ça.

L'amant : Moi ?

L'épouse : Oui, tu l'apprendras par cœur. Tu n'auras qu'à changer un tout petit peu. Tu mettras ce petit discours à la troisième personne. Elle en a assez… elle en a eu assez de te voir… etc…

L'amant : Je m'excuse mais je ne pourrai pas me charger de…

L’épouse : Pourquoi ? Tu as pourtant une bonne mémoire. Tu connais des centaines de vers…

L’amant : C’est une mission… difficile. Je n’aime pas faire de la peine aux amis. Va lui dire, c’est à toi.

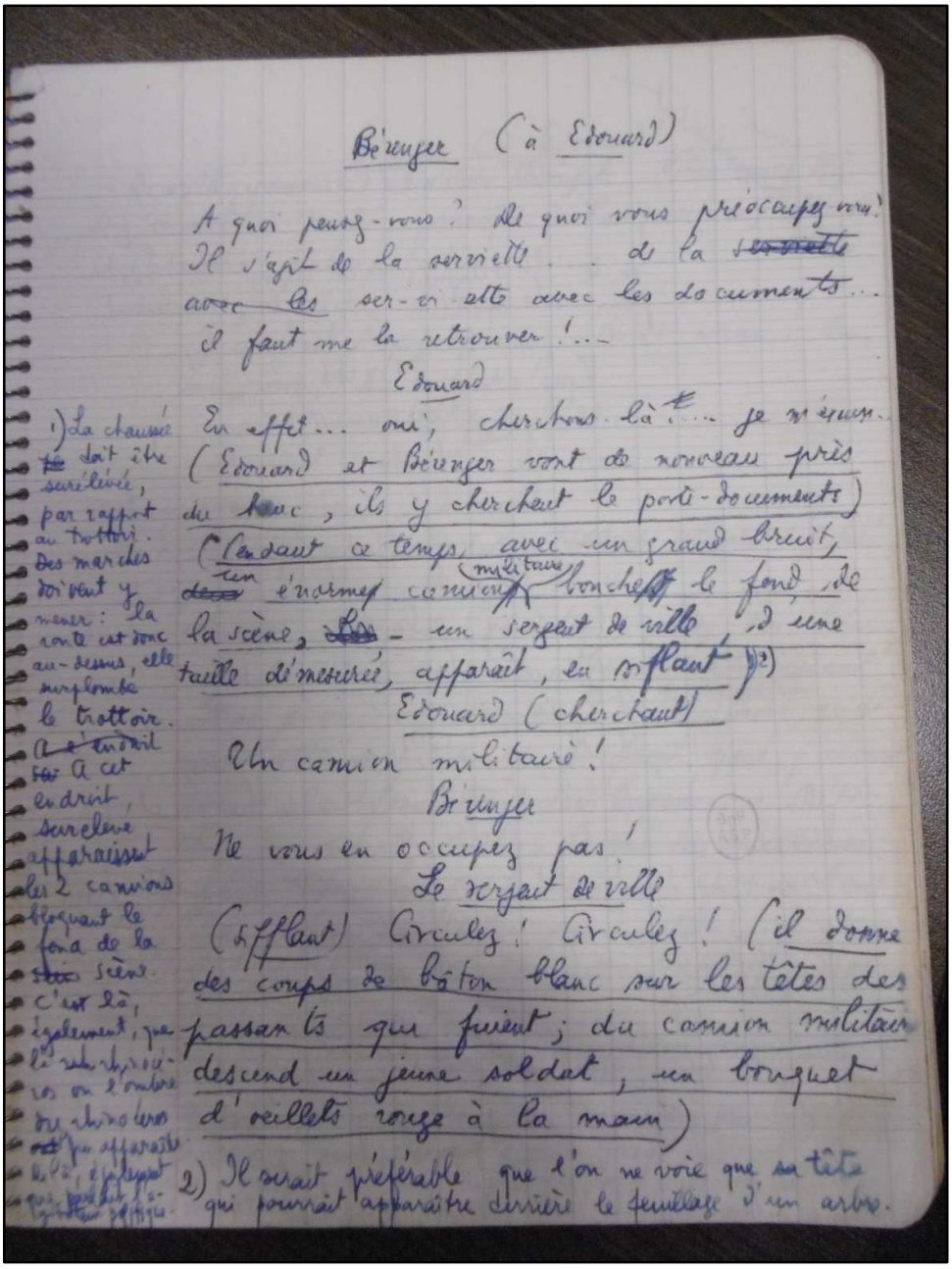
L’épouse : Pourquoi moi ? Pourquoi pas toi ?

L’amant : C’est plus normal que ce soit toi. Ou alors demande-le à quelqu’un d’autre. A ton amant.

L’épouse : C’est à toi que je le demande. C’est avec toi que je veux partir.

8. L'invention de l'espace scénique dans l'adaptation de *La Photo du colonel*

Tueur sans gages, un cahier ms., « Acte III », 4-COL-166 (105)



Bérenger (à Edouard)

A quoi pensez-vous ? De quoi vous préoccupez vous ? Il s'agit de la serviette ... de la ~~serviette~~ ~~avec les~~ ser-vi-ette avec les documents... il faut me la retrouver !...

Edouard

En effet... oui, cherchons-là !... je m'excuse. (Edouard et Bérenger vont de nouveau près du banc, ils y cherchent le porte-documents) (Pendant ce temps, avec un grand bruit, ~~deux~~ un énorme camion militaire bouche le fond de la scène, ~~[illegible]~~ - un sergent de ville, d'une taille démesurée, apparaît, en sifflant)[2]

Edouard (cherchant)

Un camion militaire !

Bérenger

Ne vous en occupez pas !

Le sergent de ville

(sifflant) Circulez ! Circulez ! (il donne des coups de bâton blanc sur les têtes des passants qui fuient ; du camion militaire descend un jeune soldat, un bouquet d'oeillets rouge à la main)

1) La chaussée ~~[illegible]~~ doit être surélevée, par rapport au trottoir. Des marches doivent y mener : la route est donc au-dessus, elle surplombe le trottoir. ~~A l'endroit~~ ~~[illegible]~~ A cet endroit, surélevé apparaissent les 2 camions bloquant le fond de la ~~[illegible]~~ scène. C'est là, également, que le rhinocéros ou l'ombre du rhinocéros ~~ont~~ pu apparaître de là, également que parlait l'agitateur politique.

2) Il serait préférable que l'on ne voie que sa tête qui pourrait apparaître derrière le feuillage d'un arbre.

9. Dialogue primitif entre Bérenger et Edouard

Ouverture de l'acte III de *Tueur sans gages*

Cahier manuscrit, 4-COL-166 (99)

Vous m'avez fait courir trop vite. Laissez-moi me reposer, je n'en peux plus (il s'assoit sur le banc).

Bérenger

Nous n'avons pas le temps ! Nous n'avons pas le temps !

Edouard

Je n'ai pas la force… d'aller si vite !

Bérenger (missionnaire)

Il faut faire un effort. Vous devez vous dépasser. Il ne s'agit plus de votre vie, ni de la mienne. Il s'agit de ~~la vie des autres~~, ~~du bonheur de tous~~, de l'avenir de tous les hommes.

Edouard

Allez-y tout seul !

Bérenger

Il faut que vous parliez au commissaire. Un témoin ~~comme vous~~ de votre importance, ~~avec les preuves que vous avez, est indispensable, In-dis-pen-sable~~, avec les preuves que vous pouvez présenter, est indispensable ! Indispensable !

Edouard

Vous me torturez !

Bérenger

Ne soyez pas égoïste. ~~Surmontez-vous~~ Surmontez votre drame personnel. Ayez un idéal.

Edouard

Prêtez-moi le vôtre !

Bérenger

Certainement. Nous le partagerons. Que vaut la vie sans but ?

Edouard

Espérons que ceux que vous voulez sauver en ont un… et qu'ils trouveront que leur vie méritait d'être sauvée…

Bérenger

Ils ont un idéal, certainement, sans le savoir. Vous-même en avez un, un idéal obscur mais certain. Allons, levez-vous.

Edouard

Asseyez-vous un tout petit instant. Le temps de respirer.

Bérenger (*s'asseyant*)

Je n'ai pas le temps, moi, de désespérer. Qui peut vivre sans idéal ?

Edouard (*las*)

Personne, personne… C'est entendu ! Excusez-moi. Si vous voulez que je vous accompagne.

Bérenger

Il le faut !..

Edouard

D'accord… laissez-moi me reposer quelques instants. Les forces d'un malade sont limitées.

Bérenger

Je vous accorde deux instants, pas plus. Moi aussi, je vous assure, je suis malade, je suis épuisé moralement, après tout ce qui m'est arrivé…

Edouard

Je sais, vous m'avez tout dit, tout à l'heure.

Bérenger

Le sujet est loin d'être tari. Debout.

Edouard (*se levant*)

Vous voyez. Je vous obéis !

Bérenger

Merci. Je vous soutiendrai, il le faut. Partons vite.

Edouard (*pendant que s'entendent les bruits du roulement de deux camions se rapprochant de plus en plus, et tout en marchant, d'un bout à l'autre du plateau ou, selon les possibilités techniques, tournant en rond*)

Nous n'allons pas nous égarer, j'espère.

Bérenger

~~Ne vous inquiétez pas~~, ~~ne craignez rien~~, ~~faites-moi confiance~~. Je l'espère aussi.

Edouard

Quelle est la direction ?

Bérenger

Nous n'avons qu'à suivre, tout simplement, ces lignes de tramway qui s'étendent jusqu'à l'horizon.

Edouard (*suant*)

Ouf !

Bérenger

Déjà fatigué !

Edouard

~~Oui… Merci~~ ! Je peux encore marcher. Ne vous inquiétez pas tellement. Ca ira.

10. Scènes inaugurales de *Rhinocéros* envisagées au brouillon

Cahier manuscrit portant le titre « Evolutions », 4-COL-166 (85)

Première version

Jean : Garçon ! Garcon ! (*jouant des doigts sur la table, nerveusement*). Garçon ! (*il tourne la tête vers la porte de l'établissement*). Alors, garçon ! (*au logicien*) Ca leur est égal. On se demande après pourquoi le commerce ne marche pas ! Et l'on s'étonne ! (*Silence du Logicien toujours plongé dans son* Traité de logique). On peut crever de soif, qu'est-ce que ça peut leur faire ? On peut crever de soif. On peut crever de faim. C'est comme si on était dans le désert. Personne ne vous entend. Ils ne connaissent même pas leurs intérêts. Ca leur est égal. (*En direction de la porte de l'établissement*) Garçon ! (*Au logicien*) Ils ne connaissent pas leurs intérêts… (*En direction de l'établissement*) Garçon !

Voix du garçon : Voilà, monsieur. Tout de suite, monsieur.

Jean (*dès qu'il est assis*): Garçon ! Garçon ! Voyons, dépêchez-vous. Je suis là à vous attendre. Vous ne connaissez pas vos intérêts. Je vais changer de café.

Le garçon (*sortant la tête*) : Voilà, monsieur, voilà.

Jean (*au garçon qui s'approche*): Je vais changer de café si le service est si lent chez vous. Et ça vous fera un client en moins. Soignez donc votre clientèle, mon ami, soignez votre clientèle.

Le garçon : Que désirez-vous monsieur ? Un vermouth, un pastis […] ?

Jean : Non. Je n'aime pas l'alcool. Je n'en bois pas. Vous le savez bien.

Le garçon : Un jus de …

Jean : Pas de jus, pas de jus…

Le garçon : … de fruit…

Jean : Laissez-moi décider tout seul, je vous en prie. Je ne prends rien. Ou plutôt apportez-moi le journal.

Seconde version :

(*Il s'assoit. Frappe dans ses mains, l'une contre l'autre. Arrive le garçon, très vite.*)

Le garçon : Oui, monsieur.

Jean : Plus vite, plus vite ! Dépêchons-nous !

Le garçon : Apéritif ? (*Jean fait non de la tête*) Vermouth, vodka, whiskey, pastis, raki, marc, cognac, calvados, champagne, vin blanc, beaujolais, bénédictine, armagnac ? (*Jean fait non de la tête*). Du café ?

Jean : Quelle sorte de café avez-vous ?

Le garçon : Vert, bleu, jaune… tricolore (*Jean fait non de la tête*) De la bière ?

Jean : Quelles bières avez-vous ?

Le garçon : Alsacienne (*les non de la tête de Jean continuent*), de Munich, hollandaise, danoise, belge… anglaise… espagnole…chinoise… japonaise… soviétique… hongroise… polonaise… américaine…

Jean (*plus fort*) : Non !

Le garçon : Jus de fruit ?

Jean : Quels jus de fruits ?

Le garçon : ananas, banane, tomate, raisin, groseille, coquelicot, fruits des bois […]

[…]

Le garçon : Alors peut-être du coq à l'âne ?

Jean : Quelles marques de coq à l'âne avez-vous ?

Le garçon : Du coq à l'âne à deux degrés, du coq à l'âne à trois degrés, du coq à l'âne à quatre degrés, du coq à l'âne à cinq degrés, du coq à l'âne à six degrés, du coq à l'âne à sept degrés, du coq à l'âne à huit degrés, du coq à l'âne à neuf degrés, du coq à l'âne à dix degrés, du coq à l'âne à onze degrés, du coq à l'âne à douze degrés, du coq à l'âne à treize degrés…

Jean : Non… je ne prends rien. J'attends quelqu'un. Apportez-moi mon journal.

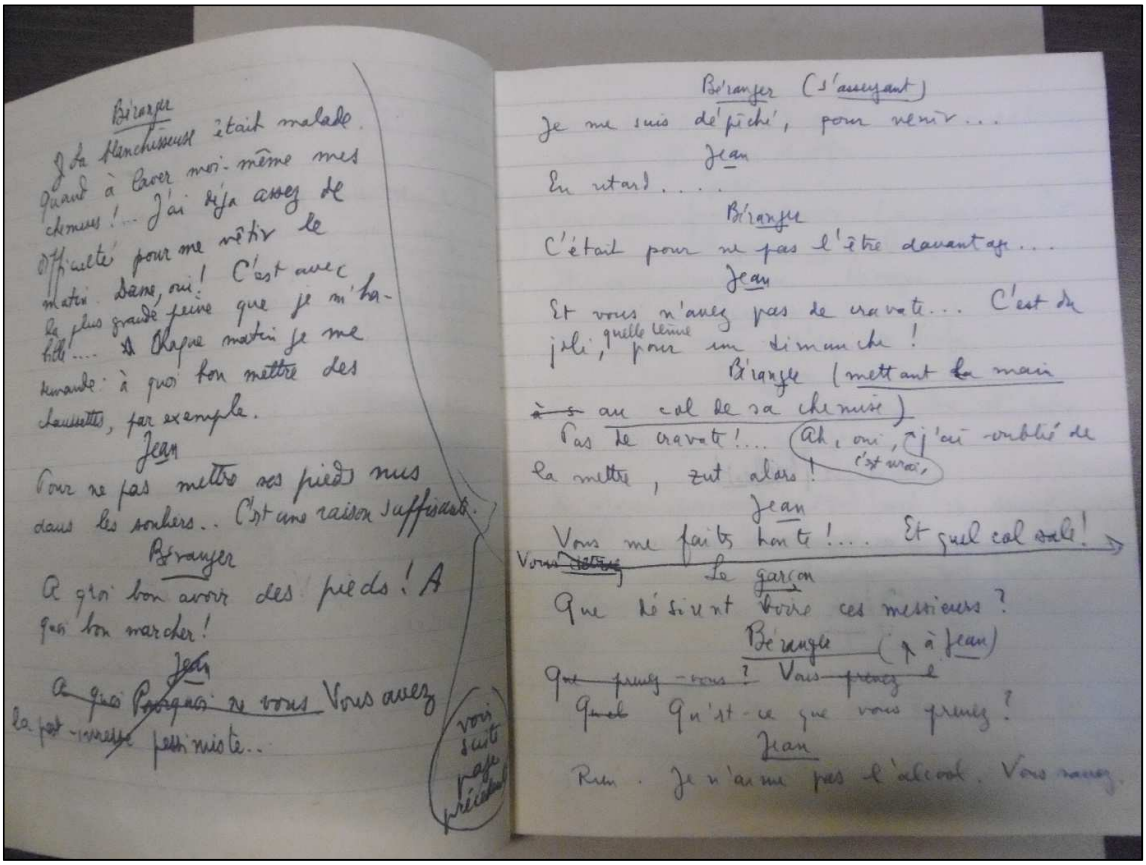
Le garçon : Il n'y a pas de journaux aujourd'hui, monsieur. C'est dimanche.

Jean : Donnez-moi celui d'hier soir. Je ne l'ai pas lu. Je ne l'ai pas pris. Puisque vous allez me prêter le vôtre.

Le garçon : Bon, monsieur. Voici, monsieur. (*Il sort difficilement, de sa poche, un journal tout chiffonné qu'il tend à Jean, après avoir déposé le plateau vide sur la table, puis reprend le plateau avec mauvaise humeur, après avoir laissé le journal à Jean qui s'en saisit, le déplie, commence à lire*.)

11. L'amplification de l'introspection au théâtre

Cahier primitif de *Rhinocéros*, alors intitulé *Evolutions*, 4-COL-166 (84)



Béranger

La blanchisseuse était malade. Quand à laver moi-même mes chemises !... J'ai déjà assez de difficulté pour me vêtir le matin. Dame, oui ! C'est avec la plus grande peine que je m'habille.... Chaque matin je me demande à quoi bon mettre des chaussettes, par exemple.

Jean

Pour ne pas mettre ses pieds nus dans les souliers.. C'est une raison suffisante.

Béranger

A quoi bon avoir des pieds ! A quoi bon marcher !

Jean

~~A quoi~~ ~~Pourquoi ne vous~~ Vous avez la pest-~~ivresse~~ pessimiste..

voir suite page précédente

Béranger (s'asseyant)

Je me suis dépêché, pour venir...

Jean

En retard....

Béranger

C'était pour ne pas l'être davantage...

Jean

Et vous n'avez pas de cravate... C'est du joli, quelle tenue pour un dimanche !

Béranger (mettant la main ~~à s~~ au col de sa chemise)

Pas de cravate !... Ah, oui, c'est vrai, j'ai oublié de la mettre, zut alors !

Jean

Vous me faites honte !... Et quel col sale !

Vous ~~[illegible]~~

Le garçon

Que désirent boire ces messieurs ?

Béranger (à Jean)

~~Que prenez-vous ?~~ ~~Vous prenez~~

~~Quel~~ Qu'est-ce que vous prenez ?

Jean

Rien. Je n'aime pas l'alcool. Vous savez.

12. Extrait de l'échange de Bérenger et de l'Architecte, au début de l'acte I, dans l'une des premières versions manuscrites

Cahier manuscrit de *Tueur sans gages*, « Acte I », 4-COL-166 (104)

Bérenger. - Voyez-vous, monsieur l'architecte, voyez-vous… ah, je suis porté aux confidences aujourd'hui, voyez-vous, ce qui m'attriste le plus dans la vie, c'est le froid…c'est ce qui est sombre qui m'a fait le plus souffrir… depuis ma tendre enfance !

L'architecte. – Je comprends cela.

Bérenger. - … beaucoup plus que la gêne financière…

L'architecte. – Je vous comprends, je vous comprends…

Bérenger. - … C'est parce qu'il y fait sombre, que je doute de l'existence, de son utilité, que je ne vois plus, clairement, le but de la vie… J'ai horreur de tout ce qui est sombre. Ce n'est pas la nuit qui m'affecte…

L'architecte (*détaché ; les mains derrière le dos, jouant avec sa fiche*). - …ah, non ?...

Bérenger. - … pas les ténèbres, mais la grisaille, … et les soucis, plus que la douleur, ce qui est morne, ce qui n'est pas fête, exaltation. Comment ai-je pu vivre, comment a-t-on pu accepter de vivre dans cette sorte de … comment dire… non pas de désespoir… dans l'absence d'espoir, en deçà même du désespoir… dans la certitude qu'il est vain d'attendre, parce que la joie n'arrivera pas… odieuse résignation grise… oui, …puisque vous voulez bien m'écouter …

L'architecte (*même jeu*). – J'écoute, j'écoute !...

Bérenger. - … je puis vous dire que je vis, que tous les gens de mon quartier vivent, vivotent dans une sorte de perpétuel novembre. Il n'y a que des mois de novembre, dans mon quartier… non, des mois de février plutôt, des mois de février non pas de 28 jours, ni de 29 jours, ni de 30 ou 31 jours, des février de centaines de jours, ce ne furent que des crépuscules, crépuscules du soir, crépuscules du matin, crépuscules de minuit, crépuscules de midi… oui, des février sans les mois de mars au bout… encore moins les avrils ! Des crépuscules, pas d'aubes, pas de nuits. On ne savait même plus qu'il y en avait ou qu'il aurait dû y en avoir… Dire qu'on appelle cela la civilisation, monsieur…, le dépassement du calendrier… Une vie sans aurores, sans lune,

sans soleil, sans *ce soleil* (*Il montre en haut*) … est-ce imaginable ? Et ce fut ainsi. Dans cette cité, ce n'est plus le cas.

L'architecte. – Pour cela, c'est exact. Nous avons le jour, nous avons la nuit, c'est réglé mathématiquement. Et il y a du ciel, du soleil, vous voyez bien.

Bérenger. – C'est parfait. La civilisation ne doit pas inhiber l'homme…

L'architecte. – Vous dites ?

Bérenger. – La civilisation ne doit pas inhiber l'homme, elle ne doit pas l'aliéner, comme cela se passe pratiquement. Elle doit, au contraire, aider à son épanouissement. Je m'excuse, je suis penseur. Un penseur empirique. Je veux dire que les gens ne savaient même plus qu'ils étaient privés du soleil. Tandis que moi, moi, j'en étais conscient. Et j'en souffrais. Je savais qu'il y avait le printemps, j'en avais gardé une sorte de souvenir… d'enfance ou imaginaire, un souvenir de rêve d'enfance…

[…]

Bérenger. – J'en ai vécu, par centaines, de ces années faites de douze février chacune

L'architecte. – Cela me semble un peu…

Bérenger. – Un peu exagéré. Oui, évidemment.

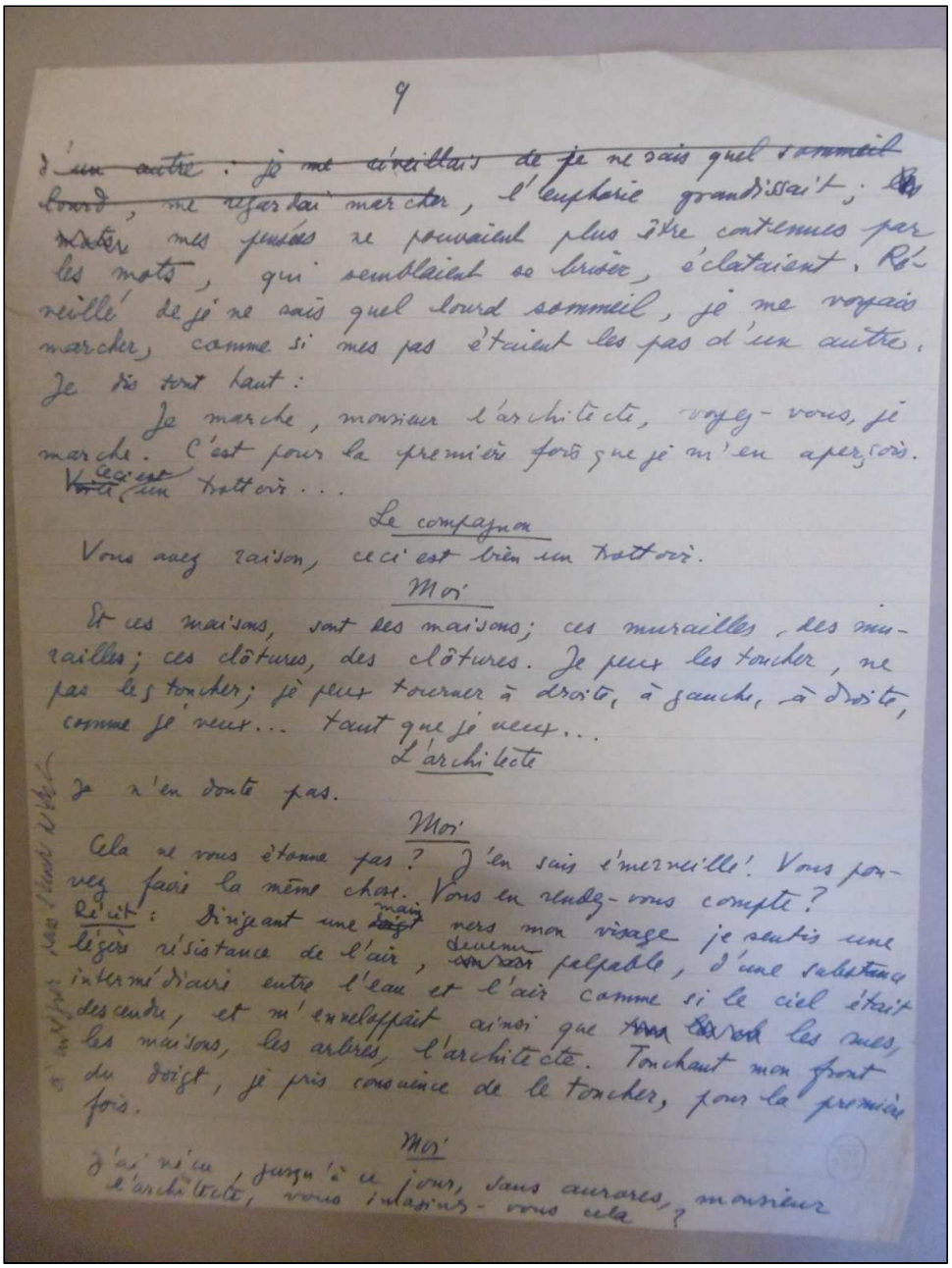
L'architecte. – C'est une licence poétique. Admis !

Bérenger. – … De douze février… ou plutôt, des années de douze novembres. Plutôt des novembres ou plutôt des février ? Qu'en pensez-vous ?

L'architecte. – C'est tout comme. Ce sont des mois synonymes. Je pense en ingénieur, non pas en linguiste.

13. L'hybridation entre récit et théâtre dans Tueur sans gages

Tueur sans gages, [Moi-le compagnon], 4-COL-166 (103)



9

~~d'un autre : je me réveillais de je ne sais quel sommeil lourd, me regardai marcher~~, l'euphorie grandissait ; ~~les~~ mes pensées ne pouvaient plus être contenues par les mots, qui semblaient se briser, éclataient. Réveillé de je ne sais quel lourd sommeil, je me voyais marcher, comme si mes pas étaient les pas d'un autre. Je dis tout haut :

Je marche, monsieur l'architecte, voyez-vous, je marche. C'est pour la première fois que je m'en aperçois. ~~Voici~~ Ceci est un trottoir...

Le compagnon

Vous avez raison, ceci est bien un trottoir.

Moi

Et ces maisons, sont des maisons ; ces murailles, des murailles ; ces clôtures, des clôtures. Je peux les toucher, ne pas les toucher ; je peux tourner à droite, à gauche, à droite, comme je veux... tant que je veux...

L'architecte

Je n'en doute pas.

Moi

Cela ne vous étonne pas ? J'en suis émerveillé ! Vous pouvez faire la même chose. Vous en rendez-vous compte ?

Récit : Dirigeant une ~~doigt~~ main vers mon visage je sentis une légère résistance de l'air, ~~comme~~ devenu palpable, d'une substance intermédiaire entre l'eau et l'air comme si le ciel était descendu, et m'enveloppait ainsi que ~~tous~~ ~~les~~ les rues, les maisons, les arbres, l'architecte. Touchant mon front du doigt, je pris conscience de le toucher, pour la première fois.

Moi

J'ai vécu, jusqu'à ce jour, sans aurores, monsieur l'architecte, vous imaginez-vous cela ?

14. La tirade de Malcolm dans la Chronique de Raphaël Holinshed

Richard Hosley, *An Edition of Holinshed's Chronicles (1587). Source of Shakespeares's History Plays*, King Lear, Cymbeline, and Macbeth, New York, G.P. Putman's sons, 1968, p. 23-25.

« I am truly very sorry for the misery chanced to my country of Scotland, but though I have never so great affection to relieve the same, yet by reason of certain incurable vices which reign in me I am noting meet thereto. First, such immoderate lust and voluptuous sensuality (the abominable fountain of all vice) followeth me that, if I were made King of Scots, I should seek to deflower your maids and matrons in such wise that mine intemperancy should be more importable unto you than the bloody tyranny of Macbeth now is." Hereunto Macduff answered: "This surely is a very evil fault, for many noble princes and kings have lost both lives and kingdom for the same; nevertheless there are women enough in Scotland, and therefore follow my counsel. Make thyself King, and I shall convey the matter so wisely that thou shalt be so satisfied at thy pleasure in such secret wise that no man shall be aware thereof."

Then said Malcom: "I am also the most avaricious creature on earth, so that if I were King, I should seek so many ways to get lands and goods that I would slay the most part of all the nobles of Scotland by surmised accusations, to the end I might enjoy their lands, goods, and possessions … Therefore," saith Malcom, "suffer me to remain where I am, lest if I attain to the regiment of your realm, mine unquenchable avarice may prove such that ye would think the displeasures which now grieve you should seem easy in respect of the unmeasurable outrage which might ensue through my coming amongst you ."

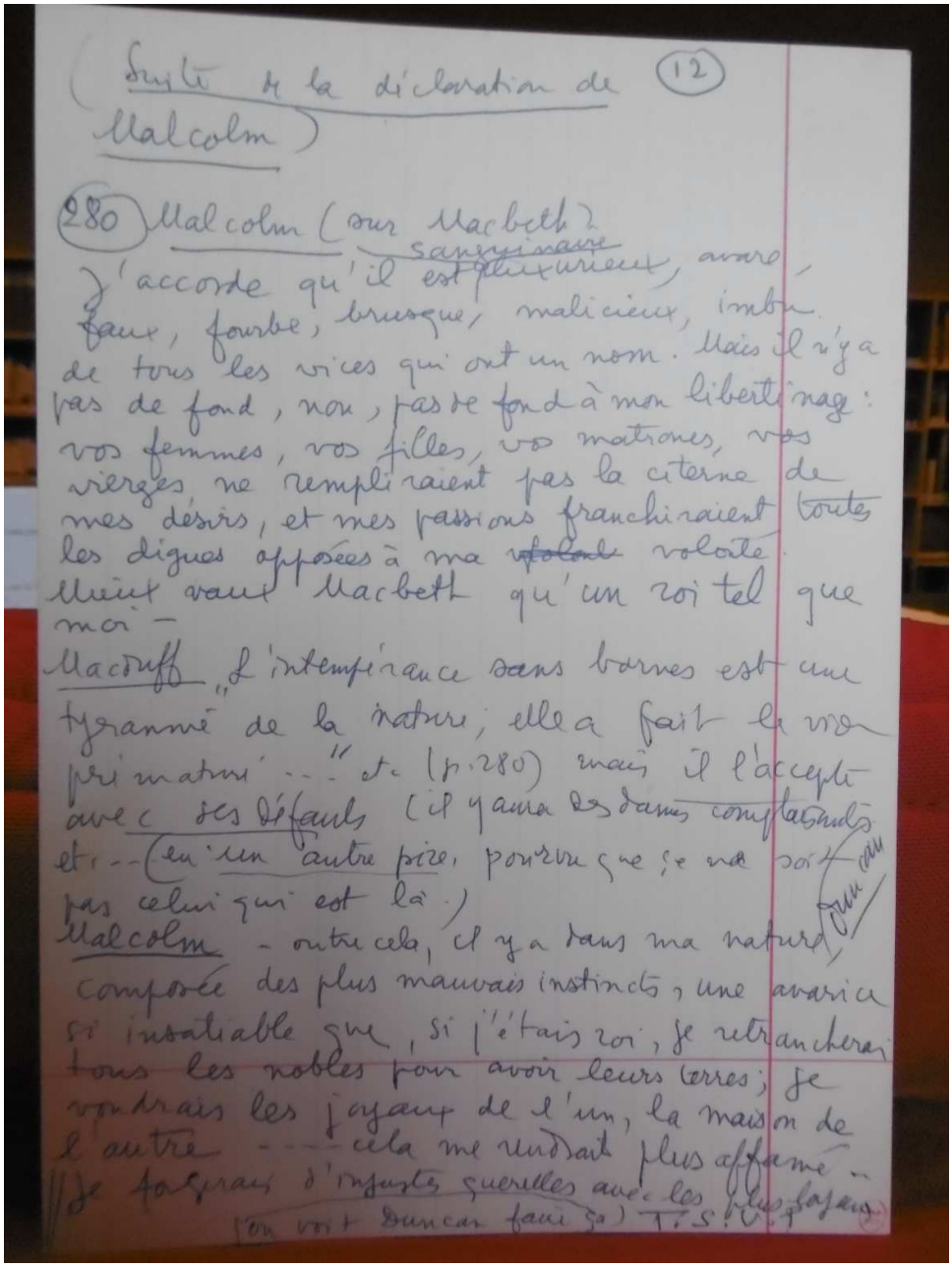
Maduff to this made answer how it was a far worse fault than the other. "For avarice is the root of all mischief, and for that crime the most part of our kings have been slain and brought to their final end. Yet notwithstanding, follow my counsel and take upon thee the crown. There is gold and riches enough in Scotland to satisfy thy greedy desire." Then said Malcolm again: "I am, furthermore, inclined to dissimulation, telling of leasings, and all other kinds of deceit, so that I naturally rejoice in nothing so much as to betray and deceive such as put any trust or confidence in my words. Then, sith there is nothing that more becometh a prince than constancy, verify, truth and justice, with the other laudable fellowship of those fair and noble virtues which are comprehended only in soothfastness, and that lying utterly overthroweth the same, you see

how unable I am to govern any province or region; and therefore, sith you have remedies to cloak and hide all the rest of my other vices, I pray you find shift to cloak this vice amongst the residue."

The said Macduff: "This yet is the worst of all, and there I leave thee and therefore say: 'O ye unhappy and miserable Scottishmen, which are thus scourged with so many and sundry calamities, each one above other! Ye have one cursed and wicked tyrant that now reigneth over you without any right or title, oppressing you with his most bloody cruelty. This other, that hath the right to the crown, is so replete with the inconstant behavior and manifest vices of Englishmen that he is nothing worthy to enjoy it; for by his own confession he is not only avaricious and given to insatiable lust but so false a traitor withal that no trust is to be had unto any word he speaketh. Adieu, Scotland, for now I account myself a banished man forever, without comfort or consolation." And with those words the brackish tears trickeld down his cheeks very abundantly.

At the last, when he was ready to depart, Malcom took him by the sleeve and said: "Be good comfort, Macduff, for I have none of these vices before remembered but have jested with thee in this manner only to prove thy mind."

14. bis. La Tirade du Malcolm de Shakespeare, recopiée par Ionesco



(Suite de la déclaration de Malcolm) (12)

(280) Malcolm (sur Macbeth)

J'accorde qu'il est sanguinaire, avare, faux, fourbe, brusque, malicieux, imbu de tous les vices qui ont un nom. Mais il n'y a pas de fond, non, pas de fond à mon libertinage : vos femmes, vos filles, vos matrones, vos vierges ne rempliraient pas la citerne de mes désirs, et mes passions franchiraient toutes les digues opposées à ma volonté. Mieux vaut Macbeth qu'un roi tel que moi –

Macduff „L'intempérance sans bornes est une tyrannie de la nature ; elle a fait la mort prématurée ..." etc (p. 280) mais il l'accepte avec ses défauts (il y aura des dames complaisantes et... (en un autre pays, pourvu que ce ne soit pas celui qui est là.)

Malcolm – outre cela, il y a dans ma nature, composée des plus mauvais instincts, une avarice si insatiable que, si j'étais roi, je retrancherais tous les nobles pour avoir leurs terres ; je voudrais les joyaux de l'un, la maison de l'autre – cela me rendrait plus affamé – Je forgerais d'injustes querelles avec les plus loyaux (on voit Duncan faire ça) T.S.V.P.

15. « Femme à côté d'un cercueil »

Scène envisagée dans une version primitive de *Jeux de massacre*

4-COL-166 (111)

La femme :

J'étais heureuse de vivre auprès de lui. Je ne demandais rien d'autre. Je le soignais, je nouais sa cravate, je l'aidais à serrer les lacets de ses chaussures. Je brossais ses vêtements. J'aimais lui apporter son café, beurrer son pain, préparer les plats qu'il aimait. Je ne m'ennuyais jamais auprès de lui. Sa présence me suffisait. Il n'était pas tranquille. Toujours cette envie, qu'il avait, - de fuir, courir le monde. Courir après quoi ? Que voulait-il, que cherchait-il ? Etre avec lui était une fête pour moi, et faire quelques pas la rue, rendre visite aux amis. Il s'ennuyait. Je le voyais s'ennuyer. Il ne l'avouait pas toujours. Il s'ennuyait, voyez-vous, il s'ennuyait avec moi. J'ai pensé le quitter. J'étais déchirée. Malade. Puis je ne l'ai plus quitté. Est-ce parce que je ne pouvais vivre sans lui ? Etait-ce une faiblesse ? J'aurais dû le quitter puisque je ne pouvais le rendre heureux. C'était ma mission de le rendre heureux. Puis je me suis rendu compte qu'il n'aurait été heureux avec personne. Rien ni personne ne lui suffisaient.

Ce n'est pas qu'il ne m'aimait pas. Il n'aimait pas assez. Il ne s'aimait pas lui-même. Rien n'avait vraiment de l'intérêt pour lui. Il avait de trop grands appétits, trop forts, trop ambitieux. Ou pas assez.

Il était si mal à l'aise. Il était malade, sans avoir la maladie. Imaginez-vous, quelqu'un qui s'ennuie, à qui il faut toujours autre chose. Tout ce qu'il avait semblait se faner dans ses mains, se vider de sa substance, et c'est la fraîcheur qu'il aimait, la vie.

Tant de choses se passent dans l'univers, dans le macrocosme, autour de soi… tout est à notre portée, lui disais-je. Hélas, lui-même n'était pas à ma portée.

16. Scène primitive des sorcièresintercalée entre le dialogue liminaire de Candor et Glamiss et celui du Limonadier et du soldat

Tapuscrit daté du 12.11.19714-COL-166 (121)

(Entrent par la gauche deux sorcières. L'une d'entre elles est jeune et vêtue normalement. L'autre est vieille, toute voûtée, les doigts crochus comme la sorcière classique. Elle a sur la tête un vieux châle noir. La première, la jeune, la précède d'un pas. La deuxième sorcière a un balai dans la main).

2e sorcière – Pas si vite, ma chérie. Je ne peux pas vous suivre. Attendez que je mette le balai entre mes jambes.

1ère sorcière – Laissez tomber ce vieil accessoire. Et ne parlez plus de cette voix stridente. Par-dessus le marché vous êtes bossue. Cette bosse ne peut que vous faire du tort.

2e sorcière – Ca donne de l'autorité.

1ère sorcière – Pas du tout. Vous faites peur aux gens. Vous vous plaignez de ne pas avoir de clientèle. Avec ces cheveux blancs sales, en plus. Et vos dents ! Où sont vos dents ?

2e sorcière – Je n'en ai pas. Que voulez-vous que j'y fasse !

1ère sorcière – Ca peut s'arranger.

2e sorcière – Vous n'êtes pas une vraie sorcière.

1ère sorcière – Vous tenez à la tradition, c'est idiot.

2e sorcière – Il ne vient plus personne chez moi. On dirait qu'ils ont peur de connaître leur avenir. Quand ils sont malades, ils se font tuer par les médecins. Avec nous, ça leur revenait moins cher. (Passe un homme qui traverse la scène de droite à gauche. La 2ème sorcière se précipite vers lui.)

1ère sorcière – Ne faites pas ça.

2e sorcière – (à l'homme, tendant la main) La charité, mon bon monsieur, la charité.

L'homme – (à la 2è sorcière) Va-t-en, vieille sorcière du diable, démon ! (Il lui donne un coup. La 2e sorcière tombe).

2e sorcière – Que les poux te dévorent, que tu crèves à l'instant !

(L'homme sort par la gauche)

1ère sorcière - (tandis que la 2e se relève péniblement) C'était prévu, classique. Et puis, il ne crèvera pas. Tes blasphèmes ne portent plus. Tu le savais.

2e sorcière – L'enfer ne me fait plus confiance, j'ai froid, je ne peux pas me payer mon loyer.

1ère sorcière – Utilise d'autres moyens. On va changer ça. Enlevons ça. (Elle lui enlève le châle). Jette ton balai.

2e sorcière – Ah, non ! Pas mon balai.

1ère sorcière – Jette-le, je te dis. (Elle lui arrache le balai et le jette au loin.) Et puis ça. (Elle lui arrache la perruque de cheveux blancs.)

2e sorcière – Tu me fais mal, voyons qu'est-ce qui te prend ?

1ère sorcière – (sortant quelque chose de son sac) Tiens, prends ces dents. (Elle lui met un dentier dans la bouche). Tourne-toi. (La 2e sorcière se retourne. La 1ère sorcière lui enlevant la bosse et la jetant près du balai) Redresse-toi. (Elle lui donne un coup de pied au derrière. La 2e sorcière se redresse.) Et cette vieille jupe et ce vieux blouson… (Elle lui arrache les vêtements sus-dits).

(La 2e sorcière a une robe qui ne se voyait pas sous les autres vêtements)… et mets ça sur ta tête. (La 1ere sorcière met sur la tête de la 2e une perruque rousse). Approche. Ouvre tes yeux. (Elle lui ouvre les paupières, ce qui fait que maintenant la 2e a les yeux grands ouverts. La 1ère sorcière prend la 2e sorcière par la main et la fait tourner sur elle-même plusieurs fois.) Montre-toi. Tu vois comme tu es belle. (La 1ère sorcière fait semblant de lui mettre un miroir devant les yeux).

2e sorcière – (de la même voix cassée ou stridente) Je crois que ça va mieux.

1ère sorcière – Si tu ne changes pas ta voix, je te gifle.

2e sorcière – (Révérence au public et d'une voix suave) Ca va beaucoup mieux.

1ère sorcière – Je te donne un tuyau. (En parlant, la 1ère sorcière a sorti de son sac un voile d'infirmière avec croix rouge et un tablier blanc.)

Les généraux Macbett et Banco vont faire la guerre pour l'Archiduc. Ils passeront te voir. Surtout ne leur dis pas des choses désagréables, rien que des choses plaisantes. C'est comme ça qu'on se fait une clientèle. Adieu, je me dépêche.

2e sorcière – Où vas-tu ?

1ère sorcière –Mais, à la guerre, je t'ai dit, soigner les blessés.

2e sorcière – Au revoir et merci.

(La 1e sorcière sort par la droite, la 2e par la gauche, celle-ci en tournoyant et fredonnant).

17. Tirade finale du personnage de Macbett initialement envisagée

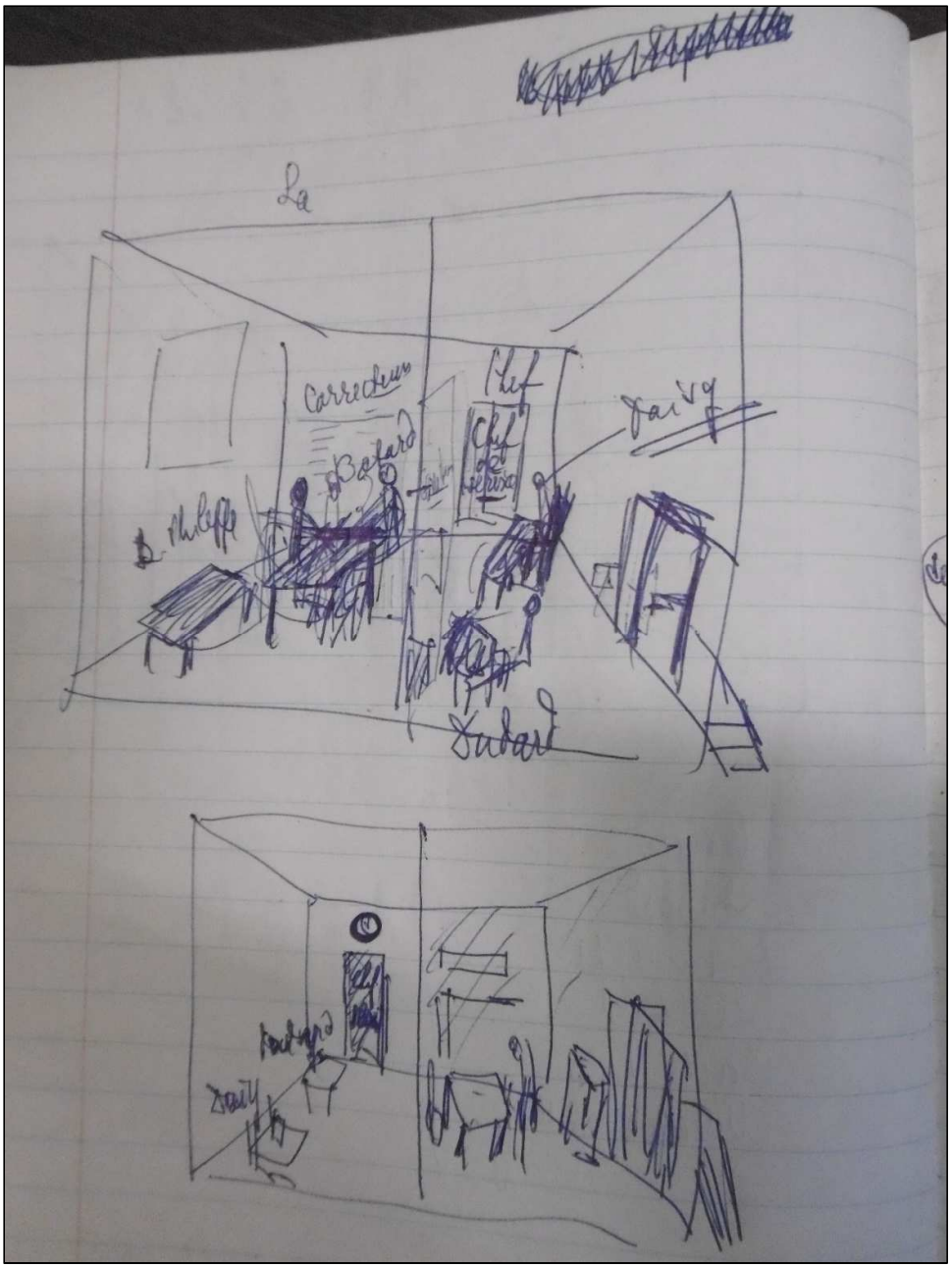
Feuillet volant de tapuscrit, in « Notes ms., d'E. Ionesco et f. dact. annotés de sa pièce, 4-COL-166 (117) »

(Une plaine. Le décor peut se faire prestement, sans baisser le rideau et sans que Macbett sorte. On vient enlever le trône et la table. On plante sur scène des panneaux sur lesquels on voit écrit : « Duncan a toujours raison ». On entend la foule crier : A bas Macbett ! A bas Macbett !)

Macbett – Je ne m'étais jamais fait d'illusions. Je ne fuirai ni n'abdiquerai. Avec une bonne police on peut régner contre tout le monde. Je paie bien mes policiers. Les plus méritants d'entre eux partageront avec moi le droit de chasser sur les domaines des nobles. J'emprisonne les philosophes. J'emprisonne également les prêtres et autres maniaques de la charité. J'établis un plan de gouvernement sur cent ans. La longue durée du projet me permettra de faire vivre les gens dans l'espérance, sans résoudre les problèmes du moment. Il ne faut pas que les gens se mettent à penser. Je saurai les occuper tout le temps. Jusqu'à la limite de leurs forces. Les dimanches et jours de fête je les obligerai à travailler volontairement pour faire des routes. Ils creuseront des fossés, ils en rempliront d'autres. Ils recevront des coups de bâton, les meilleurs d'entre eux auront droit à une portion de nouilles. J'instaurerai le règne de l'austérité acceptée librement. Mes soldats et mes policiers, mieux nourris sauront instaurer la peur, l'angoisse. Je leur donnerai quelques règles à apprendre par cœur, un credo, auxquelles ils se conformeront. Lorsque les gens arriveront chez eux, fourbus, ils n'auront plus le temps de discuter, ils sombreront dans le sommeil. Quand ils entendront frapper à leur porte, ils seront heureux d'ouvrir à des voleurs plutôt qu'à la police. J'organiserai ma propagande afin que chacun se sente sot ou coupable, de ne pas m'approuver. (On tourne les panneaux où il était écrit : « Duncan a toujours raison ». L'on peut y lire : « Macbett ha sempre ragione »).

18. La partition du plateau envisagée dans *Rhinocéros*

Rhinocéros (titre « Evolutions »), 1 cahier manuscrit, 4-COL-166 (85).



19. Ebauche du *Solitaire*

4-COL-166 (126)

~~Je paie~~ J'ai payé un million le pas de porte. C'est un appartement *neuf[1959]* de trois pièces, salle de bains, cuisine. ~~Tout beau, tout nouveau~~. Il se trouve dans la banlieue parisienne, toute proche, à ~~quinze cent~~ deux mille cinq cent mètres de la porte de Châtillon. Pourtant ce n'est déjà plus Paris. Deux mille *cinq cent* mètres dans une grande agglomération cela équivaut à ~~cinquante~~ ~~quarante~~ cent cinquante kilomètres en province. On se sent déjà dépaysé, loin de tout. En même temps, tellement près ~~de Par~~ du centre de la capitale avec cet autobus qui passe sous mes fenêtres (j'habite au premier étage) faisant ~~très~~ ~~si~~ agréablement ~~trembler~~ vibrer mes carreaux. Si on a envie d'aller à Paris, on peut y aller quand on le désire, de quart d'heure en quart d'heure, revoir les amis, un film, manger au restaurant, c'est commode, on n'est pas isolé. On peut y aller quand on veut. Je ne veux pas y aller. Seulement, savoir, ~~simplement~~ qu'on peut y aller quand on veut, que personne ne vous en empêche, que si on ne peut plus supporter ~~sa solitude~~ son exil volontaire, on n'a qu'à renoncer, retourner, sans gêne ~~aucune vis-à-vis d'eux des autres~~ car moi, par exemple, j'ai quitté Paris et les amis sans les prévenir * ils ne connaissent pas ma prouesse, ils ne sont pas au courant de mes ~~intentions~~ projets. Je ~~leur dirai~~ pourrais leur dire que j'avais eu une aventure amoureuse ou autre chose : si je n'y tenais plus * ; ~~quant à avoir de la gêne~~ me gêner vis-à-vis de moi-même,… Bref, cela signifie que je suis comme ~~un pendu~~ (quelqu'un qui *indécis à se pendre*, si la corde au cou lui fait trop mal, ~~a la possibilité~~ peut, jusqu'au tout dernier moment, la trancher en une fraction de seconde et revenir à la vie, à la société.

Pour le moment je n'en ai pas l'intention. Je suis très bien là. ~~Le restaurant~~ Pour le restaurant, je n'ai qu'à descendre, j'en ai un dans l'immeuble même, et le cinéma c'est au coin. Chez moi j'ai la radio (pas le téléphone), on me monte mes deux journaux tous les matins, on m'apporte le lait, le pain. Jamais de courrier. Je ne parle ~~à peine~~ qu'à la concierge. ~~On ne vient pas me~~ On ne me rend ~~plus ja~~ pas visite, on ne me connaît pas dans le quartier. ~~J'étais très~~ On me laisse tranquille.

[1959] Les passages placés entre astérisques correspondent à des insertions de l'auteur.

*

* *

J’ai deux pièces sur la rue : salon, salle à manger. La cuisine, les waters, ~~la salle de bains~~ donnent sur la cour. Un couloir assez long mène * à la salle de bains et* à la chambre à coucher qui, elle aussi, donne sur la cour. J’ai aussi une chambre noire, de débarras. J’ai ma cave. Il y a le chauffage central. C’est une maison neuve, de quatre étages, sans ascenseur. ~~Mais~~ Comme j’habite au premier, cela m’est *bien* égal qu’il n’y en ait pas.

Je n’ai pas changé les tapisseries. Elles sont claires, elles me plaisent. Dans la salle à manger, ~~c’est une ta~~ les murs, sur fond bleu pâle, sont garnis[1960]

enfonce confortablement, tapisserie rose. Je les ai commandé *tout * spécialement. J’~~y~~ ai mis des dentelles, sur les dossiers. J’ai un tabouret, rose aussi, pour y mettre mes pieds. Et près de ce fauteuil, un grand poste, tout neuf, de radio, en bois sculpté, représentant des lyres et la tête d’une muse * cela fait lourd, cossu*. Je peux de mon fauteuil, sans bouger, manœuvrer les boutons. Enfin, il y a un canapé-divan, transformable, bleu foncé, avec des points blancs. Un polochon rond[1961]. Quand je ne suis pas à table, ou dans le fauteuil, ou dans mon lit, c’est là que je passe mon temps, allongé des heures entières, à lire mon journal, ou un bon roman policier. Depuis que j’ai pris goût aux romans policiers, impossible de lire autre chose, sauf les faits divers des journaux, car la politique m’ennuie. Quelquefois, quand je me sens moins surmené, je peux encore déchiffrer des mots-croisés. Quand ceux-ci sont trop difficiles, - ce qui arrive le plus souvent, - je n’insiste pas. Alors, j’écoute la radio, le journal parlé (~~c’est~~ j’aime entendre une voix humaine vous entretenir de choses et d’autres, cela me distrait. La voix humaine n’est pas désagréable, quand il n’y a que la voix et que l’homme n’y est pas. J’écoute aussi des chansons. Parfois j’ai besoin de silence. Alors, plus de radio, plus de journaux, plus de roman policier. Je peux rester des heures et des heures sans rien faire, ~~sans penser à rien~~ penser à rien, sans même fumer, sans m’ennuyer. Je me repose. J’ai *beaucoup* besoin de repos, car je suis très fatigué. Une fatigue que ~~je n’ai~~ n’essaye plus de vaincre, ~~que je d~~ dont je ne désire pas être débarrassé. Heureusement. Si je ne me sentais pas continuellement accablé par ma fatigue, je ne me sentirais pas non plus le besoin de me reposer. J’ai aussi une pendule avec des chérubins.

[1960] Un feuillet manque manifestement ici.
[1961] Ionesco avait inscrit un point d’interrogation dans la marge, à côté de la formule « polochon rond ».

Cela encore est reposant : regarder bouger les aiguilles, entendre le temps passer, le voir s'écouler. On jouit de chaque seconde. On ne ~~s'a~~ se sent pas vieillir. On est là, immobile, c'est le temps qui bouge. J'ai beaucoup sommeil, alors, dès fois, je m'endors ; je me réveille, je vois, ~~que dix~~ à la pendule, que dix minutes sont passées. Au bout ~~de~~ d'une demi-heure, le journal, que je ne lis plus, à la main, je me rendors. Pour me réveiller, de nouveau, au bout de dix autres minutes. Ainsi, jusqu'au soir. Je n'ai plus qu'à descendre, au restaurant. Le temps passe très vite. Trop vite.

BIBLIOGRAPHIE[1962]

[1962] Sauf exception mentionnée, le lieu d'édition est Paris.

I. Eugène Ionesco et son œuvre

1. Œuvres d'Eugène Ionesco

1.1. Pièces du corpus publiées en volumes:

Théâtre complet, Emmanuel Jacquart (éd.), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

Théâtre I (*La Cantatrice chauve*, *La Leçon*, *Jacques ou la soumission*, *Le salon de l'automobile*), Gallimard, 1954. Préface de Jacques Lemarchand.

Théâtre III (*Rhinocéros*, *Le Piéton de l'air*, *Délire à deux*, *Le Tableau*, *Scène à quatre*, *Les Salutations*, *La Colère*) Gallimard, 1963

Théâtre V (*Jeux de massacre*, *Macbett*, *La Vase*, *Exercices de conversation et de diction pour étudiants américains*), Gallimard, 1970.

Théâtre VI (*L'Homme aux valises*, *Ce formidable bordel !*), Gallimard, 1975.

Théâtre VII (*Voyages chez les morts*, *thèmes et variations*), Gallimard, 1981

1.2. Pièces du corpus publiées en revues

La Cantatrice chauve, *L'Avant-Scène Théâtre*, n°373-374, 1/15 février 1967, p. 5-22.

Le Piéton de l'air, *Paris Théâtre*, n°200, 1963, p. 36-62.

Jeux de massacre, *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 472, 15 mai 1971, p. 12-39.

Tueur sans gages, *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 510, 1er janvier 1973, p. 10-32.

Ce formidable bordel !, *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 542, 1er juin 1974, p. 9-32.

Voyages chez les morts. *Thèmes et variations*, *La Nouvelle Revue française*, n°324, 325 et 326, janvier, février, mars 1980, p. 1-25, 45-49, 36-63.

1.3. Récits du corpus publiés en volumes

La Photo du colonel, Gallimard, 1962.

Le Solitaire, Mercure de France, 1973.

1.4. Récits du corpus publiés en revues

Oriflamme, La Nouvelle NRF, n°14, 1er février 1954, p. 203-213.

La Photo du colonel, La Nouvelle NRF, n°35, 1er novembre 1955, p. 890-904.

Rhinocéros, L'Avant-Scène Théâtre, n°215, mars 1960, p. 42-46.

Le piéton de l'air, La Nouvelle Revue française, n°110, février 1962, p. 230-249.

1.5. Journaux et essais :

Notes et contre-notes, Gallimard, coll. « Idées »1962.
- Edition augmentée : Gallimard, coll. « Idées », 1966.
- Gallimard, coll. « Folio Essais », 1991.

Entre la vie et le rêve : entretiens avec Claude Bonnefoy, Belfond, 1966
-Gallimard, 1996.

Journal en miettes, Mercure de France, 1967.
- Gallimard, coll. « Idées », 1973.
- Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992.

Présent passé Passé present, Mercure de France, 1968.
-Gallimard, coll. « Idées», 1976.

Découvertes, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1969.

Antidotes, Gallimard, 1977.

Un homme en question, Gallimard, 1979.

Le Blanc et le noir, Saint-Gall, Erker, 1981.
-Gallimard, 1985.

Souvenirs et dernières Rencontres, Munich, Signatur, 1986.

Non, Gallimard, 1986.

La quête intermittente, Gallimard, 1987.

Ruptures de silence : rencontres avec André Coutin, Mercure de France, 1995.

Littérature roumaine, Fata Morgana, 1998.

1.6. Choix d'articles, lettres, entretiens

« Théâtre et anti-théâtre », *Cahiers des saisons*, n°2, octobre 1955, p. 149-151.

« Dans les armes de la ville… », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°20, octobre 1957, p. 3-5.

« La tragédie du langage. Comment un manuel pour apprendre l'anglais est devenu ma première pièce », *Spectacle*s, n°2, juillet 1958, p. 2-5.

«Naissance de la cantatrice », *Cahiers des saisons*, n°15, hiver 1959, p. 282- 284.

« Souvenirs en mille morceaux », *Le Figaro littéraire*, 14 avril 1962, p. 7.

« Je ne fais pas que solliciter le dialogue », entretien avec Pierre Hahn, *Paris Théâtre*, n°200, 1963, p. 28-33.

« Précurseurs roumains du surréalisme. Urmuz », *Les Lettres nouvelles*, janvier-février 1965, p. 71-73.

« Ecrire », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°53, février 1966, p. 30-32.

Rosette Lamont, « Entretien avec Eugène Ionesco », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°53, février 1966, p. 26-29.

« Journal intime », *Arts et Loisirs*, n°23, 2-8 mars 1966, p. 66-68.

« Journal (II), Ma cage, c'est l'enfer. On ne l'a pas compris », *Arts et Loisirs*, n°24, 9-15 mars 1966, p. 19.

« Journal (3) », *Arts et Loisirs*, n°25, 16-22 mars 1966, p. 66.

« Trois rêves », *Arts et Loisirs*, n°26, 23-29 mars 1966, p. 20.

« Utopies », *Le Figaro*, 24 avril 1969, p. 1.

Gilbert Tarrab, *Ionesco à cœur ouvert*, Montréal, Le cercle du livre de France, 1970.

« *L'Express* va plus loin avec Eugène Ionesco », *L'Express*, 5-11 octobre 1970, p. 156-204.

Nelly Murstein, « Une entrevue avec Eugène Ionesco », *French Review*, vol. 45, n°3, février 1972, p. 610-620.

« Les paranoïaques de la politiques », *Les Nouvelles littéraires*, 24-30 janvier 1972, p. 23.

Emmanuel Jacquart, « Eugène Ionesco : Interview », *Diacritics*, vol. 3, n°2, été 1973, p. 45-48.

Jean-Jacques Brochier, « Ionesco : Comment s'expliquer dans l'inexplicable », *Magazine littéraire* n° 81, octobre 1973, consultable en ligne. URL : http://www.magazine-litteraire.com/actualite/hommage/ionesco-s-expliquer-inexplicable-14-01-2014, consulté le 10 mars 2016.

« Toute la Culture a été faite par les ennemis de la Culture », *Le Figaro*, 19 mai 1973, p. 13, 17.

« Jean-Marie Serreau, lui qui avait tout abandonné pour le théâtre », *Le Figaro*, 9 juin 1973, p. 11, 16.

« Pour les fous de la liberté », *Le Figaro*, 27 octobre 1973, p. 15.

« Lucian Pintilie, metteur en scène démystificateur », *Le Figaro*, 16 février 1974.

« Plus on est de fous, moins on rit », *Le Figaro littéraire*, 16 août 1975, p. 5-6.

« Journal d'un citoyen malgré lui », *La Nouvelle Revue française*, n° 274, octobre 1975, p. 167-183.

«The inalienable right to live», *Human Life Review*, Printemps 2012 (1975), vol. 38, p. 77-80.

Rosette C. Lamont, « Towards a Dream Theatre » in *Performing Art Journal*, vol.1, n°2, automne 1976, p. 19-20.

« Mort et peine de mort », *Le Figaro*, 4 février 1977, p. 9.

« Je fut un autre », *La Nouvelle Revue française*, n°294, juin 1977, p. 45-53.

« Tout à recommencer ? », *La Nouvelle Revue française*, n°298, novembre 1977, p. 11-18.

« Premier rêve », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 5-7.

« Transposition scénique du premier rêve », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 9-24.

« Deuxième rêve », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 27-29.

« Transposition scénique du deuxième rêve », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 29-39.

« Les faces et préfaces de *Rhinocéros* », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 67-69.

« Ce qu'il y a au-delà des murs », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 57-60.

« Préfaces », *Cahiers Renaud-Barrault* n°97, 1978, p. 71-89.

« Il m'est de plus en plus difficile… », *La Nouvelle Revue française*, n°300, janvier 1978, p. 74-80.

« Dialogue sur le théâtre », Entretien avec Jean-Louis Barrault animé par Jean Vallier, *The French Review*, vol. 51, n°4, mars 1978, p. 514-528

« Vivre ensemble : Adresse aux hommes (et aux femmes) encore jeunes », *Le Monde*, 24 novembre 1979, p. 2.

«Présentation de Urmuz», *Stanford French Review*, vol. 3, n°3, hiver 1979, p. 297-314.

Emmanuel Jacquart, « Entretien avec Eugène Ionesco », *Stanford French Review*, vol. 3, n° 3, hiver 1979, p.397-403.

« Contre les metteurs en scène censeurs », *Figaro Magazine*, 10 février 1979, p. 65-66.

« Monologues et mise en scène de certains rêves », *La Nouvelle Revue française*, n°314, 1er mars 1979, p. 1-12.

« Un Soljenitsyne Roumain », *Le Monde*, 9 mars 1979, p. 26.

« Dissidence, littérature et vérité », *Commentaire*, vol. 3, n°11, 1980, p. 468-470.

« Je rêve, je me souviens », *La Nouvelle Revue française*, n°345, octobre 1981, p. 84-88.

« Ionesco entre deux chaises », *Le Nouvel Observateur*, 25 décembre 1982, p. 16-20.

« Ionesco par lui-même » (entretien avec Hervé Gauville), *Libération*, 2 mars 1982, p. 25.

Ingrid Coleman, « Conscious and Unconscious Intent in the Creative Process: A Letter from Eugène Ionesco», *The French Review*, vol. 54, n°6, mai 1981, p. 810-815.

« The Art of Theatre VI: Eugène Ionesco», *Paris Review n°93*, automne 1984, p. 52-78.

René Lacombe et Danièle Londéi, « Un entretien avec Eugène Ionesco », *Francofonia*, n°7, automne 1984, p. 3-8.

« Qui sont les grands Satan ? », *Le Nouvel Observateur*, 28 juin 1985, p. 70.

François Fejtö, « Comment on devient un grand écrivain », *Commentaire*, vol. 3, n°36, 1986, p. 492-499.

1.7. Choix de préfaces

Fédor Dostoïevski, *Les Possédés*, Adaptation par Akakia Viala et Nicolas Bataille, Emile-Paul, 1959, p. 9-13.

Ilarie Voronca, *Onze récits*, Limoges, Rougerie, 1968, p. 5-8.

René-Jean Chauffard, *Les Pirogues*, La Coïncidence, 1980, p. 9-11.

1.8. Choix d'entretiens audiovisuels et radiophoniques:

Journal télévisé de 20h, deuxième chaîne, Interview d'Eugène Ionesco par Max Favalelli à propos de *Tueur sans gages*, ORTF, 23 février 1959, fonds INA.

En français dans le texte, réalisation Jean-Noël Roy, Lazare Iglesis et André Hughes, ORTF, 14 mars 1960, fonds INA.

Lectures pour tous, Pierre Dumayet et Pierre Desgraves, ORTF, 21 novembre 1962, fonds INA.

Pour le plaisir, [Ionesco interrogé par Sylvie Marion], ORTF, 2 décembre 1964, fonds INA.

« Ionesco à Zurich », réalisation Michel Mitrani, ORTF, 1er janvier 1969, fonds INA.

Le Fond et la forme, réalisation Pierre Viallet, ORTF, 22 janvier 1970, fonds INA.

« Rencontre avec Eugène Ionesco », émission radiophonique consacrée à Eugène Ionesco présentée par Pierre Lhoste, 24 janvier 1974, http://www.ina.fr/audio/PHD99273611.

Trentième, réalisation Pierre Nivollet, ORTF, 19 mars 1972, fonds INA.

En toutes lettres, « Rhinocéros pour tous », émission présentée par Eric Ollivier, ORTF, 4 août 1972, 14 min, fonds INA.

« Macbett », présentation de la pièce par Eugène Ionesco suivie de la captation radiophonique, 15 octobre 1972, https://www.ina.fr/audio/PHD99219060/macbett-audio.html.

Midi Trente, [Ionesco interrogé sur *Macbett* par Paul Giannoli], réalisation Jacques Brialy, ORTF, 3 novembre 1972, fonds INA.

Radioscopie, émission radiophonique présentée par Jacques Chancel, 6 juillet 1973, http://www.ina.fr/audio/PHD99220306.

Entretiens avec Eugène Ionesco, douze entretiens radiophoniques animés par Claudine Chonez, du 17 mars au 1er avril 1975, fonds INA.

Parti pris, émission radiophonique présentée par Jacques Paugam, 10 décembre 1975, fonds INA.

Découvertes, « Quand naissait le théâtre d'aujourd'hui », réalisation Georges Vitaly, France 3 Régions Paris, 16 novembre 1977, fonds INA.

L'homme en question, entretien d'Eugène Ionesco avec Pierre-André Boutang et Philippe Sollers, réalisation Jean Barronet, F.R.3 prod., 23 juillet 1978, fonds INA.

Ionesco, la peine de mort, Antenne 2 Midi, 13 mars 1980, fonds INA.

« Ionesco…ou comment ne pas s'en débarrasser », interrogé par Felipe Navarro, Omnia video prod., 1988, fonds INA.

Hommage de Jacques Mauclair à Eugène Ionesco et réponse de l'auteur, Antenne 2, 7 mai 1989, fonds INA.

1.9. Manuscrits consultés à la Bibliothèque nationale de France, Département des Arts et spectacles

Dossier *Amédée*

Amédée ou comment s'en débarrasser + conférence sur le théâtre, un cahier ms., 4-COL-166 (24)

Amédée ou…, Texte, un cahier + 2 f. ms., 4-COL-166 (25)

Amédée ou…, Texte, un cahier + 8 f. ms., 4-COL-166 (26)

Amédée, Fragments du texte, 16 f. ms., 4-COL-166 (27)

Dossier *Le Piéton de l'air*

Le Piéton de l'air, 1 cahier manuscrit, 4-COL-166 (34)

Le Piéton de l'air, Tapuscrit annoté par JL Barrault + 10 f. ms. et dact., 4-COL-166 (35)

Dossier *Rhinocéros*

Rhinocéros (nouvelle), 1 f. ms., 4-COL-166 (77)

Rhinocéros (sous le titre initial : « Evolutions »), tapuscrit annoté, 4-COL-166 (78)

Rhinocéros, 16 f. ms., 4-COL-166 (79)

Rhinocéros, 25 f. ms., 4-COL-166 (80)

Rhinocéros / La transformation, 1 f. ms., 4-COL-166 (81)

Rhinocéros, Passage inédit, 2 f. ms., 4-COL-166 (82)

Rhinocéros, 1 cahier manuscrit, 4-COL-166 (83)

Rhinocéros, 1 cahier manuscrit (inclus : argument pour le ballet « Apprendre à marcher » + début de pièce « épouse »), 4-COL-166 (84)

Rhinocéros (titre « Evolutions »), 1 cahier manuscrit, 4-COL-166 (85)

Rhinocéros, Notes d'E. Ionesco, 5 f. ms., 4-COL-166 (86)

Notes ms. d'E. Ionesco sur *Rhinocéros*, 2 f. ms., 4-COL-166 (87)

Rhinocéros, « Interview avec moi-même », 4 f. ms., 4-COL-166 (88)

Rhinocéros, Texte de présentation de la pièce par E. Ionesco, 3 f. dact. et annotés, 4-COL-166 (89)

Notes ms. d'E. Ionesco sur *Rhinocéros*, 1 f. ms., 4-COL-166 (90)

Réflexions sur les thèmes abordés dans *Rhinocéros*, 1 cahier ms., 4-COL-166 (91)

Dossier Victimes du devoir

Victimes du devoir, 13 f. manuscrits, 4-COL-166 (92)

Victimes du devoir, « La montée était de plus en plus dure », 1 cahier manuscrit, 4-COL-166 (93).

Victimes du devoir, 1 cahier manuscrit daté d'août 1952, 4-COL-166 (94)

Victimes du devoir, texte manuscrit destiné à l'avant-première du Th. du Quartier latin + carton d'invitation, 4-COL-166 (95)

Victimes du devoir, Questionnaire adressé à E. Ionesco, 2 f. dactylographiés, 4-COL-166 (96)

Dossier *Tueur sans gages*

La photo du colonel [*Tueur sans gages*], 16 f. ms., 4-COL-166 (97)

Tueur sans gages, 1 f. ms., [Béranger-Edouard], 4-COL-166 (98)

Tueur sans gages, 1 cahier ms., [Béranger-Edouard], 4-COL-166 (99)

Tueur sans gages, 1 f. ms., 1 f. ms., [concierge-facteur], 4-COL-166 (100)

Tueur sans gages, 2 f. dact. isolés [Flic-soldat-narrateur], 4-COL-166 (101)

Tueur sans gages, 12 f. ms., [architecte-homme de bonne volonté], 4-COL-166 (102)

Tueur sans gages, 9 f. ms. (1-10 manque n°7) [Moi-le compagnon], 4-COL-166 (103)

Tueur sans gages, un cahier ms., « Acte I », 4-COL-166 (104)

Tueur sans gages, un cahier ms., « Acte III », 4-COL-166 (105)

Tueur sans gages, Texte dactylographié et annoté (intégral), 154 f. dact., 4-COL-166 (106)

Tueur sans gages, Texte dactylographié et annoté (intégral), « Abbaye de Royaumont mars 1957 », 154 f. dact., 4-COL-166 (107)

Tueur sans gages, Notes d'E. Ionesco sur Béranger, 1 f. ms., 4-COL-166 (108).

Tueur sans gages, Présentation de la pièce par E. Ionesco, 2f. ms., 4-COL-166 (109).

Dossier *Jeux de massacre*

« *Jeux de massacre* », ensemble de notes dact. et ms., 4-COL-166 (110)

« Femme à côté d'un cercueil », 2 f. ms., 4-COL-166 (111)

« La peste dans la cité », 1 vol. dact. et annoté, 4-COL-166 (112)

Dossier *Macbett*

Macbett, Notes ms d'E. Ionesco, 20 f. ms. [sur la pièce de Shakespeare], 4-COL-166 (113)

Macbett, Notes ms d'E. Ionesco, 19f. ms., [sur la pièce de Shakespeare], 4-COL-166 (114)

Macbett, 3 f. ms., 4-COL-166 (115)

Macbett, 1 cahier manuscrit, 4-COL-166 (116)

Macbett, Notes ms., d'E. Ionesco et f. dact. annotés de sa pièce, 4-COL-166 (117)

Macbett, Début du texte dactylographié de la pièce, f. 1 à 12, 4-COL-166 (118)

Macbett, Début du texte dactylographié de la pièce, f. 1 à 17, 4-COL-166 (119)

Macbett, Tapuscrit de la pièce annoté par E. Ionesco, 4-COL-166 (120)

Macbett, 1 vol. dact. du texte daté du 12/11/1971, 153 p., 4-COL-166 (121)

Texte d'E. Ionesco sur *Macbett*, 1 f. ms., 4-COL-166 (122)

Dossier *Le Solitaire*

« Le Solitaire » (5 f. ms.), Texte d'E. Ionesco sur *Macbett*, 1 f. ms., 4-COL-166 (126)

« Le Solitaire », Texte dact. et annoté + lettre adaptation radio + coupure de presse, 4-COL-166 (127)

Dossier « Urmuz »

« Galerie des personnages d'Urmuz », correspondance avec la « Stanford French review (1978), textes ms. et dact. d'E. Ionesco sur les personnages d'Urmuz, 4-COL-166 (128)

Traduction française d'Urmuz par E. Ionesco (ms.), 4-COL-166 (129)

« Surréalisme, anarchie, Roumanie », texte d'E. Ionesco, 6 f. ms., 4-COL-166 (130)

« Dans la Roumanie agricole et patriarcale d'avant l'autre guerre », 6 f. dact., 4-COL-166 (131)

Textes d'E. Ionesco sur Urmuz, Notes ms. et dact., 15f., 4-COL-166 (132)

2. Ouvrages critiques sur l'œuvre d'Eugène Ionesco

2.1. Biographies

IONESCO Marie-France, *Portrait de l'écrivain dans le siècle. Eugène Ionesco. 1909-1994*, Gallimard, coll. «Arcades», 2004.

LE GALL André, *Eugène Ionesco. Mise en scène d'un* existant spécial *en son œuvre et en son temps*, Flammarion, 2009.

PLAZY Gilles, *Eugène Ionesco, le rire et l'espérance*, Julliard, 1994.

2.2. Ouvrages sur le théâtre d'Eugène Ionesco :

ABASTADO Claude, *Eugène Ionesco*, Bordas, 1971.

BALAITA Raluca, *Le discours théâtral d'Eugène Ionesco. L'énonciation entravée*, Dijon, Editions universitaires de Dijon et Iasi, Institut européen d'Iasi, 2010.

BENMUSSA Simone, *Ionesco*, Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps », 1966.

BEYEN Roland, *Ionesco ou le sens de la contradiction*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001.

BRADESCO Faust, *Le monde étrange de Ionesco : Essai d'un théâtre qui s'impose sans se définir*, Promotion et Edition, 1967.

CAVARRA Silvana, *Ionesco, de l'absurde à la quête*, Catane, C. Tringale Editore, 1976.

CHAVANNE Philippe, *La Dramaturgie onirique d'Eugène Ionesco*, Saint-Denis, Edilivre, 2015.

COE Richard, *Ionesco. A study of his Plays*, Londres, Methuen & Co., 1971.

COUPRY François, *Eugène Ionesco*, Julliard, 1994.

DELAY Jean, *Discours de réception de Eugène Ionesco à l'Académie française et réponse de Jean Delay*, Gallimard, 1971.

DOLAMORE C.E.J, *Rhinocéros*, Grant & Cutler LDT, London, 1984.

DODILLE Norbert et IONESCO Marie-France (dir.), *Lire, jouer Ionesco*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010.

DODILLE Norbert, IONESCO Marie-France et LIICEANU Gabriel (dir.), *Lectures de Ionesco*, L'Harmattan, 1996.

DONNARD Jean-Hervé, *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*, Minard, coll. «Lettres modernes », 1966.

FAVRE Yves-Alain, *Le théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe*, Mont-de Marsan, J. Feijoo, 1991.

FEAL Gisèle, *Ionesco, un théâtre onirique*, Imago, 2001.

GAENSBAUER Deborah, *Eugène Ionesco revisited*, New-York, Twayne Publishers, 1996.

GIRET Noëlle (dir.), *Ionesco*, Gallimard & Bibliothèque nationale de France, 2009.

GRIGORUT Constantin (dir.), *Eugène Ionesco : Hier, aujourd'hui, demain*, Cahiers d'études littéraires françaises de l'université d'Otago, 2009.

GUERIN Jeanyves, *Art nouveau ou Homme nouveau. Modernité et progressisme dans la littérature française du XXe siècle*, Honoré Champion, 2002.

GUERIN Jeanyves (dir.), *Dictionnaire Eugène Ionesco*, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et Références », 2012.

HERR Annette, *L'esprit d'enfance dans l'œuvre d'Eugène Ionesco*, Münster, Romanistik, 2000.

HUBERT Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov*, José Corti, 1987.

HUBERT Marie-Claude, *Eugène Ionesco*, Seuil, 1997.

HUBERT Marie-Claude et BERTRAND Michel (dir.), *Eugène Ionesco, Classicisme et modernité*, Publications de l'Université de Provence, 2011.

JACQUART Emmanuel, *Le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, Gallimard, 1998.

JEAN-BLIN Marguerite, *Ionesco mystique ou mal croyant ?*, Bruxelles, Lessius, 2005.

KAMYABI MASK Ahmad, *Qu'attendent Eugène Ionesco et Samuel Beckett ?*, Ahmad Kamyabi Mask, 1991.

LAMONT Rosette. C., *Ionesco's Imperatives. The politics of culture*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993.

LAMONT Rosette C. et FRIEDMAN Melvin (dir.), *The Two Faces of Ionesco*, Troy, The Whitson Publishing Company, 1978.

LANE Nancy, *Understanding Eugène Ionesco*, Columbia, University of South Carolina Press, 1993.

LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *Rhinocéros, Eugène Ionesco*, Bordas 2005.

LAUBREAUX Raymond, *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Garnier Frères, 1973.

LEUSSE – LE GUILLOU Sonia de, *Eugène Ionesco, de l'écriture à la peinture*, L'Harmattan, 2010.

LISTA Giovanni, *Ionesco*, Henri Veyrier, 1989.

MALACHY Thérèse, *La Mort en situation dans le théâtre contemporain*, Nizet, 1982, p. 81-88.

SARACZYŃSKA Maja, *Pour un « théâtre autobiographique ». Exemples européens de la seconde moitié du XXe siècle*, Thèse de doctorat en littérature française et comparée/ études théâtrales, sous la direction de Sylvie Jouanny et Waclaw Rapak, Universités Paris-Est Créteil et Jagellonne de Cracovie, 2012, p. 157-184.

VERNOIS Paul, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksieck, 1991.

VERNOIS Paul et IONESCO Marie-France (dir.), Colloque de Cerisy. *Ionesco, situation et perspectives*, Belfond, 1980.

2.3. Choix d'articles

ABIRACHED Robert, « Le duel et la mort chez Ionesco », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°53, février 1966, p. 21-25.

ABRAHAM Claude: «Molière and Ionesco - Analogies in Linguistic Iconoclasm, *Journal of American Romanian Academy of Arts & Sciences*, 1985, p. 64-71.

BARRAULT Jean-Louis, «Rhinocéros: un cauchemar burlesque », *Cahiers Renaud-Barrault* n° 97, janvier 1978, p. 41-46.

BERTRAND Michel, « Nature, enjeux et portée du "massacre" dans *Jeux de Massacre*, in *Eugène Ionesco. Hier, aujourd'hui, demain*, Constantin Grigorut et Kevin Jeandin-Livet (dir.), Cahiers d'études littéraires françaises de l'Université d'Otago 2009 (2), Dunedin, The national Library of New-Zealand, 2009, p. 35-47.

BRENNER Jacques, « La vie est un songe », *Les Cahiers des saisons*, n°15, hiver 1959, p. 227-229.

CISMARU Alfred, « *L'Homme aux valises*: The Absurdist Turned Classic», *The French Review*, vol. 50, n° 5, avril 1977, p. 732-736.

COMOROVSKI Cornelia, « Lecture du théâtre d'Eugène Ionesco sous le jour des écrits de Mircea Eliade », *Recherche sur l'imaginaire*, XVIII, 1988, p. 83-105.

CRESPY David, « Dreamwriting: The Oneiric in the plays of Adrienne Kennedy and Eugene Ionesco», *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 28, n°1, automne 2013, p. 61-80.

DEBREUILLE Jean-Yves, « Eros et Thanatos dans le théâtre de Ionesco », *Semen* [En ligne], 11 | 1999, mis en ligne le 03 mai 2007, consulté le 10 octobre 2016. URL : http://semen.revues.org/2879

DE FURIA Richard, « At the Intersection of Freud and Ionesco », *MLN*, vol. 87, n°7, décembre 1972, p. 971-976.

DE LEUSSE Sonia, « "Mais je suis au moins ce carrefour"», *Lingua Romana*, vol. 3, automne 2004 (en ligne). URL : http:// linguaromana.byu.edu/ (consulté le 12 septembre 2015).

DOUBROVSKY Serge, « Le rire d'Eugène Ionesco », *Nouvelle Revue Française*, n°86, p. 313-323.

DUVIGNAUD Jean, « La dérision », *Cahiers Renaud-Barrault* n°29, Février 1960, Julliard, Paris, p. 14-22.

ESSLIN Martin, «Ionesco and the Creative Dilemma», *Tulane Drama Review*, vol. 7, n° 3, printemps 1963, p. 169-179.

FAMBROUGH Preston, « Ionesco's *Rhinocéros* and the Manippean Tradition», *Studies in the 20th &21st Century Literature*, vol. 34, n°1, janvier 2010, p. 47-59.

FEAL Gisèle, « La Mère Pipe et le Tueur, ou la psychopathologie de la vie politique selon Ionesco» in *The French Review*, vol. 64, n°2, décembre 1990, p. 317-325.

FOURNIER Nathalie, « Ionesco et le discours théâtral : dialogue, monologue, aparté » in *L'information grammaticale*, vol. 52, n°1, 1992, p. 43-46.

FONTENEAU Christine, « Présentation de l'initiation et du sacré dans *Le Solitaire* de Ionesco », *Recherche sur l'imaginaire*, n°12, Presses de l'Université d'Angers, 1984, p.291-326.

GAENSBAUER Deborah, «Dreams, myth and politics in Ionesco's *L'Homme aux valises*», *Modern Drama*, vol. 28, n°3, automne 1985, p. 387-396.

GALLI Gemma, «Edifying the Reader: Ionesco's "The Colonel's Photograph"» in *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 31, n°4, hiver 1985, p. 645-657.

GAY Marie-Christine , « « Nous ne parlions pas la même langue, mais nous parlions le même langage » », *Trajectoires* [En ligne], 7 | 2013, mis en ligne le 18 décembre 2013, URL: http://trajectoires.revues.org/1214 (article portant sur la collaboration entre Eugène Ionesco et Karl Heinz Stroux), consulté le 10 mars 2015.

GUERIN Jeanyves: « Des Rhinocéros et des hommes », *La Nouvelle Revue Française* n° 323, septembre 1979, p. 106-111.

GUERIN Jeanyves, « Crimes sans châtiment », *La Nouvelle Revue Française* n° 348, janvier 1982, p. 102-106, 1981.

GUERIN Jeanyves, « Eugène Ionesco : *Voyages chez les morts* », *La Nouvelle Revue Française* n° 345, p. 172-173.

HUBERT Marie-Claude, « Ionesco, héritier du surréalisme », *Mélusine*, n°XXXIV, 2014, p. 155-166.

HUBERT Marie-Claude, « Des planches au cercueil », *Le magazine littéraire*, n°525, novembre 2012, p. 52.

ISSACHAROV Michael et MADRID Lelia, « Between myth and reference: Puig and Ionesco», *Romanic Review*, vol. 87, n°3, p. 419-430.

KERN Alfred, « Ionesco, un clown », *Cahier des saisons*, n°15, hiver 1959, p. 237-238.

KERN Alfred, « Ionesco et la pantomime », *Cahiers Renaud-Barrault* n°29, Février 1960, Julliard, Paris, p. 23-26.

LAMONT Rosette C., « Air and Matter: Ionesco's *Le Piéton de l'air* et *Victimes du devoir*», *The French Review*, vol. 38, n°3, janvier 1965, p. 349-361.

LAMONT Rosette C., « "L'Homme aux valises": Ionesco's Absolute Stranger », *Performing Arts Journal*, vol. 1, n° 2, Automne 1976, p. 21-36.

LECUYER Maurice, « Ionesco, ou la précédence du verbe », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°53, février 1966, p. 3-20.

LEMARCHAND Jacques, « Spectacles Ionesco », *La Nouvelle NRF* n°36, décembre 1955, p. 1148-1153.

LEMARCHAND Jacques, « Les débuts de Ionesco », *Cahiers des saisons*, n°15, hiver 1959, p. 215-218.

LIOURE Michel, « L'humanisme d'Eugène Ionesco », *Lingua Romana*, vol. 3, automne 2004 (en ligne). URL : http:// linguaromana.byu.edu/ (consulté le 12 septembre 2015).

MACE-BARBIER Nathalie, « Onirisme et dramaturgie chez Ionesco (*L'Homme aux valises* et *Voyages chez les morts*) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°4, juillet-août 1997, p. 649-667.

MURRAY Jack, « Ionesco and the Mechanics of Memory » in *Yale French Studies*, n°29, 1962, p. 82-87.

NORES Dominique, « Itinéraire de Ionesco», *Les Lettres nouvelles*, n°39, octobre 1963, p. 226-232.

PAVEL Laura, « Jonctions avant-gardistes chez Ionesco », *Synergie Roumanie* n°2, 2007, p. 51-56.

PERISANU Mariana, « Le nazisme et le communisme : peurs et antidotes dans les écrits d'Ionesco », *Travaux de Littérature*, t. 17, 2004, p. 479-491.

SANDIER Gilles, « Shakespeare, Lorca, Ionesco », *Arts et Loisirs* n°24, 9-15 mars 1966, p. 18

SION Iona Isabella, « Mythical Self and Infernal Labyrinth: The Dantean Dimension of Ionesco's Dreamscape », *Lingua Romana: a journal of French, Italian and Romanian culture*, vol. 5, n°1, automne 2006, URL: http: //linguaromana.byu.edu, consulté le 10 février 2016.

TOUCHARD Pierre-Aimé, « Un nouveau fabuliste », *Cahiers Renaud-Barrault* n°29, Février 1960, Julliard, Paris, p. 3-13.

2.4. Etudes sur la jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco, la langue roumaine et l'exil :

BARTHOUIL Georges, « Eugène Ionesco – Le roi se meurt : tout roi est exil », *Euresis*, 1-2, 1993, p. 103-113.

CALINESCU Matei, *Ionesco : Recherches identitaires*, Oxus, 2005 (trad. du roumain).

CAMBOULIVES Bernard, *La Roumanie littéraire. Aperçu à l'usage des lecteurs francophones*, Editions Le Manuscrit, 2005.

CLEYNEN-SERGHIEV, *LaJjeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Presses Universitaires de France, 1993.

DELBART Anne-Rosine, *Les Exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs* (1919-2000), Limoges, PULim, 2005.

DINCA Daniela, « Langue et identité francophone chez Eugène Ionesco » in *Métissage Culturel. Interculturels et effets de la mondialisation chez les écrivains francophones* vol.1, Cécilia Condei, Jean-Louis Dufays et Cristina-Nicola Teodorescu (dir.), Editura Universitaria, Craiova, 2009, p. 142-159.

HAMDAN Alexandra, *Ionescu avant Ionesco. Portrait de l'artiste en jeune homme*, Peter Lang, Berne, 1993

HUBERT Marie-Claude, « Ionesco et le bilinguisme », *Euresis*, 1-2, 1993, p. 98-102.

GHITA Bogdan, *Eugène Ionesco : un chemin entre deux langues, deux littératures*, L'Harmattan, 2011.

PERIŞANU Mariana, « Ionesco, un iconoclaste en habit vert » in Lise Sabourin (éd.), *Travaux de littérature* XX, *Le Statut littéraire de l'écrivain*, Genève, ADIREL, 2007, p. 473-488.

RODRIGUEZ Mariano Martin, *Eugène Ionesco : Destellos y teatro*, Madrid, Espiral, 2008.

SIMION Eugen, *Le jeune Eugen Ionescu*, L'Harmattan, 2013 (2012)

STOLOJAN Sanda, *Au balcon de l'exil roumain à Paris : avec Cioran, Eugène Ionesco, Mircea Eliade, Vintila Horia…*, L'Harmattan, 1999.

VAN DER LINDEN E.H, « Ionesco, de l'auteur roumain à l'écrivain français » in *Neophilologus*, vol. 59, n°3, juillet 1975, p. 357-371.

VODĂ-CĂPUŞAN Maria, « Ionesco – Le paradoxe de l'exil », *Euresis*, 1-2, 1993, p. 94-97.

2.5. Etudes sur les réécritures et adaptations ionesciennes

GOBIN Pierre, « Macbête à la foire : de quelques traitements de Shakespeare en français », *Etudes littéraires* n°19, n°1, printemps-été 1986, p. 67-79.

GUERIN Jeanyves, « Les jeux du temps et le procès de l'histoire dans *Macbett* d'Eugène Ionesco » in *Les Formes du temps : rythme, histoire, temporalité*, Paule Petitier et Gisèle Séginger (dir.), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 307-318.

HUBERT Marie-Claude, Préface à l'édition d'Eugène Ionesco, *Macbett*, Gallimard, coll. « Folio théâtre», 2009 [1972], p. 7-26.

ISSACHAROFF Michaël, *L'espace et la nouvelle, Flaubert, Huysmans, Ionesco, Sartre, Camus*, José Corti, 1970, p. 85-95.

LEMESLE Audrey, « *Macbeth*, *Macbett* : d'un hors-scène à l'autre », *Coulisses*, n°44, printemps 2012, p. 85-98.

KERN Edith, «Ionesco and Shakespeare: "Macbeth" on the Modern Stage», *Atlantic Bulletin*, vol. 39, no. 1, janvier 1974, p. 3-16.

LAMONT Rosette C., « From *Macbeth* to *Macbett*», *Modern Drama*, vol. 15, n°3, Fall 1972, University of Toronto Press, p. 231-253.

LUTEMBI, « Contribution à une étude des sources de *La Cantatrice chauve »*, *Cahiers du collège de Pataphysique*, 8-9, 1952, p. 87-89.

LOCHERT Véronique, « Macbeth/Macbett: répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco », *Etudes littéraires*, vol.38, n°2-3, 2007, p. 59-70.

MORIMOTO Tatsuo, *Fonctions du rire dans le théâtre français contemporain*, Nizet, 1984, p. 73-95.

MORSE Ruth, « Monsieur Macbeth » in Peter Holland (éd), Macbeth *and its afterlife*, Shakespeare survey, vol. 57, Cambridge University Press, 2004, p. 112-125.

MOROGAN Elena Maria, *Du texte narratif au texte dramatique : quatre couples symbiotiques dans l'œuvre d'Eugène Ionesco*, Edsbruk, Akademitryck, 2000.

RONGE Peter, *Polemik, Parodie und Satire bei Ionesco*, Bad Homburg v.d. H. Berlin. Zürich, Verlag Gehlen, 1967.

SANGSUE Daniel, «Parodie et satire. L'exemple de *Macbett* d'Eugène Ionesco » in Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah (dir.), *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*, Modernité 27, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 349-364.

SESSA Jacqueline, « Deux avatars dérisoires de *Macbeth* : L'*Ubu Roi* de Jarry et le *Macbett* de Ionesco » in Lucette Desvignes (éd.), *Travaux comparatistes*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1978, p.135-153.

SUTHER Judith, « Ionesco's Symbiotic Pair: *Le Solitaire* and *Ce Formidable Bordel*! », *The French Review*, vol. 49, n°. 5, Avril 1976, p. 689-702.

VIDA Raluca, « La méthode Assimil pour traduire *La Cantatrice chauve* : *Englezte fara profesor »*, *Lingua Romana* vol. 3, Automne 2004.

2.2. Choix d'articles de presse consacrés à Eugène Ionesco

FREUSTIÉ Jean, « Le Roquentin d'Ionesco », *Le Nouvel Observateur*, 28 juillet 1973, p. 49.

POIROT-DELPECH Bertrand, « "Antidotes", d'Eugène Ionesco. L'arroseur arrosé », *Le Monde*, 21 octobre 1977, p. 17.

GALEY Mathieu, « Eugène, ou comment s'en débarrasser », *Nouvelles littéraires*, 19-26 janvier 1978, p. 3.

REICHMANN Edgar, « De l'inconfort d'être roumain », *Le Monde*, 13 juin 1986, p. 15, 19.

POIROT-DELPECH Bertrand, « Ionesco, prince de l'absurde », *Le Monde*, 30 mars 1994, p. 1-19.

REICHMANN Edgar, « Le jeune Ionesco », *Le Monde des livres*, 1er avril 1994.

POIROT-DELPECH Bertrand, « L'absurde et le mystère », *Le Monde*, 11 mai 1994, p. 2.

DARGE Fabienne, «Le cas» Eugène Ionesco, *Le Monde*, 28 octobre 2009, consultable en ligne, URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/10/28/ionesco-un-classique-tres-connu-mais-peu-joue_1259768_3246.html (consulté le 10 septembre 2015).

TESSON Philippe, « Eugène Ionesco », *Le Figaro*, 28 novembre 2009, consultable en ligne,URL:http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2009/11/28/0100620091128ARTFIG00121--eugene-ionesco-.php (consulté le 12 août 2015).

3. Autour des mises en scène d'Eugène Ionesco

3.1. *La Cantatrice chauve*

- **Extraits du spectacle (dans la mise en scène de Nicolas Bataille au théâtre de la Huchette)**

En français dans le texte, 14 mars 1960, réalisation Jean-Noël Roy, Lazare Iglesis et André Hughes, ORTF, fonds INA.

- **Réception du spectacle**

Pour le plaisir, Raymond Queneau interrogé par Sylvie Marion au sujet de *La Cantatrice chauve*, réalisation Roger Benamou, ORTF, 2 décembre 1964.

3.2. *Victimes du devoir*

- **Réception du spectacle**

LEMARCHAND Jacques, « Victimes du devoir au Théâtre de Poche », *Le Figaro littéraire*, 27-2 juin 1965, p. 14.

3.3. *Amédée*

- **Photographies du spectacle**

WEILL Etienne Bertrand, « *Comment s'en débarrasser*, de Eugène Ionesco. Mise en scène de Jean-Marie Serreau. 1957 : photographies », Bibliothèque nationale de France, Département des Arts et Spectacles FOL-PHO-19 (32), disponible en version numérisée sur Gallica, URL : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42501714g

- **Réception du spectacle**

« Accueil Amédée, J-M Serreau », Bibliothèque nationale de France, Département des Arts et Spectacles, Fonds Jean-Marie Serreau, 4-COL-32 (4).

3.4. *Rhinocéros*

- **Sur le travail de mise en scène de Jean-Louis Barrault**

« Notes de régie de Rhinocéros », Bibliothèque nationale de France, département des Arts et Spectacle, 4-COL-178 (504).

« Cahier de régie de *Rhinocéros* », Bibliothèque nationale de France, département des Arts et Spectacle, 4-COL-178 (503).

Cahier de notes de mise en scène de Jean-Louis Barrault sur *Rhinocéros*, Bibliothèque nationale de France, département des Arts et Spectacle, 4-COL-178.

- **Programme du spectacle à la création française**

Programme consultable sur le site de la Régie théâtrale : http://www.regietheatrale.com/index/index/programmes/programmes.php?recordID=90&Rhinoc%E9ros-IONESCO-1960

- **Photographies du spectacle à la création franaçaise**

WEILL Etienne Bertrand, « *Rhinocéros* : Photographies » Département des Arts et Spectacles de la Bibliothèque nationale de France, FOL-PHO-19 (61) disponible en version numérisée sur Gallica, URL : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb425044131.public.

- **Captation télévisée**

Film télévisé de Roger Iglésis, présenté par le Théâtre de France, 27 avril 1965, fonds INA.

- **Réception du spectacle**

ABIRACHED Robert, « Le *Rhinocéros* au Théâtre de France », *Etudes*, n° 304, 1960, p. 394.

LEMARCHAND Jacques, « *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco avec Jean Louis Barrault, à L'Odéon », *Le Figaro littéraire*, 30 janvier 1960, p.16

3.5. *Tueur sans gages*

- **Programme du spectacle à la recréation de 1972 par Jacques Mauclair au Théâtre Rive Gauche**:

Programme consultable sur le site de la Régie théâtrale :
http://www.regietheatrale.com/index/index/programmes/ionesco-tueur-sans-gages/

- **Réception du spectacle (création de 1959, recréation de 1972)**

« La critique », *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 510, 1er janvier 1973, p. 33-35 (contient des extraits d'articles de Jacques Lemarchand, Morvan Lebesque, André Rivollet, Max Favalleli et Treno pour 1959, d'André Ransan, Jean-Jacques Gautier, Henry Rabine, Nicolas de Rabaudy, Robert Kanters, Pierre Marcabru pour 1972).

FERNANDEZ Dominique, « Une longue pièce de Ionesco », *La Nouvelle Revue française*, n°76, 1er avril 1959, p. 705-712.

3.6. *Le Piéton de l'air*

- **Sur la collaboration d'Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault :**

GAILLARD Sophie, *Ecrivains et metteurs en scène à l'Ecole du Cartel. L'épreuve de la collaboration*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Jeanyves Guérin, Université Paris III Sorbonne-nouvelle, 2015 (p. 167-174).

Cahier de régie du *Piéton de l'air*, Bibliothèque nationale de France, Département des Arts et Spectacles, 4- COL-178 (593).

3.7. *Jeux de massacre*

- **Programme du spectacle**

Programme consultable sur le site de la Régie théâtrale :
http://www.regietheatrale.com/index/index/programmes/programmes.php?recordID=89&Jeux%20de%20massacre-IONESCO-1970

- **Réception du spectacle**

LEMARCHAND Jacques , « La danse macabre selon Ionesco », *Le Figaro littéraire*, 28 septembre - 4 octobre 1970, p. 33.

Le masque et la plume, émission présentée par François Régis Bastide, 18 octobre 1970.

GRENIER Roger , « Jeux de massacre », *La Quinzaine Littéraire*, 16-31 octobre 1970, p. 28-29.

3.8. *Macbett*

- **Programme du spectacle (pour la création par Jacques Mauclair au Théâtre Rive gauche de 1972)**

Programme consultable sur le site de la Régie théâtrale :

http://www.regietheatrale.com/index/index/programmes/ionesco-macbett/

- **Captation sonore du spectacle**

Captation radiophoniqe du spectacle, 15 octobre 1972, URL : https://www.ina.fr/audio/PHD99219060/macbett-audio.html.

- **Réception du spectacle** (Création par Jacques Mauclair au théâtre de la Rive Gauche en 1972, Création américaine au New Haven theatre1973, reprise par Jorge Lavelli au Théâtre de la Colline en 1992)

CHÄTEAU Gilbert, « Ionesco. Macbett », *La Nouvelle Revue française*, n°232, p. 102-104.

LEMARCHAND Jacques, « Quand Ionesco regarde la mort en face », *Le Figaro littéraire*, 26 février 1972, p. 18.

MARCABRU Pierre, « *Macbett* : Un académicien facétieux », *France soir*, 3 février 1972, p.10

HUGHES Catharine, « Shakespeare (?) Revisited », *America*, 28 avril 1973, p. 399-400.

GODARD Colette , « Le cabaret des dictatures », *Le Monde*, 31 octobre 1992, p. 16.

THOMAS Bernard, « Macbett (Ionescocorico) », *Le Canard enchaîné*, novembre 1992.

3.9. *Ce Formidable bordel !*

- **Programme du spectacle**

Programme consultable sur le site de la Régie théâtrale : http://www.regietheatrale.com/index/index/programmes/programmes.php?recordID=97&Ce%20formidable%20bordel-IONESCO-1973

- **Réception du spectacle**

DUMUR Guy, « Remèdes contre l'angoisse », *Le Nouvel Observateur*, 26 novembre 1973, p. 71.

« La critique », *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 542, 1er juin 1974, p. 33-35 (contient des extraits d'articles de Pierre Marcabru, Dominique Jamet, Michel Cournot, Jean Jacques Gautier, Guy Dumur, Robert Kanters, Philippe Tesson, Matthieu Galey, Paul Chambrillon, Thomas Quinn Curtis).

Le masque et la plume, émission présentée par François Régis Bastide et Bernard Deutsch, 2 décembre 1973.

3.10. *L'Hommes aux valises*

- **Extraits du spectacle**

L'œil en coulisses, [Extraits de la répétition de *L'homme aux valises*, conseils et interview de l'auteur], réalisation Pierre Viallet, T.F.1, 10 janvier 1976, fonds de l'INA.

- **Réception du spectacle**

NOURISSIER François, « *L'Homme aux valises*. La nuit d'un rêveur », *Le Figaro*, 3 décembre 1975.

Le masque et la plume, émission présentée par François Régis Bastide et Bernard Deutsch, 14 décembre 1975, fonds de l'INA.

GODARD Colette, « Le petit homme apeuré », *Le Monde*, 3 mars 1983, p. 13.

4. Sur les partenaires de Ionesco

4.1. Jean-Louis Barrault

« On ne me pardonne pas mon indépendance intellectuelle », entretien accordé par Jean-Louis Barrault à Pierre Hahn, *Paris Théâtre*, n°200, 1963, p. 24-26.

Les Renaud Barrault bâtisseurs de théâtre, réalisation Jacques Trefouel, Production Société d'édition et de programmes de télévision, Nestor filsm et INA Entreprise, 9 mai 2000, fonds INA.

BARRAULT Jean-Louis, *Souvenirs pour demain*, Seuil, 2010 [1972].

BARRAULT Jean-Louis, *Une vie sur scène. Entretiens inédits avec Guy Dumur*, Flammarion, 2010.

4.2. Jorge Lavelli

MIGNON Jean-Louis, « Jorge Lavelli », *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 472, 15 mai 1971, p. 11-12.

SATGÉ Alain, *Jorge Lavelli. Des années soixante aux années Colline. Un parcours de liberté*, Presses Universitaires de France, 1996.

4.3. Jacques Mauclair

MAUCLAIR Jacques, *Les grimaces d'un vieux singe*, Les Quatre vents, 1994.

SALINO Brigitte, « Jacques Mauclair, un homme de théâtre au service des auteurs », *Le Monde*, 22 décembre, 2001.

4.4. Jacques Noël

« Jacques Noël, décorateur-scénographe », documentaire conçu par Danielle Mathieu-Bouillon, réalisation Xavier de Cassan, 2007.

HUSTON Nancy, *Jacques Noël, la scène est un monde*, Actes Sud 2007.

I. Eugène Ionesco et ses prédécesseurs

1. Corpus secondaire

CAMUS Albert, *La Peste*, Gallimard, 1947.

CAMUS Albert, *L'Etat de siège* [1948], Gallimard, coll. « folio théâtre », 1998.

CHEREL Alphonse, *L'Anglais sans peine*, Assimil, 1943.

DEFOE Daniel, *Journal de l'Année de la Peste* [1722] (traduit de l'anglais par Francis Ledoux), Gallimard, 1959.

DEFOE Daniel, *A Journal of the Plague Year* [1722], (Paula R. Backscheider éd.), New York, W.W. Norton & Company, 1992.

HOLINSHED Raphael, *Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, vol.V, Londres, J. Johnson, 1808.

HOSLEY Richard, *An Edition of Holinshed's Chronicles (1587). Source of Shakespeares's History Plays*, King Lear, Cymbeline, and Macbeth, New York, G.P. Putman's sons, 1968.

JARRY Alfred, *Ubu roi* [1896] in *Tout Ubu*, Le Livre de Poche, 2000 [1962].

SHAKESPEARE William, *Macbeth* [1623] in *Hamlet, Othello, Macbeth*, (traduction de l'anglais par F.-V. Hugo révisée sur les textes originaux par Yves Florenne et Elisabeth Duret), Le Livre de Poche, 1984.

SHAKESPEARE William, *Macbeth* [1623], (Sandra Clark et Pamela Mason éd.) Londres, Bloomsbury, coll. « The Arden Shakespeare », 2015.

2. Lectures et intertextualités ionesciennes

Récits d'un Pèlerin russe (traduit du russe par Jean Laloy), Neûchatel, Editions de la Baconnière, 1978 (rééd.)

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal* [1857] , GF. Flammarion, 1991.

CARAGIALE Ion Luca, *Œuvres*, Méridiens Editions, Bucarest, 1962.

CARAGIALE Ion Luca, *Œuvres choisies. Théâtre*, Editions « Le Livre », Bucarest, 1953 (trad. du roumain).

CARAGIALE Ion Luca, *Œuvres choisies. Prose*, Editions « Le Livre », Bucarest, 1953 (trad. du roumain).

DOSTOIEVSKI Fedor, *L'Idiot* [1868] (traduit du russe par Albert Mousset), Gallimard, 1953.

KAFKA Franz, *Le Procès* [1925], (traduit de l'allemand par Bernard Lortholary), GF Flammarion, 2011.

KAFKA Franz, *Le Château* [1926], (traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt), Points, 2011.

KAFKA Franz, *L'Amérique* [1927], (traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte), Gallimard, 1965.

KAFKA Franz, *Les Armes de la ville* in *La Muraille de Chine* (traduit de l'allemand par Jean Carrive et Alexandre Vialatte), Gallimard, 1950 [1936].

ORWELL George, *Animal Farm* [1945], Londres, Penguin, 1989.

SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, Gallimard, 1938.

SOLJENITSYNE Alexandre, *Le Pavillon des cancéreux* [1968] (traduit du russe par Alfreda et Michel Aucouturier, Lucile et Georges Nivat et Jean Paul Sémon), Robert Laffont, coll. « Poche ».

URMUZ, *Pages bizarres*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Le Bruit du Temps », Lausanne, 1993 (trad. du roumain par Benjamin Dolingher).

3. Etudes critiques sur les prédécesseurs d'Eugène Ionesco

3.1. Ion Luca Caragiale

ROMAN Andreia, « Caragiale-Ionesco : un parcours à double sens » in Maria Delapierre (dir.), *Absurde et dérision dans le théâtre est-européen*, L'Harmattan, 2002, p. 167-184.

3.2. Urmuz

URMUZ, *Pages bizarres*, L'Age d'Homme, coll. « Le Bruit du Temps, Lausanne, 1993 (traduit du roumain par Benjamin Dolingher).

CARLAT Dominique, « Le récit poétique roumain : retour sur l'histoire et la légende d'un genre mixte » in *L'histoire et la géographie dans le récit poétique*, Sylvaine Coyault (dir.), Presses universitaires Blaise Pascal, 1997, p. 135-145.

3.3. Daniel Defoe et *Journal de l'Année de la Peste*

BASTIAN F., « Defoe's *Journal of the Plague Year* reconsidered», *The Review of English Studies*, vol. 16, n°62, mai 1965, p. 151-173.

BENDER John, *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 63-86.

BIRDSALL OGDEN Virginia, *Defoe's Perpetual Seekers. A Study of the Major Fiction*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1985.

BRAKE George, « The dialectics of Inside and Outside: Dominated and Appropriated Space in Defoe's Historical fictions», *Eighteen century fictions*, vol. 14, n°2, janvier 2002, p. 125-140.

GILMAN Ernest, *Plague writing in Early modern England*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

NOVAK Maximilian, *Daniel Defoe, master of fictions*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

MESSERLI Alfred, «How Old are Modern Legends? », *Fabula*, vol.47, n°3/4, septembre 2006, p. 277-288.

PERALDO Emmanuelle, *Defoe et l'écriture de l'histoire*, Honoré Champion, 2010.

ROSEN Alan, *Dislocating the End. Climax, Closure and the Invention of Genre*, New York, Peter Lang, 2001.

RUBINCAN Catherine, «Thucydides and Defoe: Two Plague narratives», *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 11, n°2, octobre 2004, p. 194-212.

SEYEAU Michael, «The Voice of the Plague: disorder, Order, and Talk In Daniel Defoe's A Journal of the Plague Year», *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, vol. 1, n°2, septembre 2003. URL: http://www.literarylondon.org/london-journal/september2003/Sayeau.html. Consulté le 10 février 2016.

STEPHANSON Raymond, « The plague narratives of Defoe and Camus: illness as a metaphor », *Modern Language Quaterly*, vol. 48, n°3, Duke University Press, 1987, p. 224-241.

STUART Helen, « Plague, Panopticon, Police», *Surveillance and Society*, vol. 1, n°3, 2003, p. 240-253.

THOMSON Helen, «"It was impossible to know these People": Secondary Qualities and the Form of Character in *A Journal of the Plague Year*», *Eighteenth Century: Theory & Interpretation*, University of Pennsylvania Press, Juillet 2013, vol. 54, n°2, p. 153-167.

3.4. Albert Camus, *La Peste, L'Etat de siège et L'Etranger*

BARNETT Richard, « Nothing but difference: of poetic rescission in Camus's *La Peste* », *Symposium* vol. 41, n°3, 1987, p. 163-173.

BOISSIER Gilbert, « *L'Etranger* de Camus : Comment convoquer la tragédie ? » in *Texte et théâtralité*, Raymonde Robert (éd.), Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2000, p. 191-194.

GUERIN Jeanyves, *Albert Camus. Portrait de l'artiste en citoyen*, François Bourin, 1993, p. 63-82.

GUERIN Jeanyves (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Robert Laffont, 2009.

GUERIN Jeanyves, *Littérature et politique*, Honoré Champion, 2013, p. 159-202.

KELLMAN Steven, *The Plague*. *Fiction and Resistance*, New York, Twayne Publishers, 1993.

MORISI Eve, *Albert Camus, le souci des autres*, Classiques Garnier, 2013.

3.5. William Shakespeare, *Macbeth* et ses adaptations

BAKER Oliver, «Duncan's Thanes and Malcolm's Earls: Name Dropping in *Macbeth*», *Notes & Queries*, vol. 56, n° 4, décembre 2009, p. 591-595.

BAYLEY John, *Shakespeare and tragedy*, Londres, Routledge, 1981.

BERRY Philippa, «Reversing History: Time, Fortune and the Doubling of Sovereignty in *Macbeth*», *European journal of English Studies*, vol.1, n°3, 1997, p. 367-387.

BOOTH Stephen, King Lear, Macbeth, *Indefinition, and Tragedy*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1983, p. 79-155.

BREEUR Horst, «Disintegration of Time in in Macbeth's Soliloquy "Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow" », *Modern Language Review* vol. 71, n°2, avril 1976, p. 256-271.

BROWN John Russel, *Focus on Macbeth*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1982.

CAIN William, «Murderous Thinking in *Macbeth*», *Literary imagination* vol. 10, n°3, juillet 2008, p. 255-263.

CALDERWOOD James, *If It Were Done: Macbeth and Tragic Action*, Amherst, The University of Massachussets Press**,** 1986.

COHN Ruby, *Modern Shakespeare Offshoots*, Princeton, Princeton University Press, 1976, p. 3-105.

COOMBE Paul, «William Shakespeare as Psychotherapist», *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, vol. 10, n°4, décembre 2013, p. 334-348.

DEAN Paul, «Murderous Repetition: *Macbeth* as Echo Chamber», *English Studies*, vol. 80, n°3, 1999, p. 216-223.

FAWKNER Harald William, *Deconstructing Macbeth. The Hyperontological View*, Rutherford, Associated University Presses, 1990.

FLUCHÈRE Henri, *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, Gallimard, coll. «Idées», 1966.

FLUCHÈRE Henri, « Shakespeare et nous…», *Europe*, janvier-février 1964, p. 5-20.

GARBER Marjorie, *Shakespeare's Ghost Writers. Literature as uncanny causality*, New York et Londres, Methuen, 1987, p. 87-123.

GARBER Marjorie, *Shakespeare and Modern Culture*, New York, Pantheon Books, 2008, p. 86-107.

GRAY J. C (dir.), *Mirror up to Shakespeare*, University of Toronto Press, 1984.

HAYS Michael Louis, *Shakespeare tragedy as chivalric romance. Rethinking* Macbeth, Hamlet, Othello, *and* King Lear, Cambridge, D. S. Brewer, 2003.

KOTT Jan, *Shakespeare notre contemporain* [1962], Payot et Rivages, 2006.

LAROQUE François, « Mythe, magie et représentation du mal : *Macbeth* » in Gisèle Venet (dir.), *Le mal, et ses masques. Théâtre, imaginaire*, société, Fontenay-Saint-Cloud, ENS Editions, 1997, p. 60-92.

MABILLARD Amanda. « Shakespeare and the Gunpowder Plot», Shakespeare Online, 20 août 2000, URL: http://www.shakespeare-online.com/biography, consulté le 5 février 2016.

MADAULE Jacques, « Shakespeare et l'histoire d'Angleterre», *Europe*, janvier-février 1964, p. 37-48.

MAHOOD Molly Maureen, *Shakespeare's Wordplay*, Londres et New-York, Routledge, 1968.

OLSSON R. Michael, « Making Sense of Shakespeare: a Cultural Icon for Contemporary Audiences», *Cosmopolitan Civil Societies Journal*, vol. 5, n°3, 2013, p. 14-31.

O'ROURKE James, «The Subversive Metaphysics of *Macbeth*», *Shakespeare Studies*, vol. 21, janvier 1993, p. 213-227.

PARRIS Benjamin, « "The Body is with the King but the King is not with the Body": Sovereign Sleep in *Hamlet* and *Macbeth*», *Shakespeare studies*, janvier 2012, p. 101-142.

RANK Sven, *Twentieth-century adaptations of Macbeth, Writing between influence, intervention, and cultural transfer*, Francfort, Peter Lang, 2010.

SMITH Emma, *Macbeth: Language and Writing*, Londres, Bloomsbury, 2013.

SOUBBOTNIK Michael, «Les scansions insomniaques de l'Histoire : notes sur le *Macbeth* de Jan Kott » in *Les formes du temps : rythme, histoire, temporalité*, Paule Petitier et Gisèle Séginger, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 319-326.

STYAN John L., *Perspectives on Shakespeare Performance*, New-York, Peter Lang, 2000.

TERSEN Emile, « L'Angleterre au temps de Shakespeare», *Europe*, janvier-février 1964, p. 28-36.

TREDELL Nicolas, *Shakespeare. Macbeth*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

TOUCHARD Pierre-Aimé, « Shakespeare en France…», *Europe*, janvier-février 1964, p. 88-93.

ZERAFFA Michel, « Shakespeare et le "nouveau théâtre"», *Europe*, janvier-février 1964, p. 134-136.

3.6. Alfred Jarry et *Ubu roi*

BEHAR Henri, *Jarry dramaturge*, Librairie A.G. Nizet, 1980.

BEAUMONT Keith, *Ubu roi*, Londres, Grant & Cutler Ltd, 1987.

DAMERVAL Gérard, *Ubu roi. La bombe comique de 1896*, A.G. Nizet, 1984.

LUSSEYRAN Jacques, « La France, laboratoire dramatique, de Jarry à Ionesco », *French Review*, vol. 35, n°2, décembre 1961, p. 127-136.

III. Les formes de la réécriture

1. Notions générales

1.1. L'intertextualité

BARTHES Roland, *S/Z*, Seuil, 1970.

EIGELDINGER Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, p. 1987.

JENNY Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 1976, p. 257-281.

KRISTEVA Julia, *Semeiotike : Recherches pour une Sémanalyse*, Seuil, 1969.

LIMAT-LETELLIER Nathalie et MIGUET-OLLAGNIER Marie (dir.), *L'intertextualité*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, n°637, Les Belles Lettres, 1998.

MAISONNAT Claude, RAMEL Annie et PACCAUD-HUGUET Josiane (dir.), *Rewriting/Reprising in Literature. The Paradoxes of Intertextuality*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

MARILLAUD Pierre et GAUTHIER Robert (dir.), *L'intertextualité*, Albi, CALS/CPST, 2004.

PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

RIFFATERRE Michael, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, n°1-2, 1979, p. 128-146.

RIFFATERRE Michael, « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, n°*40*, Novembre 1979, p. 496-501.

SAMOYAULT Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Nathan université, 2001.

SCHMELING Manfred, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre, Archives de lettres modernes*, n°204, 1982.

TASSEL Alain (dir.), *Nouvelles approches de l'intertextualité, Narratologie* n°4, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 2001.

TODOROV Tzetan, « Bakhtine et l'altérité », *Poétique*, n°40, Novembre 1979, p. 502-5013.

TODOROV Tzetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Seuil, 1981.

1.2. La réécriture et la répétition

ARON Thomas (dir.), *La Réécriture du texte littéraire*, Semen 3, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 347, Les Belles Lettres, 1987.

BARDECHE Marie-Laure, *Le Principe de répétition. Littérature et modernité*, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2000.

BENOIT Eric, « Sas (la parole en exil) » in *Ecritures du ressassement*, Eric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Pulin et Dominique Rabaté (dir.), Modernités 15, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 23-40.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979.

GIGNOUX Anne-Claire, *La Récriture : Formes, enjeux, valeurs*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

GIGNOUX Anne-Claire, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, URL : http:// narratologie.revues.org/329 ; DOI : 10.4000/narratologie.329, consulté le 5 mars 2014.

ENGELIBERT Jean-Paul et TRAN-GERVAT Yen-Maï (dir.), *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

HELLOUARC'H Pascale, « Ecriture mimétique : Essai de définition et situation au XXe siècle » in *Pastiches, collages et autres réécritures, Noesis*, 2001, p. 100-118.

FOUCAULT Michel, « Le langage à l'infini », *Dits et écrits I*, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 278-289 [*Tel Quel*, n°15, automne 1963, p. 44-53].

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, 1982.

MAQUERLOT Jean-Pierre (dir.), *Réécritures*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2000.

ORIOL-BOYER Claudette (dir.), *La Réécriture*, Grenoble, CEDITEL, Université de Grenoble-Stendhal, 1990.

RABATE Jean-Michel, « Singulier, pluriel » in *Ecritures du ressassement*, Eric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Pulin et Dominique Rabaté (dir.), Modernités 15, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 9-20.

RAPLAK Waclaw, « Le ressassement et son enjeu existentiel » in *Ecritures du ressassement*, Eric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Pulin et Dominique Rabaté (dir.), Modernités 15, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 95-105.

RICARDOU Jean, « Pour une poétique de la récriture », *Poétique* n°77, février 1989, p. 3-15.

SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges, la transfictionnalité et ses enjeux*, Seuil, 2011.

2. Pratiques spécifiques

2.1. L'adaptation théâtrale

FARCY Gérard-Denis (dir.), *L'Adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, Les documents de la maison de la recherche en sciences humaines de Caen, Presses universitaires de Caen, 2000.

HUBERT Marie-Claude (dir.), *La Plume du phénix. Réécritures au théâtre*, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles », 2003.

HUBERT Marie-Claude (dir.), *Les Formes de la réécriture au théâtre*, Publications de l'Université de Provence, 2006.

HUTCHEON Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.

PLANA Muriel, *La relation roman-théâtre des lumières à nos jours, théorie, étude de textes*, thèse à l'Institut d'études théâtrales de l'Université Paris III, Sorbonne nouvelle, sous la direction de J. P. Sarrazac, 1999.

PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2004.

SANDERS Julie, *Adaptation and Appropriation*, New York, Routledge, 2006.

2.2. La parodie

BAKHTINE Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* [1929], (traduit du russe par Guy Verret), Lausanne, L'Age d'Homme, 1970.

CHAMBERS Robert, *Parody: The Art that Plays with Art*, New York, Peter Lang, 2010.

CHATMAN Seymour, « Parody and Style», *Poetics Today*, March 2001, p. 25-39.

DENTITH Simon, *Parody*, Londres et New-York, Routledge, 2000.

DOUSTEYSSIER-KHOSE Catherine et PLACE-VERGHNES Floriane (dir.), *Poétique de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, New York, Peter Lang, 2006.

GOLOPENTIA-ERETESCU Sanda, « Grammaire de la parodie », *Cahiers de linguistique théorique appliquée* n°6, 1969, p. 167-181.

GROUPAR (éd.), *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, New York, Peter Lang, 1984.

HANNOOSH Michele, *Parody and Decadence. Laforgue's* Moralités légendaires, Colombus, The Ohio State University Press, 1989.

HANNOOSH Michele, « The Reflexive Function of Parody », *Comparative Literature*, vol. 41, n°2, printemps 1989, p. 113-127.

HUTCHEON Linda, *A Theory of Parody*: *The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, New York & London, Methuen, 1985.

HUTCHEON Linda, *The Politics of Postmodernism*, Londres & New York, Routledge, 1989.

MÜLLER Beate (dir.), *Parody: Dimensions and Perspectives*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

POIRIER Richard, «The politics of self parody», *The Partisan Review*, vol. 35, n°3, 1968, p. 339-353.

ROSE Margaret, *Parody/Meta-fiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, London, Croom Helm, 1979.

ROSE Margaret, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

SAINT-AMAND Denis, « Ecrire (d') après », *COnTEXTES* [en ligne], Notes de lecture, mis en ligne le 5 mars 2009, consulté le 21 novembre 2016, URL : http://contextes.revues.org.gate3.inist.fr/4171.

SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, José Corti, 2007.

THOMSON Clive et PAGES Alain (dir.), *Dire la Parodie*, New York, Peter Lang, 1989.

TYNIANOV Iouri, *Formalisme et histoire littéraire* (traduit du russe par Catherine Depretto-Genty), Lausanne, L'Age d'homme, 1991 [1929].

TYNIANOV Iouri, « Dostoïevski et Gogol : pour une théorie de la parodie » [1921] (traduit du russe par Anne de Heering), *L'Herne*, 1973, p. 155-175.

2.3. La traduction

BASSNET Susan (dir.), *Translating Literature*, Cambridge, D.S. Brewer, 1997.

COLLOMBAT Isabelle, « L'Oulipo du traducteur » in *L'ordre des mots*, Jean-François Jeandillou et Bernard Magné (dir.), Semen 19, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005.

DE MORAES Marcelo Jacques, « Le traducteur et ses affects » in *Traduire le même, l'autre et le soi*, Francesca Manzari et Fridrun Rinner (dir.), Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2011, p. 37-47.

LEFEVRE André, *Translation, Rewriting, and the manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992.

OST Isabelle, « Poétique et stratégie de "l'auto-traduction de Samuel Beckett" : enjeux pour une théorie du traduire » in *Traduire le même, l'autre et le soi*, Francesca Manzari et Fridrun Rinner (dir.), Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2011, p. 63-70.

3. Réécriture et analyse génétique

BERNAERTS Lars et VAN HULLE Dirk, « Narrative across Versions: Narratology meets Genetic criticism », *Poetics Today*, vol. 34, n°3, septembre 2013, p. 282-326.

DEPPMAN Jed, FERRER Daniel et GRODEN Michael (dir.), *Genetic Criticism. Texts and Avant-texts*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2004.

FERRER Daniel, *Logiques du brouillon : modèles pour une critique génétique*, Seuil, coll. « Poétique », 2011.

GRESILLON Almuth, *Elements de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Presses universitaires de France, 1994.

GRESILLON Almuth, *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, CNRS Editions, 2008.

GRESILLON Almuth, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine et BUDOR Dominique (dir.), *Genèses théâtrales*, CNRS Editions, 2010.

LEGER Nathalie et GRESILLON Almuth (dir.), *Genesis 26, Théâtre*, Jean-Michel Place, 2006.

LEJEUNE Philippe, *Les brouillons de soi*, Seuil, coll. « Poétique », 1998.

IV. Notions génériques

1. Sur le genre

BARONI Raphaël et MACE Marielle (dir.), *Le savoir des genres*, la licorne n°79, Presses universitaires de Rennes, 2006.

FOWLER Alastair, *Kinds of literature. An introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.

GENETTE Gérard, *Théorie des genres*, Seuil, coll. « Point » 1986.

GENETTE Gérard, *Des genres et des œuvres*, Points, coll. « Essais », 2012 [1999].

HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, Seuil, coll. « Poétique », 1986.

SCEPI Henri (dir.), *Le Genre et ses qualificatifs*, La licorne n° 105, Presses universitaires de Rennes, 2013.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, coll. « Poétique »1989.

VERLEY Claudine (dir.), *La dynamique des genres*, la licorne n°22, Actes du colloque de Poitiers (18 et 19 octobre 1991), Poitiers, La licorne, UFR de langues et littérature, 1992.

2. Sur le théâtre

2.1. Etudes générales

ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, coll. « Tel », 1994.

ABEL Lionel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Clinton, Massachussets,The Colonial Press, 1963.

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double* [1938], Gallimard, 1964.

BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre* ? Gallimard, coll. « Essais », 2006.

FERAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, l'Entretemps, 2011.

GOUHIER Henri, *L'Essence du théâtre* [1943], Vrin, 2002.

HAMON-SIREJOLS Christine et SURGERS Anne (dir.), *Théâtre : espace sonore, espace visuel* (*Theatre : sound space, visual space*), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003.

HUBERT Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Armand Colin, 1998.

JACQUART Emmanuel (dir.), *Théâtre et création*, Honoré Champion, 1994.

PLANA Muriel, « Théâtralité : de la théâtralité externe ou « théâtralité désir », *Revue d'études théâtrales. Registres*, n°4, novembre 1999, p. 143-146.

LARUE Anne (dir.), *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1995.

LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique* [Armand Colin, 1972], Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1980.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2006.

PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

PICON-VALLIN (dir.) *La Scène et les images*, Les voies de la création théâtrale 21, CNRS Editions, 2001.

PFISTER Manfred, *The theory and analysis of drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 (*Das drama*, Munich, Wilhem Fink Verlag, 1977 pour la première edition).

PRUNER Michel, *La Fabrique du théâtre*, Nathan, coll. « Lettres sup », 2000.

PRUNER Michel, *L'Analyse du texte de théâtre*, Armand Colin, 2008.

ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre* [1990], Dunod, coll. « Lettres Sup », 1998.

SCHERER Jacques, *Dramaturgies du vrai-faux*, Presses universitaires de France, coll. « Ecritures », 1994.

SIMON ALFRED, *Le Théâtre à bout de souffle*, Seuil, 1979.

SOURIAU Etienne, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1956.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre* [1977], Paris, Belin, coll. « Lettres Sup », 1996.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* [1981], Paris, Belin, coll. «Lettres Sup », 1996.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, coll. « Lettres Sup. », 1996.

VAÏS Michel, *L'écrivain scénique*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1978.

2.2. Notions de poétique et pratiques spécifiques

BARUT Benoit, *Un spectacle dans un fauteuil. Pratiques et poétiques didascaliques d'Axël à Zucco*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Jeanyves Guérin, Université Paris III Sorbonne-nouvelle, 2014.

DURAND Régis, « La voix et le dispositif théâtral », *Études littéraires*, vol. 13, n° 3 : «Théâtre et théâtralité : essais d'études sémiotiques », décembre 1980, p. 387-396.

LAILLOU SAVONA Jeannette, « Narration et actes de paroles dans le texte dramatique », *Études littéraires*, vol. 13, n° 3 : « Théâtre et théâtralité : essais d'études sémiotiques », décembre 1980, p. 471-493.

PETITJEAN André et PETILLON Sabine, « De l'usage de la parole proverbiale dans les textes dramatiques », Pratiques, n°159-160, décembre 2013, p. 295-309.

SAWECKA Halina, « Structures dramaturgiques du double » in Gérard Conio (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*, L'Age d'Homme, 2001, p. 211-217.

2.3. Etudes sur le Nouveau théâtre et ses précurseurs

ABIRACHED Robert, « Le théâtre en mutation : le texte et la scène », *Le Débat*, 1989, vol. 4, n°56, p. 35-40.

BEHAR Henri, *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1967.

BARTHES Roland « Le théâtre français d'avant-garde » [1961] in *Ecrits sur le théâtre* (Textes réunis et présentés par Jean-Loup rivière), Seuil 2002.

BARTHES Roland, « A l'avant-garde de quel théâtre ? »[mai 1956] in *Ecrits sur le théâtre* (Textes réunis et présentés par Jean-Loup rivière), Seuil 2002.

BERNARD Florence, BERTRAND Michel, LAPLACE-CLAVERIE Hélène (dir.), *Classicisme et modernité dans le théâtre des XXe et XXIe siècles*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, 2014.

BISHOP Thomas, *From the left bank: Reflexion on the modern French theatre*, New-York, New-York university, 1997.

BORIE Monique, *Mythe et théâtre aujourd'hui: une quête impossible*, A-G Nizet, 1981.

BRADBY David, *Le Théâtre français contemporain, 1940-1980* (traduit de l'anglais par Georges et Françoise Dottin), Presses universitaires de Lille, 1990 [1984].

CORVIN Michel, « Le legs du surréalisme au théâtre », *Mélusine*, n°XXXIV, 2014, p. 21-33.

DICKINSON Hughs, *Myth on the modern stage*, University of Illinois Press, 1969.

DOUZOU Catherine, «Qu'est-ce que le contemporain? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, 2013, p. 569-582.

GUERIN Jeanyves, *Le théâtre en France de 1914 à 1950*, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et Références », 2007.

GUERIN Jeanyves, « Un drame est-il encore possible après 1945 ? », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2007-3, p. 221-238.

HUBERT Marie-Claude, *Le Nouveau théâtre : 1950-1968*, Honoré Champion, 2008.

INNES Christopher, *Avant Garde Theatre: 1892-1992*, New-York, Routledge, 1993.

LATOUR Geneviève (dir.), *Petites scènes. Grands Théâtre. Le théâtre de création de 1944 à 1960*, Délégation à l'action artistique, 1986.

SERREAU Geneviève, *Histoire du Nouveau théâtre*, coll. « Idées », Gallimard, 1966.

SARRAZAC Jean-Pierre, *L'avenir du drame*, Circé, 1999.

3. Le genre narratif

3.1. Ouvrages généraux

.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.

RICARDOU Jean, *Nouveaux Problèmes du roman*, Seuil, 1978.

RICOEUR Paul, *Temps et Récit*, vol. II, Seuil, 1984.

3.2. Le genre de la nouvelle :

ALLUIN Bernard et SUARD François (dir.), *La Nouvelle. Définitions, Transformations*, Presses universitaires de Lille, Coll. « UL3 », 1990.

ALLUIN Bernard et BAUDELLE Yves (dir.), *La nouvelle II. Nouvelles et Nouvellistes au XXe siècle*, Presses universitaires de Lille, Coll. « UL3 », 1992.

ANDRES Philippe, *La nouvelle*, Ellipses, 1998.

AUBRIT Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Armand Colin, coll. « Cursus », 2002.

BONHEIM Helmut, *The Narratives modes. Techniques of the Short Story*, Cambridge, D.S. Brewer, 1982.

DOUZOU Catherine, *Paul Morand nouvelliste*, Honoré Champion, 2003.

ENGEL Vincent et GUISSARD Michel (dir.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours*, Actes du colloque de Metz, Juin 1996, Ottignies, Quorum, 1997.

GODENNE René, *Etudes sur la nouvelle de langue française III*, Genève, Editions Slatkine, 2005.

GODENNE René, « La nouvelle française », *Etudes françaises*, vol. 12, n°1-2, 1976.

GOYET Florence, *La Nouvelle, 1870-1925*, Presses universitaires de France, coll. « Ecriture », 1993.

GRATTON Johnnie et IMBERT Jean-Philippe (dir.), *La nouvelle hier et aujourd'hui*, Actes du colloque de UNIVERSITY COLLEGE DUBLIN 14-16 septembre 1995, L'Harmattan, 1997.

GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Dunod, 1993.

GUISSARD Michel, *La Nouvelle française : Essai de définition d'un genre*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia, coll. « Thèses de sciences humaines n°5 », 2002.

LOHAFER Susan et CLAREY Jo Ellyn (dir.), *Short Story ; Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1989.

MAY Charles E. (dir.), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

MAY Charles E., *The Short Story. The Reality of Artifice*, New-York et Londres, Routledge, 2002.

MIGNARD Annie, *The Short Story*, Londres, Collins, 1948.

MIGNARD Annie, *La nouvelle française contemporaine*, Ministère des affaires étrangères – adpf, Novembre 2000.

O'FALLAIN Sean, *The Short Story*, Dublin et Cork, The Mercier Press, 1972.

POE Edgar Allan, « Hawthorne's Twice-Told Tales » [1842] in *The Works of Edgar Allan Poe*, Literary Criticism, vol. 7, Edmund Clarence Stedman et George Edward Woodberry (éd.), New York, Charles Scribner's sons, 1914, p. 19-38.

TESTUD Pierre (dir.), *Brièveté et écriture*, La licorne n°21, Actes du colloque de Poitiers (12 et 13 avril 1991), Poitiers, La licorne, UFR de langues et littérature, 1990.

VIEGNES Michel, *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, New-York, Peter Lang, American University Studies II/ 104, 1989.

VIEGNES Michel, *L'œuvre au bref. La nouvelle de langue française depuis 1900*, Genève, Editions de la Baconnière, 2014.

WINTHER Per, LOTHE Jakob et SKEI Hans H. (dir.), *The Art of Brevity. Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*, University of South Carolina, 2004.

3.3. Le récit fantastique

BESSIERE Irène, *Le Récit fantastique : La poétique de l'incertain*, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974.

CAILLOIS Roger, *Images, images…*et *Obliques*, Stock, 1975.

CASTEX Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951.

CHARPENTIER André, Ruptures. *Genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le Quartanier, 2007.

TODOROV Tzetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970.

VAX Louis, *La séduction de l'étrange. Etude sur la littérature fantastique*, Presses universitaires de France, 1965.

3.4. Notions de poétique narrative

DORRIT Cohn, « Metalepsis and mise en abyme », *Narrative* 20, n°1, janvier 2012, p. 105-114.

RABATEL Alain, « Les représentations de la parole intérieure [monologue, discours direct et indirect libre, point de vue] », *Langue française*, vol. 132, n°1, 2001, p. 72-95.

ROSIER Laurence, « L'approche du discours rapporté renouvelée par l'analyse du discours. Un bilan critique et une piste de recherche » in Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 97-109.

V. Registres et matériaux fictionnels

1. Onirisme et insolite

BEGUIN Albert, *L'Ame romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, José Corti, coll. « biblio essais », 1991 [1937].

BOUCHARENC Myriam, *De l'insolite. Essai sur la littérature du XXe siècle*, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2011.

BOULOUMIE Arlette, « Avant-propos », *Recherches sur l'imaginaire, Ecritures insolites*, XXXIII, 2008, p. 13-14.

DEBRU Claude, *Neurophilosophie du rêve*, Hermann, 2006.

CAILLOIS Roger, « Remarques sur le rêve », *La Nouvelle Revue française*, n°110, février 1962, p. 208-229.

EDEL Leon, *Stuff of sleep and dreams. Experiments on literary psychology*, New-York, Harper & Row, 1982.

FREUD Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, [1900] Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010.

FREUD Sigmund, *Sur le rêve*, [1901] (traduit de l'allemand par Cornelius Heim), Gallimard, 1988.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, [1919] (traduit de l'allemand par Fernand Cambon), Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985.

GOLLUT Jean-Daniel, *Conter les rêves ; La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, José Corti, 1993.

GUILLAUMIN Jean, *Le rêve et moi. Rupture, continuité, création dans la vie psychique*, Presses Universitaires de France, 1979.

LYOTARD Jean-François, « Rêve », *Encyclopaedia Universalis*, 2008, p.654-656.

MANNONI Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène*, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1969.

PERGNIER Maurice, *Le Sommeil et les signes. Arts, science, littérature au pays d'hypnos*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2004.

RESNIK Salomon, *La Mise en scène du rêve*, Payot, 1984.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique et SURLAPIERRE Nicolas (dir.), *Hypnos, Esthétique, littérature et inconscients en Europe (1900-1968)*, L'improviste, 2009.

VANDENDORPE Christian (dir.), *Le récit de rêve*, Montréal, Nota bene, 2005.

VERNOIS Paul (dir.), *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Klincksieck, 1974.

2. Humour, comique et tragique

BARKER Howard, *Death, The one and the Art of Theatre*, Londres et New York, Routledge, 2005.

BERGSON Henri, *Le rire*, Presses universitaires de France, 1940.

FREUD Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr M. Nathan), Gallimard, coll. « Idées », 1930.

ISSACHAROFF Michael, *Lieux comiques ou le temple de Janus*, José Corti, 1990.

LAFFAY Albert, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Masson et Cie, 1970.

NASH Walter, *The language of humor. Style and technique in comic discourse*, London and New York, Longman, 1985.

NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie* (traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe) in Œuvres I, Edition de Marc Launay, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000 [1872].

NORRISH Peter, *New Tragedy and Comedy in France (1945-1970)*, Totowa, New Jersey, Barnes & Noble Books, 1988.

ROSSET Clément, *Logique du pire*, Presses universitaires de France, 1971.

SEAFORD Richard, *Dionysos*, Londres et New York, Routledge, 2006.

SZONDI Peter, *Essai sur le tragique*, (traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson, Myrto Gondicas, Pierre Judet de la Combe et Jean Jourdheuil), Circé, 2003.

TOUCHARD Pierre-Aimé, *Dionysos, Apologie pour le Théâtre*, Aubier, 1938.

3. L'ironie et le satirique

BOGEL V. Fredric, « Satire et critique moderne : modèles, emprunts et perspectives » in Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah (dir.), *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*, Modernité 27, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 19-34.

ENGEL Pascal, « La pensée de la satire » in Sophie Duval et Jean-Pierre Saïdah (dir.), *Mauvais genre. La satire littéraire moderne*, Modernité 27, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 35-46.

HUTCHEON Linda, *Irony's edge. The theory and politics of irony*, New-York, Routledge, 1994.

STATES Bert O., *Irony and drama*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1971.

TRABELSI Mustapha (dir.), *L'Ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006.

4. Grotesque et burlesque

DENTITH Simon, *Bakhtinian thought. An introductory reader*, Londres, Routledge, 1995.

EDWARDS Justin et GRAULUND Rune, *Grotesque*, New York, Routledge, 2013.

KAYSER Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature* (translated by Ulrich Weisstein), New York, Columbia University Press, 1963 [1957].

STALLYBRASS Peter et WHITE Allon (dir.), *The Politics and Poetics of Transgression*, London, Methuen, 1986.

TIHANOV Galin, « The Gravity of the Grotesque: Bakhtin's Dislocated Humanism » in Grotesque Revisited: *Grotesque and Satire in the Post/Modern Literature of Central and Eastern Europe*, Lauryna Kaktus (dir.), Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2013, p. 5-17.

VI. Le discours sur soi et la figure de l'auteur

AMOSSY Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », Argumentation et analyse du discours [En ligne], n° 3 : « Ethos discursif et image d'auteur », Michèle Bokobza Kahan et Ruth Amoss (dir.), octobre 2009, URL : http://aad.revues.org/index662.html, consulté le 28 mars 2016.

BURGELIN Claude, GRELL Isabelle et ROCHE Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy, Presses universitaires de Lyon, 2010.

FIX Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique, « Préambules personnels en forme d'annonce théorique » in Florence Fix & Frédérique Toudoire-Surlapierre (dirs.), *L'autofiguration dans le théâtre contemporain : se dire sur la scène*. Dijon, Editions universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2011, p. 7-13.

GASPARINI Philippe, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

GENON Arnaud, « Note sur l'autofiction et la question du sujet », *La Revue des Ressources* (en ligne), 18 janvier 2007, URL : http://www.larevuedesressources.org/note-sur-l-autofiction-et-la-question-du-sujet,686.html, consulté le 15 décembre 2015.

LECARME Jacques et LECARME-TABONE Eliane, *L'Autobiographie*, Armand Colin, 1999.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.

LEROUX Louis-Patrick, « Théâtre autobiographique : quelques notions », *Jeu : revue de théâtre*, n°111, 2004, 2ème trimestre, p. 75-85.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, 2004.

METAIS-CHASTANIER Barbara, « Ecrire hors de soi : de la figuration à la délégation » in Florence Fix & Frédérique Toudoire-Surlapierre (dirs.), *L'autofiguration dans le théâtre contemporain : se dire sur la scène*. Dijon, Editions universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2011, p. 105-114.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

REGNIER Thomas, « De l'autobiographie à l'autofiction : une généalogie paradoxale. », *Revue de littérature comparée*, n°325, janvier 2008, p. 33-36 URL : www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-33.html, consulté le 5 mars 2016.

SIMONET-TENANT Françoise (éd), *LePpropre de l'écriture de soi*, Téraèdre, 2007.

SCHMIDT Arnaud, *Je réel/ Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2010.

WEIGEL Philippe, « Autofictions au théâtre : le demi-masque et la plume » in Florence Fix & Frédérique Toudoire-Surlapierre (dirs.), *L'autofiguration dans le théâtre contemporain : se dire sur la scène*. Dijon, Editions universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2011, p. 15-29.

VII. Le mythe

ABBRUGIATI Perle, « Introduction » in *Oser métamorphoser*, Cahiers d'études romanes, n°29, 2014, mis en ligne le 25 septembre 2015, URL : http://etudesromanes.revues.org.gate3.inist.fr/4529, consulté le 2 mars 2016.

ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, coll. «Idées», 1963.

ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane* [1957], Gallimard, 1965.

ELIADE Mircea, *L'Épreuve du labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Roquet*, Belfond, 1978.

PUECH Sylvie, « Quand les mythes deviennent jeux » in Michel Picard (dir.), *Comment la littérature agit-elle* ?, Klincksieck, 1994, p. 207-221.

SELLIER Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, vol. 54, n°3, 1984, p. 112-126.

VIII. La réception de l'œuvre littéraire

1. L'œuvre et son lecteur

BELLEMIN-NOËL Jean, « De l'interlecture » in Michel Picard (dir.), *Comment la littérature agit-elle* ?, Klincksieck, 1994, p. 147-165.

MACHEREY Pierre, « Pour une théorie de la reproduction littéraire » in Michel Picard (dir.), *Comment la littérature agit-elle* ?, Klincksieck, 1994, p. 17-28.

MENDELSUND Peter, *What we see when we read*, Vintage Books, 2014.

2. L'œuvre et son spectateur

HEYMANN Pierre-Etienne, « Qui a peur de Thepsis ? » in Michel Picard (dir.), *Comment la littérature agit-elle* ?, Klincksieck, 1994, p. 107-116.

KOTT Jan, « Le théâtre est chose sérieuse », *Théâtre en Europe*, n°3, juillet 1984, p. 7-10.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sa théorie*, L'Harmattan, 2006.

NAUGRETTE Florence, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Bréal, 2002.

IX. La psychanalyse dans ses rapports à l'écriture et à l'analyse littéraire

AUMAGE Monique, « Conjurer le Mal ? Phobie d'impulsion et perversion psychique. Tuer ? », *Imaginaire et Inconscient* n°21, janvier 2008, p. 59-70.

BELLEMIN- NOËL, Jean *Psychanalyse et littérature*, Quadrige/PUF, 2002.

FREUD Sigmund, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Gallimard, 1984 [1933].

FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse* [1920], Petite bibliothèque Payot, 1971.

GREEN André, *La Lettre et la mort*, Denoël, 2004.

JUNG Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* [1912] (traduit de l'allemand par Yve Le Lay) [1953], Genève, Georg Editeur, 1993.

M'UZAN (de) Michel, *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*, Gallimard coll. « Connaissance de l'inconscient », 1977 [1972].

REY Jean-Michel, « L'impossible héritage » in *Lire avec Freud. Pour Jean-Bellemin-Noël*, Pierre Bayard (dir.), Presses Universitaires de France, coll. « Ecriture », 1998, p. 183-193.

XI. Autres ouvrages

ARENDT Hannah, *Les origines du totalitarisme* [1948 pour *Le Totalitarisme*], Gallimard, coll. « Quarto », 2002,

BOOTH Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1973 [1961].

FEJTÖ François, *Histoire des démocraties populaires* I, Seuil, 1952.

FEJTÖ François, *Histoire des démocraties populaires* II, Seuil, 1969.

FEJTÖ François, *La Fin des démocraties populaires* [1992], Seuil, coll. « Points hotHistoire », 1997.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975.

JENNY Laurent, *La terreur et les signes ; poétiques de rupture*, coll. « Les Essais », Gallimard, 1982.

GUIOMAR Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, José Corti, 1967.

MALIA Martin, *La Tragédie soviétique. Histoire du socialisme en Russie, 1917-1991*, (traduit de l'anglais par Jean-Pierre Bardos), Seuil 1995 [1994].

RINPOCHE Sogyal, *Le Livre tibétain de la vie et de la mort* [1992] (traduit de l'anglais par Gisèle Gaudebert et Marie-Claude Morel), La Table Ronde, 1993.

ROMER Jean-christophe, *La Guerre Nucléaire de Staline à Khrouchtchev : essai sur la constitution d'une culture stratégique en URSS (1945-1965*), Publications de la Sorbonne, 1991.

ROSSET Clément, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, Gallimard, 1976.

ROSSET Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Les Editions de Minuit, 1977.

ROUSSO Henry (dir.), *Stalinisme et nazisme. Histoire et mémoire comparées*, Complexe, coll. « Histoire du temps présent », 1999.

TIAN Ariel, « Mao's "Nuclear Mass Extinction Speech" Aired on Chinese TV », *Epoch Time*, 5 mars 2013, http://www.theepochtimes.com/n3/4758-maos-nuclear-mass-extinction-speech-aired-on-chinese-tv/, consulté le 19/12/2015.

INDEX[1963]

A

Amédée ou comment s'en débarrasser, *18, 65, 72, 74, 75, 81, 83, 84, 92, 93, 97, 98, 103, 117, 128, 129, 132, 137, 138, 139, 140, 141, 151, 158, 163, 164, 167, 168, 169, 176, 177, 179, 182, 183, 185, 188, 194, 197, 200, 201, 202, 203, 204, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 227, 358, 430, 528, 541, 542, 543, 544, 545, 548, 583, 594, 595*

Animal Farm, 293, 600

Antidotes, 303, 304, 308, 311, 362, 409, 415, 450, 578, 591, 593

B

Baudelaire (Charles), 361

C

Camus (Albert), *19, 225, 238, 248, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 302, 356, 362, 380, 381, 405, 592, 602*

Caragiale (Ion Luca), *48, 49, 53, 601*

Caroll (Lewis), *191, 334, 335*

Ce formidable bordel !, *19, 421, 423, 425, 426, 427, 429, 430, 431, 434, 437, 442, 447, 450, 451, 452, 453, 456, 457, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 474, 475, 477, 483, 484, 485, 486, 487, 506, 507, 530, 534, 577, 597*

D

Defoe (Daniel), *3, 4, 19, 25, 217, 219, 220, 221, 223, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 267, 270, 271, 274, 275, 284, 286, 290, 291, 292, 294, 296, 297, 298, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 318, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 354, 356, 357, 360, 361, 362, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 379, 380, 381, 383, 385, 399, 402, 404, 405, 407, 410, 411, 412, 413, 416, 417, 530, 533, 535, 601, 602*

Dostoïevski (Fedor), *221, 442, 443, 444, 445, 450, 451, 523, 535, 582, 608, 609*

E

Englezește fără profesor, *17, 33, 34, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 59, 60, 65, 593*

Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy, 84, 214, 312, 471, 487, 578

[1963] Cet index renvoie aux œuvres fictionnelles et critiques de Ionesco ainsi que sur les œuvres et auteurs qui ont eu une inflence sur sa création/

H

Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland, *227, 261*

J

Jacques ou la soumission, *577*

Jarry (Alfred), *20, 60, 224, 225, 227, 265, 266, 279, 306, 345, 346, 347, 355, 359, 385, 393, 394, 395, 530, 593, 605*

Jeux de massacre, *14, 19, 27, 67, 168, 215, 219, 220, 221, 222, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 245, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 283, 285, 286, 290, 291, 292, 295, 296, 298, 301, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 318, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 354, 355, 360, 361, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 372, 373, 376, 377, 380, 381, 382, 384, 385, 399, 403, 404, 405, 406, 407, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 466, 519, 530, 535, 566, 577, 585, 596, 597*

Journal de l'Année de la Peste, *3, 15, 16, 19, 25, 98, 130, 144, 147, 182, 183, 184, 188, 192, 214, 219, 220, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 248, 249, 251, 253, 254, 258, 260, 267, 271, 273, 274, 275, 277, 281, 283, 284, 286, 288, 291, 292, 295, 296, 298, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 317, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 399, 402, 404, 405, 410, 411, 413, 416, 417, 422, 438, 460, 469, 472, 475, 479, 480, 481, 482, 492, 493, 494, 495, 496, 498, 499, 500, 505, 507, 508, 511, 512, 517, 518, 529, 578, 579, 580, 582, 588, 589, 590, 599, 601, 602, 603, 604*

Journal en miettes, *15, 16, 19, 98, 144, 147, 182, 183, 184, 188, 192, 214, 273, 275, 277, 281, 358, 364, 422, 438, 469, 475, 493, 494, 495, 496, 498, 499, 500, 505, 507, 508, 512, 518, 578*

K

Kafka (Franz), *185, 207, 238, 277, 358, 359, 497*

L

L'Anglais sans peine, *17, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 44, 49, 50, 52, 60, 67, 250, 336, 528, 538, 593*

La Cantatrice chauve, *3, 13, 17, 18, 19, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 72, 167, 174, 178, 181, 213, 214, 249, 250, 265, 272, 292, 293, 353, 403, 471, 522, 527, 529, 531, 577, 593, 594*

La Leçon, *41, 135, 167, 168, 249, 407, 577*

La Nausée, *380, 381, 438, 439, 442, 460, 461, 462, 600*

La Peste, *221, 225, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 297, 356, 357, 360, 362, 405, 585, 599, 602*

La Photo du colonel, *18, 72, 75, 76, 79, 80, 83, 86, 88, 89, 90, 91, 94, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 113, 114, 116, 117, 118, 121, 125, 150, 153, 171, 199, 206, 212, 553, 578, 584*

La quête intermittente, *147, 579*

La Soif et la Faim, *15, 102, 219, 248, 417*

Le Château, *600*

Le livre des Morts tibétain, *516*

Le Pavillon des cancéreux, 600

Le piéton de l'air, *18, 72, 75, 80, 86, 89, 90, 94, 107, 108, 117, 118, 126, 130, 148, 154, 172, 173, 190, 578*

Le Piéton de l'air, *67, 79, 104, 126, 131, 147, 148, 154, 155, 156, 171, 172, 173, 174, 177, 183, 187, 188, 191, 200, 204, 206, 213, 274, 334, 404, 408, 528, 577, 583, 590, 596*

Le Procès, *600*

Le roi se meurt, *189, 591*

Le Solitaire, 1*8, 19, 26, 54, 60, 139, 274, 418, 421, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 432, 434, 435, 436, 437, 439, 440, 442, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 453, 454, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 475, 476, 477, 478, 479,480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 506, 578, 585, 586, 589, 593*

Les Chaises, *27, 388, 529*

Les Fleurs du mal, *600*

Les Salutations, *66, 67, 577*

M

Macbeth, *3, 19, 20, 24, 219, 220, 224, 225, 226, 227, 229, 239, 246, 247, 250, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 294, 295, 297, 299, 300, 303, 304, 305, 311, 315, 316, 317, 319, 320, 321,322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 396, 397, 399, 400, 401, 402, 404, 408, 412, 417, 529, 533, 563, 592, 593, 599, 600, 602, 603, 604, 605*

Macbett, *19, 215, 219, 220, 221, 222, 225, 226, 227, 228, 229, 238, 239, 245, 246, 247, 248, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 276,*

277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 293, 294, 295, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 363, 364, 365, 367, 368, 370, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 399, 400, 402, 403, 409, 410, 413, 414, 415, 416, 466, 467, 530, 534, 568, 570, 577, 582, 585, 592, 593, 597

N

Non, *19, ,31,32, 33, 42,43, 44,/ 54, 346, 511*

Notes et contre-notes, *15, 32, 36, 39, 40, 48, 49, 53, 74, 76, 105, 108, 121, 122, 133, 141, 154, 165, 174, 177, 194, 214, 404, 578*

O

Oriflamme, *18, 19, 72, 74, 79, 81, 83, 84, 85, 89, 92, 93, 97, 98, 99, 100, 101, 107, 109, 111, 114, 115, 117, 118, 120, 129, 132, 137, 140, 141, 151, 181, 182, 199, 201, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 578*

Orwell (George), 293

P

Pages bizarres, *56, 57, 600, 601*

Présent passé Passé présent,, 578

Présent passé. Passé présent, 51, 149

R

Rhinocéros, *15, 18, 26, 72, 74, 75, 80, 93, 102, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 118, 119, 120, 121, 124, 130, 133, 134, 135, 136, 139, 145, 158, 164, 165, 167, 169, 170, 178, 183, 188, 194, 200, 201, 204, 205, 206, 212, 225, 256, 257, 258, 260, 277, 278, 303, 358, 372, 373, 409, 416, 428, 436, 528, 529, 530, 532, 535, 540, 546, 550, 557, 559, 571, 577, 578, 581, 582, 583, 584, 587, 588, 589, 590, 595, 596*

Ruptures de silence
rencontres avec André Coutin, 431, 579

S

Sartre (Jean-Paul), *19, 380, 381, 408, 438, 441, 442, 461, 462, 535, 592*

Shakespeare (William), *3, 4, 19, 25, 217, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 239, 246, 247, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 271, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 294, 295, 297, 299, 300, 305, 308, 311, 315, 317, 318, 319, 320, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 363, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 395, 396, 397, 398, 400, 402, 404, 405,*

408, 409, 410, 416, 417, 466, 528, 533, 534, 565, 585, 591, 592, 593, 597, 600, 602, 603, 604, 605

Soljenitsyne (Alexandre), *407, 509, 581*

T

Tueur sans gages, *14, 15, 18, 25, 72, 74, 81, 86, 90, 91, 92, 94, 103, 106, 124, 125, 128, 131, 145, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 159, 160, 166, 168, 170, 171, 173, 183, 192, 193, 199, 212, 213, 249, 256, 277, 278, 279, 388, 404, 411, 436, 466, 528, 553, 554, 560, 562, 577, 582, 584, 585, 596*

U

Ubu roi, *20, 224, 225, 227, 265, 266, 279, 307, 345, 346, 347, 392, 393, 394, 395, 530, 535, 593, 599, 605*

Une victime du devoir, *18, 72, 74, 75, 80, 81, 85, 90, 93, 111, 112, 113, 118, 142, 161, 184*

Urmuz, *53, 54, 56, 57, 138, 579, 581, 586, 601*

V

Victimes du devoir, *25, 43, 72, 77, 80, 81, 103, 132, 141, 142, 143, 144, 160, 162, 166, 174, 175, 177, 184, 186, 187, 192, 196, 197, 212, 225, 247, 271, 404, 453, 488, 510, 511, 513, 516, 528, 529, 539, 584, 590, 594*

Voyages chez les morts, *17, 19, 67, 422, 423, 424, 425, 426, 487, 488, 489, 490, 491, 500, 501, 502, 503, 504, 506, 507, 509, 510, 513, 515, 516, 518, 520, 521, 522, 531, 532, 534, 577, 578, 590, 591*

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 11

PREMIÈRE PARTIE. LA GENÈSE OCCULTÉE DE *LA CANTATRICE CHAUVE* : RÉÉCRITURE ET MYTHE LITTÉRAIRE 27

1. La rencontre de l'auteur de *Nu* et de la méthode Assimil 31
2. D'*Englezește fără profesor* à *La Cantatrice chauve* : l'oubli de la Roumanie 42
3. Traduction, étrangéisation et universalisation 54

DEUXIÈME PARTIE. DES NOUVELLES ONIRIQUES AU THÉÂTRE INSOLITE : IONESCO EN QUÊTE D'UNE NOUVELLE DRAMATURGIE 67

1. Les nouvelles comme laboratoire dramaturgique 72

1.1. La brièveté : creuset de l'expérience onirique et insolite 74
1.1.1. Brièveté et vision synoptique 75
1.1.2. Brièveté et sensorialité 79
1.1.3. Brièveté et ellipses 85
1.1.4. Brièveté et images 91

1.2. La narration : terrain de jeu théâtral 100
1.2.1. Une narration investie par la parole 101
1.2.2. Une temporalité dramatique 107
1.2.3. Rêve, artifice et théâtralité 112
2. Un imaginaire à la démesure de la scène 117

2.1. Des nouvelles au théâtre : creusement et élargissement 119
2.1.1. Ouvertures du champ 120
2.1.2. Complexifications du schéma actanciel 128
2.1.3. Coexistence des multiples 142

2.2. Réécriture et abandon au théâtre 152
2.2.1. Réécriture et désécritures 153
2.2.2. Abandon au théâtre 166
2.3. L'insolite et l'onirique à la scène 174
2.3.1. Rêve, répétition et duplication 175
2.3.2. Onirisme et images théâtrales 189
2.3.3. De la fantaisie verbale au délire théâtral : évolution du comique 200

TROISIÈME PARTIE. DEFOE ET SHAKESPEARE : UN RETOUR AUX SOURCES 211

1. Les fondations d'une double appropriation 219

1.1. *Jeux de massacre, Macbett* : quelles réécritures ?..... 221
1.1.1. *Journal de l'Année de la Peste, Jeux de* massacre : une influence sous-estimée..... 222
1.1.2. Les œuvres du diptyque à la lumière de la pratique parodique..... 233

1.2. Médiations textuelles, circulations intertextuelles 242
1.2.1. *Jeux de massacre* : un palimpseste intriqué 243
1.2.2. *Macbett* : un palimpseste revendiqué..... 251
1.2.3. D'une réécriture à l'autre : effets de contamination..... 257

1.3. Ionesco et les autres 262

1.3.1. Ionesco et les pantins massacrés : un refus de s'incarner ? 262
1.3.2. *Macbett* et son créateur 266

2. *Journal de l'Année de la Peste, Macbeth* : pré-textes ou prétextes ? 274

2.1. Un jeu de massacre apparent 275
2.1.1. Travestissement grotesque et défiguration 275
2.1.2. Transcontextualisation et modernisation 289
2.1.3. *Macb…* de la Chimère au Phénix 307

2.2. Defoe et Shakespeare, un renouvellement des perspectives ionesciennes 316
2.2.1. Shakespeare et Defoe, de près ou de loin 317
2.2.1.1. *Journal*, du dehors 318
2.2.1.2. *Macbeth*, à la lettre 328
2.2.2. Nuit de la lecture, envers de l'écriture 340

3. Les gains de Ionesco aux jeux de la réécriture 353

3.1. Les vertus de l'hybridation 355
3.1.1. Les jeux de la mort et le regain de la vitalité 355
3.1.2. *Macbett*, ou la scène débordée 369

3.2. Réécrire le mal : quelles hybridations ? 387
3.2.1. Transmettre pour ne plus subir 388
3.2.2. « Regarder le spectacle sans souffrir » 395

QUATRIÈME PARTIE. LA RÉÉCRITURE DANS LA TRILOGIE TESTAMENTAIRE : UN RETOUR À SOI 401

1. *Le Solitaire* à la scène : vers un théâtre de l'impossible 408

1.1. Réécriture et irrésolutions 409
1.1.1. L'irrésolution au silence 410
1.1.2. La résistance à l'insignificance 419
1.1.3 L'impossible autonomie 434

1.2. Un théâtre de l'essentiel 449
1.2.1. Un théâtre pour embrasser la contradiction 450

1.2.2. Un lieu pour exprimer l'indicible 460

2. *L'homme aux valises, Voyages chez les morts* : dernières répétitions 468

2.1. Le théâtre : un lieu « pour recommencer » 469
2.1.1. Retour au pays 471
2.1.2. Vie rêvée, vie rejouée et mythe de soi 484

2.2. La fin des réécritures 490
2.2.1. L'heure des réconciliations 490
2.2.2. Le temps des conclusions 497

CONCLUSION 505

ANNEXES 517

BIBLIOGRAPHIE 555

INDEX 601

EUGÈNE IONESCO EN SES RÉÉCRITURES

LE TRAVAIL DE LA RÉPÉTITION

Après avoir créé *La Cantatrice chauve* en 1949, Ionesco n'a pas tardé à apparaître comme une force de renouvellement du théâtre français. S'il se détache progressivement de sa posture agressivement avant-gardiste, il ne renonce pas à faire de sa dramaturgie un objet d'exploration : de l'introduction du rêve sur la scène, à la tentation de l'autobiographie dramatique. Le mouvement de la quête artistique a cependant cohabité avec une immuabilité ontologique, souvent revendiquée par l'auteur lui-même. Les pièces portent les empreintes d'un ressassement qui, dans l'ombre, travaille l'homme. Il se nourrit d'obsessions telles que l'angoisse de la mort, l'effarement devant la violence de ses semblables, la douleur de l'impuissance à ressusciter la lumière de l'enfance. Ionesco a trouvé dans la réécriture un processus créateur susceptible d'embrasser et de dépasser ses contradictions. Depuis *La Cantatrice chauve* – autoadaptation d'une première version roumaine– jusqu'à son dernier théâtre – conçu à partir d'un récit autofictionnel et de récits de rêve, en passant par la transmodalisation de nouvelles et la reprise de deux chefs-d'œuvre allogènes, *Journal de l'Année de la Peste* de Daniel Defoe et *Macbeth* de Shakespeare, Ionesco réécrit, les autres comme lui-même. La reprise textuelle, en ce qu'elle épouse le double mouvement de la pause réflexive et de l'impulsion conquérante, lui a ainsi fourni un précieux outil pour penser et repenser sa dramaturgie. Notre travail s'attache à étudier en diachonie les paradoxes et les prouesses de l'œuvre littéraire à la lumière de cette pratique scripturale. Nous avons cherché à montrer l'influence décisive qu'a eue la réécriture sur l'évolution de la dramaturgie ionescienne. La consultation de ses manuscrits a constitué un outil majeur pour appréhender le travail de répétition de ses réécritures.

Mots-clés :
Ionesco (1909-1994) – réécriture – théâtre – Defoe – Shakespeare – génétique.

IONESCO : THE WORK OF REWRITING

After having created *The Bald Soprano* in 1949, Ionesco soon appears as a force of renewal in French theater. While he progressively moved away from his aggressively avant-gardist stance, he never stopped to use his dramaturgy as an object of exploration, from the introduction of dreams on the stage to the temptation of dramatic autobiography. This dynamics of artistic quest has always been coexistent with an ontological immutability often reasserted by the author himself. His plays bear the imprints of a resifting that constantly if implicitly shapes him, and which feeds on obsessions such as anxiety about death, consternation at human violence, the pain provoked by his inability to resuscitate the light of childhood. Ionesco found in the process of rewriting a creative way to embrace and go beyond his contradictions. From *The Bald Soprano* – a self-adaptation of a first Romanian version – to his last plays – based on an autofictional story and dream narratives, and including the transmodalisation of short stories and the adaptation of two foreign masterpieces, *Journal of a Plague Year* by Daniel Defoe and *Macbeth* by Shakespeare, Ionesco rewrites others and himself. Thus textual repetition, which embraces the double motion of reflexive pause and of conquering impulsion, gave him a precious tool to think and rethink his dramaturgy. Our work diachronically studies the paradoxes and prowesses of his literary work in light of this writing practice. We sought to demonstrate the decisive influence that the process of rewriting had on the evolution of Ionesco's dramaturgy. The study of his manuscripts has been a major tool for understanding the repetition at work in his rewriting.

Keywords:
Ionesco (1909-1994) – rewriting – theater – Defoe – Shakespeare – genetics