

Université de Montréal

**Ontologie de la présence absente et (dé)construction du personnage
dans le théâtre d'Eugène Ionesco**

**Par
Catalin Mihai Vasile (Gruia)**

**Département de Littérature comparée
Faculté des arts et des sciences**

**Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue d'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)
en littérature comparée**

Novembre 2009

©Catalin Mihai Vasile (Gruia), 2009

**Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences**

Ce mémoire intitulé

**Ontologie de la présence absente et (dé)construction du personnage
dans le théâtre d'Eugène Ionesco**

**Présenté par
Catalin Mihai Vasile (Gruia)**

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jacques Cardinal
Président-rapporteur

Rodica-Livia Monnet
Directrice de recherche

Wladimir Krysinski
Membre du jury

Résumé

Enoncée notamment dans ses *Notes et contre-notes*, l'idée de Ionesco de donner de la matérialité à l'absence, à l'invisible, se retrouve dans la plupart de ses créations théâtrales. Pourtant, il ne s'agit pas d'une innovation technique pour soutenir le théâtre de l'absurde, dans le sens strict, mais d'une procédure qui se nourrit de l'irrationnel de l'existence humaine. Ainsi, les troubles identitaires sont la conséquence du gouffre dans lequel s'enfonce irréversiblement le personnage hanté par la mort. Dans un univers où il ne trouve plus de repères pour établir sa position, autrement dit son identité, il y a un déficit de présence. Non seulement le personnage hanté se manifeste comme présence absente, mais aussi la mort personnifiée qui transcende l'univers de sa proie. Victime et bourreau, jamais réconciliables, deviennent conscients de leur présence réciproque et leur rencontre ne se produit que pour accomplir l'acte d'agression.

Mots-clés : Ionesco – théâtre – absurde – personnage – mort – espace – temps

Abstract

In his book « Notes et contre-notes », Ionesco announces his project to give substance to absence, to the invisible, which is portrayed in most of his theatrical creations. For the playwright this is not a matter of creating new techniques to sustain the theater of the absurd, but rather a procedure that exposes the irrational side of human existence. The characters' identities troubles are thus presented as a result as their being haunted by death – a haunting similar to sinking or falling into a deep chasm. In a universe in which the character has no clues for establishing his position or for articulating his identity, there is an absence or lack of presence. The haunted character manifests himself as a paradoxical lack of presence or a personification of death. Victim and aggressor become conscious of one another and their meeting will serve solely to accomplish the act of aggression.

Key words : Ionesco – theater – absurd – death - character – space - time

Table des matières

I. Introduction	1
Premier chapitre	
II. Le personnage absent	6
1.1 Le personnage	7
1.2 Le spectateur	23
1.3 L'auteur	26
Deuxième chapitre	
III. Le « moi » dans le système de référence absurde	30
2.1 L'espace	31
2.2 Le temps	38
2.3 L'Autre	44
Troisième chapitre	
IV. La certitude de la mort	50
3.1 La décomposition	51
3.2 Le Minotaure du labyrinthe	60
3.3 Le portrait de la victime et du meurtrier	65
V. Conclusions	81
Bibliographie	86

Dédicace

À mon arrière-grand-père, **Gheorghe Tudorașcu**,
mon repère fondamental dans la vie.

Remerciements

Je voudrais remercier ma directrice, Mme. Livia Monnet, pour son soutien inépuisable, intellectuel et moral, pour sa disponibilité et sa générosité.

Je suis honoré d'avoir eu dans le jury M. Jacques Cardinal et M. Wladimir Krysinski pour lesquelles je nourris un grand respect.

Aussi, je dois beaucoup à mon épouse Delia, à toute ma famille et à tous les amis.

I. Introduction

La dominante du théâtre de Ionesco est incontestablement le thème de la mort accablante qu'il dépeint dans des hypostases des plus surprenantes. Les autres thèmes convergents viennent compléter celui-ci, le tout dans le but de montrer l'obsession constante du dramaturge par rapport à l'absurde de l'existence. Celui-ci a la conscience de la vulnérabilité de l'être humain très tôt ; d'après François Zumbiehl, « [...] Ionesco devient adulte à cinq ans, à l'âge où il comprend que tout homme est près de mourir. » L'attitude de l'enfant Ionesco envers la mort se perpétuera pendant toute son existence. L'absurde de l'anéantissement ne trouve pas de raisons valables pour qu'il l'accepte ou le comprenne. Dans ses *Notes*, il souligne qu'il a vécu jusqu'au paroxysme la peur de la disparition de sa mère, cette dernière symbolisant l'idée même de la protection. Certes, d'autres exégètes de Ionesco ont mis en évidence d'abord le contexte historique : le monde pendant et après la Seconde Guerre mondiale. Ensuite, depuis que Nietzsche avait lancé son célèbre défi « Dieu est mort », en soulignant l'absurde de l'existence dans un monde profane, le contexte culturel et philosophique dans lequel baignait Ionesco était propice au sentiment contingent de l'expérience humaine. Et enfin, le contexte personnel de l'auteur, celui qui nous intéresse ici, a incontestablement forgé son profil intellectuel.

Dans son *Précis de décomposition*, Émile Cioran avait parlé de deux classes d'hommes par rapport au sentiment de la mort. Nous parlons de classes, car elles sont séparées d'un gouffre qui annule tout contact :

« L'abîme de deux mondes incommunicables s'ouvre entre l'homme qui a le sentiment de la mort et celui qui ne l'a point; cependant, tous les deux meurent; mais l'un ignore sa mort, l'autre la sait; l'un ne meurt qu'un instant, l'autre ne cesse de mourir... »¹

Indéniablement, Ionesco est un représentant important de la deuxième classe dans la littérature du XXe siècle. Envahi par l'angoisse de la finitude, il se méfie de la ruse de la mort qui se prépare dans les coins sombres de l'existence. Tout au long de

¹ Cioran, Emile, *Œuvres*, p. 589

notre travail, nous allons associer l'inquiétude existentielle d'un personnage mystérieux, suspendu entre présence et absence, et dont l'unique but est de tuer.

Deux des idées récurrentes dans les études critiques sur le théâtre ionescien sont la hantise ineffable d'un sentiment abstrait de la mort, et l'agonie du personnage devant la mort. Dans la présente étude, nous allons combattre systématiquement ces deux idées à l'appui de preuves irréfutables que nous avons trouvées tout au long de la lecture des pièces d'Eugène Ionesco. En effet, les critiques qui ont abordé la problématique de la mort se sont contentés d'insister sur les aspects d'une mort qui restait toujours dans l'abstraction. Ainsi, pour la majorité d'entre eux, la mort n'est qu'une idée qui hante. Pour cela, s'est développé dans ces études un concept qui tentait de devenir un archétype : la hantise d'une mort conceptuelle, située dans la sphère des abstractions pures. Il faut souligner encore que cette hantise se rattachait à une idée, non pas à une représentation tangible de la mort. De plus, les mêmes critiques associaient cette conception à un état d'agonie du personnage, après que ce dernier soit devenu conscient de sa futilité. C'est ainsi, entre autre, qu'ils expliquent la lassitude des personnages de la *Cantatrice chauve*.

Pourtant, notre étude se situe sur une position divergente avec la tradition de la critique du théâtre d'Eugène Ionesco. Nous considérons que dans la conception du dramaturge la mort n'est pas abstraite car elle peut être représentée, autrement dit elle devient palpable. Pour cela, nous avons identifié le personnage qui exprime cette conviction. Il est celui qui, à la suite d'un acte d'agression et muni d'un objet meurtrier, s'empare de la vie de sa victime. Appelé génériquement Professeur ou Tueur, ce personnage incarne tous les attributs de la mort.

De l'autre côté, nous rejetons l'idée de l'agonie dans le théâtre ionescien. Cela signifierait que le personnage deviendrait passif une fois conscient de sa finitude. Or, ce n'est pas véridique, car celui-ci se retrouve dans une position défensive. Il éprouve le désir de s'enfuir, de se cacher, de résister. Bérenger – nom récurrent dans le théâtre ionescien – n'accepte pas volontiers la mort. Il lutte, s'enfuit et l'affronte. Ensuite, les personnages qui semblent impassibles comme ceux de *La cantatrice chauve* ou *Les salutations*, sont précisément ceux qui, à travers leur logorrhée et leurs cris

inarticulés, s'opposent à quelque chose qui se cache dans l'ombre : la présence absente de la mort personnifiée. Dans ce cas-là, nous pouvons parler de l'agonie, dans le sens strict du terme, uniquement au moment où l'agression du Tueur prend place, c'est-à-dire à l'instant même où la victime devient consciente de l'inutilité de son opposition face au bourreau impitoyable.

Il est évident que la problématique de la présence absente est étroitement reliée à celle de la mort. L'absence totale, quant à elle, c'est l'anéantissement de l'homme. Ionesco introduit dans son théâtre une idée que nous trouvons essentielle dans la compréhension de sa pensée : la présence absente. Il s'agit d'un entre-deux, d'un seuil qui sépare et réunit deux concepts opposés. Même s'il parle d'une « présence des absents » dans ses *Notes et contre-notes*, Ionesco n'approfondit pas vraiment cet aspect et les critiques n'ont pas non plus abordé cet aspect. Or, il est facile de savoir le pourquoi de cette attitude : cela créait l'impression d'un artifice dont le but aurait été de surprendre le spectateur. D'ailleurs, le dramaturge se retrouve en pleine période d'innovations littéraires. Toutefois, il ne s'agit pas d'une nouveauté artistique, mais d'une attitude qui révèle la profondeur du cri existentiel. De toute évidence, la transfiguration du personnage, les esprits des morts, le jeu de lumières et d'ombres, soulignent l'angoisse de Ionesco générée par la mort.

Dans les trois chapitres de notre étude, consacrée au théâtre ionescien, nous aborderons, à l'aide de l'herméneutique du texte, accompagnée d'une étude comparatiste, la problématique de la présence absente, reliée à celle de la mort. A priori, nous avons identifié à travers l'étude de ses pièces une série d'éléments qui ont révélé une conception du dramaturge sur la mort qui n'a pas été explorée et qui représente le noyau de notre recherche. Il s'agit de la présence absente du personnage, victime ou tueur. Nous accorderons une attention particulière aux pièces suivantes : *La cantatrice chauve*, *Les chaises*, *Le roi se meurt*, *Les salutations*, *La leçon* et *Tueur sans gages*. Aussi, d'autres œuvres du dramaturge viendront soutenir notre idée de la mort, telle que nous la comprenons à travers toute son œuvre. *Voyage chez les morts*, *Victimes du devoir* ou *Rhinocéros* rendront notre étude complète.

Le premier chapitre présentera les trois éléments clés qui feront l'image complète du personnage ionescien : le personnage en tant qu'actant dans la pièce de théâtre, le spectateur qui participe de manière active à la représentation et l'auteur qui non seulement est le créateur, mais qui est aussi fortement impliqué dans le jeu théâtral. Concernant chacun des trois participants, nous allons montrer comment ils s'instituent en tant que présences absentes. Nous ignorerons dans nos recherches le personnage totalement absent, ou le personnage que nous nommons *personnage Ø*, et celui pour lequel la question de présence ne se pose pas. Pourtant, nous utiliserons les deux manifestations de l'actant en tant que repères afin de mieux mettre en évidence notre concept de présence absente. Celui-ci, mélange d'absence et de présence donc, se manifeste dans la sphère du fantomatique. Cette même sphère représente l'esprit des morts qui viennent bouleverser le personnage ionescien. Il peut aussi s'agir des entités qui se retrouvent dans une dimension parallèle, provoquant une hantise chez les autres. Aussi, nous introduirons dans notre recherche deux autres principes liés au spectacle théâtral qui interfèrent avec le jeu de scène des personnages. Il est question du spectateur qui s'évade de son espace extérieur au spectacle pour y devenir partie intégrante, mais aussi de l'auteur pour qui la représentation sur scène ne peut pas se dérouler en dehors de son implication.

Le deuxième chapitre continuera d'une manière naturelle le précédent, mais cette fois-ci nous nous intéresserons au système de référence qui assure l'existence du personnage. En effet, le « moi » ne peut pas avoir une conscience de soi-même en dehors de trois éléments qui lui assurent l'individualité : l'espace, le temps et l'Autre. Sans avoir la conscience de l'espace-temps dans lequel il passe son existence et sans avoir la perception de l'Autre en tant que miroir dans lequel se reflète sa propre image, la présence du personnage devient incertitude. C'est ce que Martin Heidegger précisait dans *L'Être et le Temps* : « Le rapport ontologique autrui devient donc une projection « dans l'autre » du rapport ontologique de soi à soi. L'autre est un doublet du soi. »². Nous nous préoccuperons notamment des cas particuliers qui menacent l'intégrité du personnage. Ainsi, l'espace se montrera dans son aspect restrictif,

² Heidegger, Martin, *L'Être et le Temps*, pp. 156-157

limitatif dans sa circularité, et se dévoile en tant qu'un « cachot étouffant », comme le dit Ionesco dans *Notes et contre-notes*. Le temps, l'autre dimension qui présente un impact sur la personnalité fragile du personnage, est incontrôlable et incontournable. Il ne se manifeste plus d'une façon linéaire, mais chaotique. L'horloge ne sera plus un mécanisme capable de mesurer l'écoulement temporel ou bien d'indiquer objectivement le temps. Bref, l'homme commencera à comprendre qu'il ne sera plus sur une *terra firma*. Aussi, nous étudierons les deux constantes, espace et temps, en corrélation avec l'onirisme, qui offrira une meilleure réponse aux particularités de ces deux constantes dans le théâtre de Ionesco. Le troisième élément, l'Autre, contribuera à présenter le sujet dans toute sa complexité. Ionesco n'a pas agréé l'idée de créer une pièce de théâtre avec un seul personnage. Il a besoin de contrastes, or cela est impossible dans un *one man show*.

Le dernier chapitre viendra bénéficier des observations tirées dans les deux autres chapitres. Une fois établies les conditions qui assurent la présence absente du personnage, nous passerons à l'identification du Tueur en opposition avec sa victime. Nous approfondirons d'abord l'état de l'être humain depuis qu'il est devenu conscient de sa finitude, jusqu'au moment de la rencontre avec celui chargé lui supprimer la vie. Nous appellerons ce processus la décomposition, en tant que lutte futile contre un destin implacable. Il ne s'agit pas d'une étape au-delà de la mort, mais de la condition de l'homme transfiguré, l'image de son évolution depuis la conscientisation de la mort et le moment du coup mortel. Ensuite, nous présenterons le cadre dans lequel la victime et le bourreau mèneront le combat que nous appellerons « le labyrinthe du Minotaure » selon le modèle dédalique. Finalement, nous dévoilerons le portrait du Tueur victorieux devant sa proie réduite à une matière amorphe, épuisée après un conflit qui a duré aussi longtemps que son existence.

En absence de Dieu, il n'y a pas un Paradis compensatoire après la mort, ce qui accentue le gouffre existentiel du personnage et, avec lui, celui de Ionesco. À une situation absurde, l'homme aura besoin de moyens absurdes pour tenter de s'en échapper, quoique ses actions seront inutiles. Mais au moment où il réalisera cela, il se retrouvera face à face avec son propre bourreau.

II : Le personnage absent

« On ne peut créer l'absence que par opposition à des présences. »

(Eugène Ionesco, Notes et contre-notes)

Énoncée notamment dans ses *Notes et contre-notes*, l'idée de Ionesco de donner de la matérialité à l'absence, l'invisible, l'intangible, se retrouve dans la plupart de ses créations théâtrales. Sans doute, elle est étroitement liée à la mort, à la disparition totale de l'être humain. « J'ai toujours été obsédé par la mort »³ avoue Eugène Ionesco dans ses célèbres *Notes et contre-notes*, opinion qu'il reprend plusieurs fois, d'ailleurs, et qui révèle explicitement la sensibilité du dramaturge hanté par la fragilité et l'anéantissement implacable. La mort c'est un thème récurrent dans son théâtre qui ne peut être considéré que dans sa totalité.

« Pourtant je sais que tout n'est qu'évanescence, tout va vers la dissolution, je meurs moi-même, rien de rien ne reste. »⁴

Ainsi, la répétition du thème et l'apparition successive du personnage dans plusieurs pièces sont des certitudes péremptoires.

« Exprimer l'absence »⁵ c'est un de ses grands défis, vu les limites dans lesquelles il doit s'inscrire quant à la représentation scénique. Le théâtre est plutôt visuel, une constante qui ne peut pas être ignorée, or l'absence est la non-représentation. Nous identifierons les techniques à travers lesquelles Ionesco réussit à la concevoir et à la mettre en scène. Quoique l'absence, par contraste à la présence, est rattachée à la mort, il y a également d'autres nuances à révéler et celui-ci est l'un des buts de cette recherche. Dans un article publié en 2003 dans la revue *Jeu* Wladimir Krysiniski relève l'obsession de la mort ressentie par Ionesco:

³ Ionesco, Eugène, Notes et contre-notes, p. 204

⁴ Idem, p. 296

⁵ Idem, p. 170

« L'univers de Ionesco est unipolaire. Tout tend vers la mort ou vers le non-sens ontologique. Les histoires destinées à la scène n'ont besoin d'aucune dialectique. Tout se dirige vers une *reductio ad essentiam*, *c'est-à-dire* vers la mort [...] »⁶

La mort est une des constantes dans son théâtre et elle est construite parfois dans des manières qui surprennent par l'originalité de sa pensée. Jan Kott identifiait la mort comme acte qui produit déstabilisation, un spectacle que chacun doit jouer :

« Not only is death constantly present in everything Ionesco writes, but it is present as *dying* – one's own and people's, universal and incessant. ⁷»

Ionesco voit ce glissement de l'être humain dans l'anéantissement en tant que processus, comme quoi le raison d'être de l'existence est de permettre le surgissement de la mort, annihilante et impardonnable. La mort n'est pas ponctuelle (subite), elle est évolution et la représenter en tant que spectacle c'est encore plus dramatique.

Dans ce chapitre, nous aborderons la problématique de l'absence de trois points de vue : personnage, auteur, spectateur. Nous considérons que l'oeuvre de Ionesco offre une vision originale qui rompt avec la tradition théâtrale en ce qui concerne l'implication du spectateur et de l'auteur dans la représentation de la pièce.

LE PERSONNAGE. Indéniablement liées au « théâtre de l'absurde », les créations artistiques de Ionesco se situent sur une position d'où elles contredisent une longue tradition théâtrale. Ainsi, le personnage n'est plus une individualité, un héros, mais une marionnette incapable de bouger sans l'intervention de l'auteur. C'est notamment grâce à cette nouvelle hypostase que l'auteur peut apporter des innovations dans le but d'éloigner davantage le nouveau type de personnage de la tradition. Par conséquent, vider l'individu de toute présence physique et laissant visible son inexistence s'avère un processus tout à fait naturel. Autrement dit, pousser dans la scène un personnage invisible est une démarche comparable à n'importe quel dramaturge classique.

⁶ Krysinski, Wladimir, "Les paroxysmes de Ionesco" in *Jeu : Cahiers de théâtre* no. 107, p. 115

⁷ Kott, Jan, *A Pregnant Death*, in *The Theater of Essence*, p. 97

Nous avons affirmé que représenter sur la scène le non-représentable est une nouveauté reliée au nom d'Eugène Ionesco. Indubitablement, d'autres essais ont été faits auparavant et nous parlons par exemple du théâtre grec antique, de *Hamlet* de Shakespeare ou bien de *En attendant Godot* de Beckett, ce dernier qui fut un contemporain de Ionesco. Les deux dramaturges se confrontent avec le même problème que Ionesco : introduire en scène un personnage absent. Le premier trouve une solution qui semble la seule acceptable, c'est-à-dire de laisser le spectre remplacer le roi assassiné du Danemark, tandis que le deuxième élimine totalement le personnage Godot. Même si dans *La cantatrice chauve* Ionesco se montre proche de Beckett par l'anéantissement total du personnage, dans les autres pièces étudiées nous remarquons une préoccupation plus complexe par rapport à la représentation de la présence absente.

Le personnage de Ionesco se retrouve dans une situation contradictoire qui se manifeste comme un trompe-l'œil : ce qui semble visible est invisible et vice-versa. Autrement dit, le personnage en chair et en os est vidé d'individualité, une sorte de fantoche sans personnalité dont la seule apparence lui accorde le statut de présence. Au contraire, le personnage absent – sur scène – devient palpable à la suite d'une série de procédés que nous étudierons plus tard dans l'ouvrage.

Quand il présente en 1950 *La cantatrice chauve*, Ionesco ne se réjouit pas du succès. L'attitude des critiques est presque unanime et ce qui maintenant est une pièce remarquable et emblématique du « théâtre de l'absurde » risque de s'enfoncer dans l'anonymat. Sans doute, le public de la moitié du XX-ième siècle n'est pas encore préparé à assister à un si profond changement dans la création du théâtre. Ni Beckett ne réussit à convaincre le même public parisien trois ans plus tard, puisque son *En attendant Godot* se retrouve dans une situation pareille. Ce qu'approche les deux dramaturges : renouveler le théâtre en refusant toute une tradition. Mais ils doivent attendre quelques années pour y arriver. Les deux pièces mentionnées présentent une idée qui est fondamentale pour notre étude : le personnage absent.

Pour Ionesco ce n'est que le début, car dans ses œuvres ultérieures il reprendra cette idée et la chargera de significations nouvelles. Le personnage absent –

la cantatrice chauve – est le premier degré d’absence, car nous identifions d’autres manifestations dont le but est de rendre la présence absente de plus en plus complexe. Ainsi le personnage absent, que nous appelons *personnage Ø*, passe d’une présence timide dans le monde du visible à remplacer complètement tout ce qui est perceptible. Pourtant, la scène ne reste pas vide ; il y a quelque chose qui continue l’acte théâtral, mais qui exige un public préparé à être capable d’assister à ce spectacle.

Le premier degré du *personnage Ø* est celui qui est mentionné dans *La cantatrice chauve*, c’est-à-dire l’absence absolue. Prenons le seul fragment où ce personnage est nommé :

« LE POMIER *se dirige vers la sortie, puis s’arrête* : À propos, et la cantatrice chauve ?
Silence général, gêne.
 MADAME SMITH : Elle se coiffe toujours de la même façon ! »⁸

Le personnage « la cantatrice chauve » est l’absence totale. Elle est une manifestation spontanée dans le texte, jusqu’à un moment donné une suspension entre l’existant et le non-existant, la manifestation la plus bizarre de l’absence dans le théâtre ionescien. Ça serait « la présence de cette absence »⁹ telle que Ionesco le dit dans la *Lettre au premier metteur en scène quant aux Chaises*. Ce qui définit *La Cantatrice chauve* n’est aucunement l’absence des cheveux, mais effectivement son inexistence, fait avoué d’ailleurs par Ionesco dans ses Notes... :

« Et pourquoi cette oeuvre s’appelle-t-elle *La Cantatrice chauve* et non pas *L’Anglais sans peine*, comme je pensais d’abord l’intituler, ni *L’Heure anglaise*, comme je voulus, un moment, le faire par la suite ? C’est trop long à dire : une des raisons pour lesquelles *La Cantatrice chauve* fut ainsi intitulée c’est qu’aucune cantatrice, chauve ou chevelue, n’y fait son apparition. Ce détail devrait suffire. »¹⁰

Le personnage, car il l’est en dépit de sa non-participation directe dans la pièce, doit sa présence aux autres qui en parlent, le seul motif qui atteste de son existence. Pourtant, on ne peut pas parler quant à ce personnage d’une existence qui

⁸ Ionesco, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2007, p. 38

⁹ Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, p. 167

¹⁰ Op. cit., p.157

précède le moment où le Pompier demande aux autres où elle est. Elle est un point dans le déroulement temporel et non un segment comme les autres (on considère segment temporel la période qui couvre l'existence humaine de la naissance à la mort). La cantatrice chauve ne vit que par les deux répliques citées. Il n'y a pas de souvenirs qui peuvent prouver son existence ; la réponse de madame Smith étant une manière commode de sortir d'une situation gênante.

Toujours dans *La cantatrice chauve* nous avons identifié un deuxième degré de la présence absente : le personnage dont l'existence est assurée par les souvenirs des autres. Le personnage peut ou il ne peut pas participer de manière « visible » dans la pièce. À travers les répliques des autres, nous pouvons imaginer son aspect physique, ses idées ou ses émotions. S'il fait son apparition, alors ce n'est que la confirmation de ce que les autres personnages ont témoigné par rapport à celui-ci. Prenons l'épisode où Monsieur Smith communique à son épouse la mort de Bobby Watson :

« MONSIEUR SMITH, *toujours dans le journal* : Tiens, c'est écrit que Bobby Watson est mort.

MADAME SMITH : Mon Dieu, le pauvre, quand est-ce qu'il est mort ?

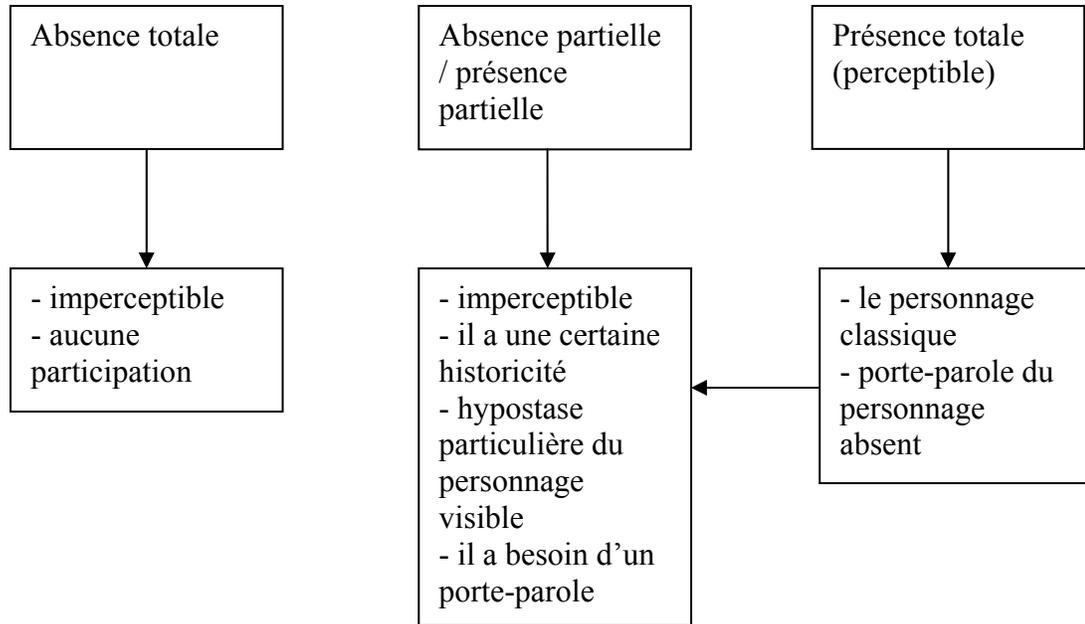
MONSIEUR SMITH : Pourquoi prends-tu cet air étonné ? Tu le savais bien. Il est mort il y a deux ans. Tu te rappelles, on a été à son enterrement, il y a un an et demi. »¹¹

Ici nous avons l'évidence de l'existence préalable d'un certain Bobby Watson. Des fragments de souvenirs des Smith révèlent un portrait, vaguement c'est vrai, de celui-ci : deux ans, ou bien un an et demi, avant le moment de la discussion il avait été enterré. L'historicité assure l'existence de Bobby Watson, tandis que la cantatrice chauve est l'image même de l'inexistence, de l'absence. Elle n'est pas absence qui devient présence, mais l'absence qui reste absence ; et, on ne peut pas concevoir autrement le personnage. Ce que le Pompier fait, c'est de communiquer cette absence, sans pourtant changer quelque chose d'essentiel dans le cursus des événements relatifs à son existence. Il ne peut pas lui assurer la présence.

¹¹ Ionesco, Eugène, *Théâtre complet*, p.12

Le schéma suivant sert à mieux montrer le rapport absence/présence chez Ionesco :

Le personnage absent



Il s'avère nécessaire de préciser que par personnage absent on comprend toute absence, mais qui est nécessairement annoncée par un des personnages présents. Nous excluons toute autre entité en dehors de la pièce de théâtre. La cantatrice chauve est un personnage absent précisément parce qu'elle est présentée, même lapidairement, par un des personnages visibles. Autrement, on prendrait en considération n'importe quelle personne qui ne se retrouve pas sur la scène ce qui pourrait tomber dans l'exagération.

Donc, Bobby Watson, même si on ne le voit pas, il est présent grâce aux personnages perceptibles. Les Smith ne lui laissent pas la parole, alors sa présence n'est plus essentielle. Sans parler, il est silence, donc absence, mort. Martin Heidegger, dans *L'Être et le Temps*, s'arrête à cette idée :

« [...] l'être-au monde s'exprime par le discours. »¹²

¹² Heidegger, Martin, *L'Être et le Temps*, p. 199

Alors, la communication est fondamentale pour l'humain dans le but de se montrer aux autres, de prouver son existence. Or, dans le théâtre de Ionesco le langage perd sa fonction de communiquer. C'est ce que le dramaturge même appelle « la tragédie du langage ». Selon Erick Raffai,

« Répéter des clichés sans réfléchir, cela revient à disqualifier la pensée comme fondement ontologique de l'existence, et alors l'être humain, vidé de son essence, ressemble plutôt à une marionnette qu'à un être humain. »¹³

À partir de cette observation, nous identifions une autre modalité pour présenter l'absence : celle de l'individualité. Sur la scène il y a des présences physiques, sauf qu'à cause d'un déficit de personnalité, les personnages deviennent interchangeables. Ce qu'on considère le personnage X n'est que le corps du personnage Y et ainsi de suite. Autrement dit, X est absent, mais présent dans le Y. Plus explicitement, Bobby Watson auquel fait référence madame Smith c'est un autre Bobby Watson :

« MONSIEUR SMITH : De quel Bobby Watson parles-tu ?
MADAME SMITH : De Bobby Watson, le fils du vieux Bobby Watson, l'autre oncle de Bobby Watson, le mort.
MONSIEUR 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. »¹⁴

À travers ce bavardage, la présence et l'absence deviennent des verres colorés dans un kaléidoscope qui, tourné, crée de nouvelles images. Le Bobby Watson du début, présent dans le souvenir de madame Smith, s'efface et laisse place à un autre. Les noms identiques ont un impact direct sur l'individualité et ultérieurement sur la présence du personnage. Ionesco trouve d'autres modalités pour jouer avec ce perpétuel mouvement de l'absence à la présence et vice-versa.

¹³ Raffai, Erick, *Le « théâtre ontologique » d'Eugène Ionesco*, p. 102

¹⁴ Ionesco, *Théâtre complet*, pp. 13-14

Nous avons remarqué que la communication devient essentielle pour assurer la présence du personnage. Cela veut dire que dans ses moments de silence, le personnage devient absent. Il est là, sur la scène, mais immobile, ce qui rend difficile la tâche de savoir s'il est un personnage ou un objet. Dans le fragment qui suit, nous identifions cet aspect bien mis en évidence :

« MONSIEUR SMITH: Hm.

Silence

MADAME SMITH: Hm, hm.

Silence

MADAME MARTIN: Hm, hm, hm.

Silence

MONSIEUR MARTIN: Hm, hm, hm, hm.

Silence

MADAME MARTIN: Oh, décidément

Silence

MONSIEUR MARTIN: Nous sommes tous enrhumés.

Silence

MONSIEUR SMITH : Pourtant il ne fait pas froid.

Silence

MONSIEUR MARTIN : Oh non, heureusement.

Silence

MONSIEUR SMITH : Ah, la la la la.

Silence

MONSIEUR MARTIN : Vous avez du chagrin ?

Silence

MADAME SMITH : Non. Il s'emmerde.

Silence

MADAME MARTIN : Oh, monsieur, à votre âge, vous ne devriez pas.

Silence

MONSIEUR SMITH : Le cœur n'a pas d'âge.

Silence

MONSIEUR MARTIN : C'est vrai.

Silence »¹⁵

Les pauses répétées dans la communication du personnage le rendent absent. Il est présent autant qu'il parle. L'absence/présence peut devenir aussi un jeu qui

¹⁵ Op. cit., pp. 21-22

parfois se transforme dans une expérience psychotique. Prenons cet exemple, tiré de la même pièce de théâtre :

«*On entend sonner à la porte d'entrée*

MONSIEUR SMITH : Tiens, on sonne.

MADAME SMITH : Il doit y avoir quelqu'un. Je vais voir. (*Elle va ouvrir. Elle ouvre et revient*). Personne.

Elle se rassoit.

MONSIEUR MARTIN : Je vais vous donner un autre exemple...

Sonnette

MONSIEUR SMITH : Tiens, on sonne.

MADAME SMITH : Ça doit être quelqu'un. Je vais voir. (*Elle va voir. Elle ouvre et revient*). Personne.

[...]

On entend de nouveau sonner.

MONSIEUR SMITH : Tiens, on sonne. Il doit y avoir quelqu'un.

MADAME SMITH, *qui fait une crise de colère* : Ne m'envoie plus ouvrir la porte. Tu as vu que c'était inutile. L'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne. »¹⁶

Le Pompier fait son jeu de cache-cache sans raison immédiate. Mais, si nous allons dans la substance des choses, nous pouvons voir assez facilement quelle est l'intention de Ionesco : c'est de souligner la fragilité et pourquoi pas l'anonymat de l'être humain qui est condamné à être seul. L'absence/présence se déploie pleinement dans sa succession absence (avant naissance) – présence (la vie) – absence (la mort), tout ça par l'entremise d'un simple jeu. Il est nécessaire d'ajouter une deuxième interprétation à cet épisode : l'être humain n'est capable de conscientiser sa présence qu'à travers les autres, miroirs qui prouvent son existence. *La Cantatrice chauve* est la tragédie de la solitude de l'être humain.

Retournons au même tableau de la pièce. Les Smith et les Martins attendent anxieux l'entrée de quelqu'un, car c'est indéniable que la sonnette est déclenchée par quelqu'un. Ce qu'ils attendent c'est une présence, sauf que « l'expérience » leur montre le contraire :

¹⁶ Op. cit., pp. 24-25

« MADAME SMITH : [...] L'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne. »¹⁷

Le jeu continue jusqu'à ce que le Pompier leur donne la raison de l'absence : il accepte de devenir présence absente parce qu'il s'agit d'un jeu. Pourtant, l'effroi de madame Smith est celui de quelqu'un qui s'attend à l'apparition d'un revenant, surtout après que le Pompier nie avoir sonné les deux premières fois :

« MADAME MARTIN : Est-ce que vous avez entendu sonner la deuxième fois ?

LE POMPIER : oui, ce n'était pas moi non plus. Et il n'y avait toujours personne.

[...]

MONSIEUR MARTIN, *au Pompier* : Mais la troisième fois... ce n'est pas vous qui aviez sonné ?

LE POMPIER : Si, c'était moi.

MONSIEUR MARTIN : Mais quand on a ouvert, on ne vous a pas vu.

LE POMPIER : C'est parce que je me suis caché... pour rire. »¹⁸

Ce que Ionesco avance de façon tangentielle dans cette pièce de théâtre deviendra le thème principal deux ans plus tard dans *Chaises*, publié en 1952. La dichotomie présence/absence se crée ici des nuances surprenantes. Le dramaturge installe dans un espace clos, qu'on devine être un phare sur un promontoire ou îlot, un couple de vieillards qui représentent le mythe renversé d'Adam et Ève. Si dans la Bible les deux symbolisent le début de l'humanité, l'être humain capable de donner la vie à des descendants, chez Ionesco les personnages vivent dans l'imminence de la mort. Ils sont le seuil même entre présence et absence, étant donné leur âge.

« Son théâtre est une expérience de l'excès à la mesure de la mort inscrite dans la vie [...] »¹⁹ affirme Wladimir Kryszynski dans l'article que nous venons de citer. La première image qui se révèle aux yeux du lecteur/spectateur c'est le Vieux monté sur une chaise qui regarde insatiablement à travers une fenêtre le noir du dehors. La fenêtre, comme la porte d'ailleurs (dans la pièce le dramaturge prévoit 10

¹⁷ Op. cit., p. 25

¹⁸ Idem, p. 28

¹⁹ Op. cit., p. 119

portes), représente la limite entre deux espaces, dans la pièce entre la vie et la mort, entre « être » et « ne pas être ». À travers la création de Ionesco, cette limite perd sa consistance, les lignes démarquantes s'effacent et s'entremêlent (voir l'entrée des absents dans la scène) ; cela a pour effet qu'en tant que spectateur on trouve de la difficulté à séparer les deux espaces. « [...] une mort qui est déjà dans la vie [...] »²⁰ dirait Paul-Louis Mignon.

Les permanentes entrées et sorties des personnages deviennent nécessité dans le jeu du spectacle absurde. Le personnage est en continuel mouvement chaotique et l'espace scénique constitue le centre de son univers ; la sortie est son désir de se libérer, l'entrée est le contraire, la matérialisation de son enfermement.

Les Salutations lève le rideau sur une situation absurde, illogique. Les trois personnages, trois messieurs, se saluent d'une façon originale en transformant les mots dans des formules vides de sens, supprimant ainsi tout essai de construire un dialogue pertinent, compréhensible. Retournant à la situation originale, l'incipit de l'antipièce, le spectateur ou le lecteur se trouve dans l'embarras de déceler le mouvement des personnages sur la scène. Regardons d'abord cette situation paradoxale :

« PREMIER MONSIEUR, *entrant et apercevant le Deuxième Monsieur et le Troisième Monsieur* : Bonjour, messieurs !
 DEUXIÈME MONSIEUR *entrant et apercevant le Premier et le Troisième Monsieur* : Bonjour, messieurs !
 TROISIÈME MONSIEUR, *entrant et apercevant le Premier et le Deuxième* : Bonjour, Messieurs ! »²¹

Logiquement, il n'y a pas d'issue à cette situation que de supposer qu'après chaque réplique le personnage quitte la scène pour y revenir ultérieurement ou bien, mais c'est moins plausible, d'entrer tous les trois en même temps, contexte ambiguë vu les notes de l'auteur. Chaque personnage entre et aperçoit les deux autres : jeu circulaire où chacun se confronte à quelque chose qui est péremptoirement a priori.

²⁰ Mignon, Paul-Louis, *Le Théâtre au XXe siècle*, p. 190

²¹ Op. cit. p. 77

Les deux autres se trouvent déjà dans la scène, le verbe « apercevant » dit tout dans ce contexte et l'autre verbe, « entrant », suggère un mouvement du personnage de l'arrière de la scène vers son centre, de la non-action à l'action. L'absurde ne peut pas être compris que par des moyens spécifiques et Ionesco ne se propose pas, surtout pas dans cette pièce, de réduire l'absurde aux dimensions du perceptible.

Dans *Les Chaises* il y a les 10 portes, utilisées plusieurs fois par les personnages visibles ou invisibles. Regardons la suite d'entrées et de sorties des personnages, en quête de quelque chose indicible :

*« Elle sortira par la porte no 3, reviendra par la porte no 2 ; le Vieux va ouvrir la porte cachée no 9 et disparaît au moment où la Vieille réapparaît par la porte no 3. »*²²

La porte, avec le seuil implicitement, est la limite entre deux espaces, dans notre cas l'espace connu et l'espace inconnu. L'auteur ne montre que très vaguement ce qu'il y a au-delà de ces portes (le bruit de l'eau) et le regard du spectateur est limité à l'espace connu. Nous ne pouvons imaginer qu'au-delà de la porte il y a le vide, la mort, jugeant selon la direction par laquelle les personnages invisibles outrepassent, sous l'approbation du Vieux, les limites de leur espace. Conjugué au suicide des vieux, cela renforce l'idée qu'il y a un mouvement bidirectionnel : la présence devient absence et l'absence devient présence.

Les longs moments de silence dans le discours du personnage, le jeu de cache-cache du Pompier, les innombrables entrées et sorties dans et de la scène créent l'impression d'une fracture dans l'évolution du personnage : un temps où il s'efface et disparaît. Nous considérons cette manifestation comme le surgissement de l'absence dans la présence. D'autres essaierons de prouver que les mêmes situations sont présentes dans le théâtre classique et alors notre position devient incertaine. Nous croyons qu'il est nécessaire d'ajouter un détail d'une grande importance. Dans le théâtre d'avant Ionesco tout cela représentait des stratégies indispensables dans l'évolution de l'action ; la pause assurait au personnage le temps nécessaire de réfléchir ou de laisser la parole aux autres. Ainsi, la sortie du personnage permet aux

²² Op. cit., p. 163

autres de jouer leur rôle sur la scène, le jeu de cache-cache sert à créer le comique, etc. Chez Ionesco, il y a d'autres raisons qui vont de pair avec la théorie de l'absurde : le silence du personnage est la marque de ses limites dans le langage, alors que l'entrée et la sortie sont des mouvements contradictoires qui soulignent son égarement dans un espace labyrinthique.

Avant de continuer, nous trouvons pertinent de préciser que pour nous la présence absente ne se rattache pas exclusivement à la dichotomie vie/mort. Une seconde, et pas ultime, acception serait la position de l'individu dans son monde. Nous connaissons le contexte socio-historique dans lequel vit Ionesco. Pris dans le tourbillon des transformations sociales profondes, du progrès éblouissant dans le domaine scientifique et surtout des événements dramatiques tel la guerre, l'humain ressent un fort sentiment d'aliénation, de non-appartenance au monde qu'il considèrerait connu. Les scènes dans lesquelles les Martin font beaucoup d'efforts pour se rendre compte qu'ils sont une famille, la querelle absurde entre les personnages à la fin de la même pièce de théâtre ou l'entrée dans le décor des personnages absents dans *Les Chaises* montrent également la dérive de la communication humaine et l'éclatement des relations sociales. C'est la disparition du groupe et l'immersion de l'individuel. En réalité, le Vieux et la Vieille ne sont pas un couple, une famille, mais des individus forcés à vivre ensemble. Après les quelques moments de tendresse dans la partie initiale de la pièce, le Vieux dévoile la monotonie de leur relation ; en d'autres termes l'agression subtile de l'un contre l'autre :

« [...] mais c'est monotone... Depuis soixante-quinze ans que nous sommes mariés, tous les soirs, absolument tous les soirs, tu me fais raconter la même histoire, tu me fais imiter les mêmes personnes, les mêmes mois... [...]»²³

Plus loin dans la pièce, devient évident l'auto-isolement du personnage qui rompt les relations avec ceux qui l'entourent. Il est évident que la présence ne se constitue que par l'interaction avec d'autres présences. Or, en excluant les autres,

²³ Op. cit., p. 144

ceux qui l'assurent de son existence, le Vieux risque de devenir absent, car ils lui manquent les références :

« Tu t'es disputé avec tous tes amis, avec tous les directeurs, tous les maréchaux, avec ton frère. »²⁴

Une fois les relations sociales effacées ou devenues extrêmement floues, les individus agissent indépendamment des autres. N'ayant plus de miroir, c'est-à-dire d'autres individus avec lesquels il a une relation sociale, l'humain perd son sens d'exister. Dans son univers il n'y a pas de place pour un deuxième. Voilà comment se construit ce jeu de l'absence et de la présence chez Ionesco.

Une dernière matérialisation de la présence absente est le fantomatique. Chez Ionesco le fantôme perd également tout élément visuel, perceptible, sans pourtant être une absence totale. Cela est réalisable grâce au porte-parole. Les personnages visibles décrivent les absents aux spectateurs et sont les intermédiaires de leurs paroles. Peu à peu ils s'effacent et les seuls qui restent sont les « insaisissables ». Ainsi, le spectateur assiste à un spectacle muet devant une scène apparemment vide, mais qui grouille de personnages invisibles. Voilà pourquoi les spectateurs de la deuxième moitié du XX-ième siècle trouvaient de la difficulté à déguster les pièces absurdes de Ionesco.

Dans *Les chaises*, les trois personnages visibles – Le Vieux, La Vieille, l'Orateur – se vident d'individualité au fur et mesure que l'action se déroule. Le suicide dans la partie finale de la pièce est le stade ultime du processus qui mène de la présence à l'absence. Nous reviendrons plus tard sur la question de la mort dans le théâtre d'Eugène Ionesco, problème fondamental, étroitement lié à ce que nous avons appelé « la présence absente ».

L'objet qui donne le titre de cette pièce, la chaise, comporte plusieurs significations. Seule, elle suggère le repos ou, à côté de la table, le repas ; elle émane aussi de la stabilité par ses quatre pieds. Plusieurs chaises créent l'idée de réunion, mais au-delà de tous ces attributs c'est la marque de la présence. Une chaise ne peut pas ne pas l'être humain. Quelqu'un doit pouvoir s'y asseoir. Chez Ionesco, cet objet

²⁴ Op. cit., p. 147

exprime également l'absence. Nous rappelons maintenant, car nous trouvons essentiel ce fait pour la compréhension du texte ionescien, une coutume roumaine ancestrale qui a été quelque peu modifiée sous les influences de la religion chrétienne, mais dont le sens ne s'éloigne pas trop de celui initial. Sans doute, Ionesco, qui n'y fait pourtant pas de référence dans ses *Notes*, la connaissait déjà dès son enfance en Roumanie, étant une tradition fortement répandue dans le sud du pays et qui continue de l'être de nos jours. Tous les ans, le jeudi avant Pâques, les vieilles femmes installent dans la cour de la maison une table et plusieurs chaises autour de celle-ci et allument un feu qui doit brûler pendant toute la nuit, étant convaincues que les esprits des morts de la famille viennent s'asseoir sur les chaises et se mettent à parler. C'est la nuit où les morts racontent leurs expériences de l'année précédente. Autrement dit, c'est l'occasion où les trépassés franchissent leur espace et rentrent dans celui des vivants. Dans *Les Chaises* nous avons la représentation artistique de cette tradition.

Dans ses *Notes et contre-notes*, Ionesco souligne le fait que « [...] le thème des *Chaises* est « le vide » ontologique, ou *l'absence* [...] »²⁵. L'homme dans cette pièce vit dans sa condition d'isolement, imposée ou cherchée, et l'unique moyen d'y échapper est la mort. Le suicide des deux vieux, dans la partie finale, a des connotations de nature existentialiste. L'Orateur, le troisième personnage visible, incarne ici les attributs du Dieu, mais un Dieu sourd et muet. Il est attendu depuis le début de la pièce ; on entend le Vieux réitérer son impatience quant à son arrivée, il se prépare et organise tout pour ce moment longuement attendu qui ne peut être que le moment de son expiation. C'est la même attente que dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett, à la différence qu'ici nous avons l'illusion de la présence de ce personnage. Dans ses *Notes et contre-notes* que nous avons rappelées plus haut, Ionesco déclare :

« Pourquoi voit-on l'orateur et ne voit-on pas les autres personnages qui affluent sur le plateau ? L'orateur existe-t-il vraiment, est-il réel ?
Réponse : il n'existe ni plus ni moins que les autres personnages. Il est

²⁵ Op. cit., p. 169

aussi invisible que les autres, il est aussi réel ou aussi irréel ; ni plus ni moins. Seulement, on ne peut pas se passer de sa présence visible. »²⁶

Dans la pièce, son arrivée est ainsi annoncée par l'auteur :

« [...] puis l'Orateur apparaît ; c'est un personnage réel. [...] si les personnages invisibles doivent avoir le plus de réalité possible, l'Orateur, lui, devra paraître irréel ; »²⁷

La lecture des *Chaises* laisse la forte impression que l'action se retrouve surtout dans les indications scéniques plutôt que dans le jeu des personnages. Ionesco ne rend pas facile le travail du metteur en scène qui doit chercher dans le plus insolites modalités pour réussir à rendre visible l'invisible, l'absence présence. Les indications que nous venons de citer frisent l'absurde : rendre le réel irréel et l'inverse. Regardons une autre intervention de l'auteur qui souligne cette idée :

« Il y a maintenant beaucoup de personnes invisibles sur le plateau ; »²⁸

Nous avons parlé auparavant de l'agression des autres envers le personnage. Cette affluence de personnages inexistantes remplit l'espace scénique, les deux personnages visibles se retrouvant dans un égarement de plus en plus incontestable. L'angoisse de la mort commence à les envahir, le non-existant prend place implacablement à l'existant, autrement dit la présence devient absence qui se concrétise dans la scène du suicide. Nous assistons ainsi à un renversement qui acquière sa plénitude au moment où les seuls personnages qui remplissent l'espace scénique sont les invisibles. Mais, sans les porte-parole, le spectateur se retrouve devant une situation absurde : il sait que la scène est peuplée de ces absences, sauf qu'il n'a pas les moyens pour voir leur jeu.

L'Orateur est le seul personnage qui ne subit pas d'évolution, de transformation : il est la présence absente par excellence. Son langage réduit à des sons dépourvus de sens n'est que la certitude de son irréalité. Il est repérable sur la scène, mais il est réduit à un automate, sans individualité. Comme nous l'avons

²⁶ Op. cit., p. 168

²⁷ Op. cit., pp. 177-178

²⁸ Op. cit., p. 165

affirmé, il n'y a pas de mutation en ce qui le concerne, il est la pure présence absente. Dans *La cantatrice chauve* les Smith et les Martins de la fin de la pièce ne ressemblent plus à ceux du début. C'est dans leur cas qu'on peut parler d'évolution, ou bien d'involution.

De retour aux *Chaises*, le jeu du porte-parole devient de plus en plus alerte au fur et à mesure que l'espace se remplit d'absences présentes. Tout coïncide avec le remplissage de l'espace par les chaises, objets qui graduellement remplacent les sujets.

« Le Vieux et la Vieille se retournent en même temps et en s'écartant un peu pour laisser la place, entre eux, à l'invitée. Celle-ci est invisible. Le Vieux et la Vieille avancent, maintenant, de face, vers le devant de la scène ; ils parlent à la Dame invisible qui avance entre eux deux.

LE VIEUX, à la Dame invisible : Vous avez eu beau temps ?

LA VIEILLE, à elle-même : Vous n'êtes pas trop fatiguée ?... Si, un peu. »²⁹

ou

« Le Vieux s'assoit sur la chaise qu'il vient d'apporter, la Dame invisible se trouve donc au milieu, le Vieux, la figure tournée vers la dame, lui sourit, hoche la tête, frotte doucement ses mains l'une contre l'autre, a l'air de suivre ce qu'elle dit. Le jeu de la Vieille est semblable. »³⁰

ou

« LE VIEUX (*il se baisse péniblement pour ramasser un objet invisible que la Dame invisible a laissé tomber*) : Laissez... ne vous dérangez pas... je vais le ramasser... oh ! vous avez été plus vite que moi... »³¹

ou

« LE VIEUX, à la Vieille : Il vient t'offrir un cadeau.

La Vieille prend le cadeau

LA VIEILLE : Est-ce une fleur, monsieur ? ou un berceau ? un poirier ? ou un corbeau ?

LE VIEUX, à la Vieille : Mais non, tu vois bien que c'est un tableau ! »³²

Dans une lettre adressée à Sylvain Dhomme, Ionesco éclaircit le sens de sa pièce qui avait soulevé de longs débats :

²⁹ Op. cit., p. 151

³⁰ Idem, p. 151

³¹ Idem, p. 152

³² Idem, p. 157

« Le thème de la pièce n'est pas le message, ni les échecs dans la vie, ni le désastre moral des vieux, mais bien *les chaises*, c'est-à-dire l'absence des personnages, l'absence de l'Empereur, l'absence de Dieu, l'absence de matière, l'irréalité du monde, le vide métaphysique ; le thème de la pièce, c'est le *rien*... les invisibles doivent être de plus en plus là, de plus en plus réels (pour donner de l'irréalité à la réalité, il faut donner de la réalité à l'irréalité) jusqu'à arriver – chose inadmissible, inacceptable pour l'intelligence- à les faire parler, presque bouger... le rien se fait entendre, se concrétise, comble de l'invraisemblance ! »³³

À travers les répliques du Vieux et de la Vieille le spectateur est capable de deviner celles des absences présentes, des revenants. Ainsi, le rôle des deux personnages s'avère essentiel pour la compréhension du message. Sans doute, le public des *Chaises* a toutes les raisons d'être frustré. En plus de suivre le jeu des visibles, il doit reconstruire le jeu caché des absents en même temps qu'il doit les imaginer à l'aide des débris d'informations transmises par les vieux. Mais son rôle ne s'achève pas ici, car Ionesco lui prépare une place longtemps perdue.

LE SPECTATEUR. Il est incontestable que dans le théâtre d'avant Ionesco le spectateur détenait l'unique rôle de dégustateur du spectacle. Alors, sa place était définitivement située en dehors de la scène en tant que participant passif à l'acte théâtral. Tout cela a commencé en même temps que le théâtre grec antique où spectateur et acteur se sont séparés en deux entités intangibles. Ce que Ionesco introduit dans son théâtre c'est pratiquement un retour aux origines et nous envisageons ici les diverses formes de rituels primitifs telle la danse guerrière ou invocation de la pluie, etc. Dans ces manifestations, il y a un continuel changement de rôles entre participants actifs et participants passifs ce qui fait ternir la distinction entre spectateur et acteur.

À part les manifestations païennes, une faible interaction unidirectionnelle entre les deux entités se fait grâce à un procédé appelé aparté, à l'aide duquel un des acteurs se confesse aux spectateurs. Mais chez Ionesco, la relation se fait dans les deux sens. Spectateur et acteur se rejoignent et réalisent le spectacle.

³³ Apud Esslin, Martin, *Théâtre de l'absurde*, p. 145

La première pièce qui met en évidence cette relation est *Les salutations*, où les répliques des acteurs se mélangent à celles des spectateurs :

« UNE SPECTATRICE, *dans la salle* : Ce sont des vers !
 [...]
 LE VOISIN DE LA SPECTATRICE, *à l'oreille de celle-ci* : Tout le monde peut en faire autant !
 [...]
 TROISIÈME SPECTATEUR, *dans la salle, au spectateur voisin de la Spectatrice* : Essayez donc ! Ce n'est pas si facile !
 [...]
 PREMIER SPECTATEUR, *dans la salle* : On n'a qu'à copier le dictionnaire !
 TROISIÈME SPECTATEUR : Ce ne peut être une objection : tous les mots se trouvent dans le dictionnaire.
 DEUXIÈME SPECTATEUR : même le mot « dictionnaire » !
 [...]
 LA SPECTATRICE, *dans la salle* : Ce n'est pas facile pour le comédien !
 [...]
 PREMIER SPECTATEUR, *dans la salle* : C'est un prétexte pour un jeu d'acteur !
 LA SPECTATRICE : Il mime bien !
 [...]
 LES TROIS SPECTATEURS : Oh !... ça c'est fort !
 [...]
 LA SPECTATRICE, *dans la salle* : Les mots sont tout de même bien choisis !...
 [...]
 PREMIER SPECTATEUR, *dans la salle, à la spectatrice* : Je ne trouve pas qu'ils soient bien choisis !
 [...]
 DEUXIÈME SPECTATEUR, *au Premier Spectateur, dans la salle* : Qu'est-ce qu'il vous faut alors ?
 [...]
 LES TROIS SPECTATEURS : Et nous ? Et nous ? Et nous ? Et nous ?
 Et nous ? Et nous ?
 LES TROIS MESSIEURS *et* LES TROIS SPECTATEURS, *ensemble* :
 Comment allons-nous ?
 Comment allons-nous ? »³⁴

³⁴ Op. cit. pp. 80-83

Dans la scène citée, il y a quelques éléments à identifier. D'abord, l'espace scénique semble divisé en deux : la salle et la scène proprement dite. L'indication de l'auteur, réitérée plusieurs fois, « dans la salle » semble mettre une barrière entre les deux espaces. En effet, il insiste pour suggérer la fusion des deux espaces. Cela devient pertinent au moment où les deux entités commencent à changer des répliques. Après, nous observons un certain type de relation qui s'établit entre les deux groupes. Séparés au début de la pièce, les spectateurs commencent à critiquer le spectacle pour arriver ensuite à l'agression. À la fin de la pièce, les trois messieurs et les trois spectateurs se lancent des questions les uns aux autres qui montrent l'état d'aliénation auquel ils parviennent.

On peut catégoriquement parler d'une problématique du Quatrième Spectateur dans la pièce de théâtre *Les Salutations*. Les deux dernières répliques de la pièce sont les suivantes :

« PREMIER MONSIEUR : Nous allons merveilleusement, nous nous portons ionescamment !
LE QUATRIÈME SPECTATEUR (*qui n'existe pas*) : J'en étais sûr. Le dernier mot était prévu. »³⁵

On voit dans *Les Chaises* des personnages qui entrent en scène ; même si on ne les perçoit pas, leur présence étant divulguée par les Vieux qui en sont les portes parleurs, tandis que dans *Les Salutations* ni les autres personnages, ni les spectateurs ne font référence au Quatrième Spectateur inexistant. C'est le rôle le plus difficile de la pièce, même s'il s'agit d'une seule réplique, car comment la mettre en scène ? Ce spectateur-personnage n'est annoncé que par les notes scéniques de l'auteur, il ne peut pas s'insinuer dans le spectacle, même s'il se cache derrière le rideau par exemple. Purement et simplement il n'existe pas. Et comment donc serait-il possible de trouver un acteur inexistant pour lancer cette réplique ? Voilà la difficulté de ce rôle et en même temps le génie de Ionesco qui par cette pièce de dimensions extrêmement réduites s'approche le plus de la mise en scène de l'absurde. Ici on peut deviner également un auto-persiflage de Ionesco qui donne l'impression que son

³⁵ Op. cit., p. 83

théâtre n'est pas accessible au grand public, mais seulement à une catégorie restreinte de spectateurs qui sont en mesure de comprendre le message de son oeuvre et qui sont capables d'interagir avec les acteurs-personnages.

Le spectateur devient présence absente dans toute les situation où les acteurs s'adresse à eux. *Scène à quatre* se termine par une interpellation envers le public :

« *Arrêt du mouvement. La Dame, dépeignée, dégrafée, essoufflée, à moitié dévêtue, s'avance vers le public, sans bras, en sautillant sur une seule jambe.*

LA DAME : Mesdames, messieurs, je suis parfaitement d'accord avec vous. Ceci est tout à fait idiot. »³⁶

Le spectateur ne participe pas de manière active au spectacle, mais il est repérable. C'est lui le destinataire du message de la dame, en effet une confirmation de ses impressions. Dans cette pièce, le jeu du spectateur invisible est distinguable à travers les répliques des acteurs, tout comme les interventions des personnages absents sont identifiables dans les paroles du Vieux et de la Vieille dans *Les chaises*.

Le spectateur regagne dans le théâtre de Ionesco sa place oubliée, mais en même temps il entre dans le monde de l'absurde. Il devient donc présence dans le spectacle proprement dit qui doit se soumettre à un auteur tyrannique.

L'AUTEUR. À travers les deux études qui ont consacré Martin Esslin en tant que théoricien du théâtre de l'absurde, le critique observe une agressivité de l'auteur contre les personnages. Nous ajouterons que cette agressivité se manifeste également contre le public. Voici un extrait où il affirme les susdites observations :

« [La violence que l' n.n.] auteur use à l'égard de ses personnages, nous la voyons partout où l'écrivain traite ses créatures avec un mépris vraiment féroce. Ainsi dans *La cantatrice chauve* de Ionesco, où ils sont réduits à l'état d'automates sans vie propre auxquels tout attribut humain a été enlevé. »³⁷

³⁶ Op. cit., p. 380

³⁷ Esslin, Martin, *Au-delà de l'absurde*, p. 241

Le réputé exégète de Ionesco met l'accent seulement sur une des attitudes éprouvée envers les personnages : la construction. Réduire le personnage à une poupée mécanique, incapable de penser et manifester des sentiments, serait suffisant pour affirmer que l'auteur déteste sa création. Mais est-ce tout ? Est-ce la seule condition nécessaire et suffisante pour lancer cette idée ? Nous dirons que non. En effet, la lecture en profondeur de ses pièces nous montre d'autres arguments qui viennent renforcer l'idée annoncée par Martin Eslin.

Préoccupons-nous d'abord de la relation auteur-personnage. Nous avons identifié dans les didascalies l'auteur même, présent mais pourtant absent. Outre les indications neutres, glaciales, dont le rôle est d'assurer le jeu de scène, il y a des sentiments que l'auteur laisse voir. Regardons quelques exemples tirés de ses pièces :

« [...] Les répliques qui suivent doivent être dites, d'abord, sur un ton glacial, hostile. L'hostilité et l'énervement iront en grandissant. À la fin de la scène, les quatre personnages 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. »³⁸

« (le dialogue qui suit doit être dit d'une voix traînante, monotone, un peu chantante, nullement nuancée)³⁹

Les deux indications scéniques se retrouvent dans *La cantatrice chauve* et en dépit de donner des suggestions aux personnages, il laisse entrevoir sa propre attitude : les répliques doivent, le dialogue doit. Le verbe « devoir » exclue toute autre manière de jouer la pièce. Il est le tyran caché, celui qui dirige les mouvements de ses marionnettes. Une analyse plus profonde des deux fragments met en évidence également la rigidité de l'auteur face au jeu des personnages. Il est le moteur de la dispute qui dégénère en brutalité.

Il n'établit pas une meilleure relation avec les spectateurs. Quoique théâtrale, son attitude envers le public lui assure l'originalité. Il montre la même attitude intimidante :

³⁸ Op. cit., p. 40

³⁹ OP. cit., p. 16

« On entend pour la première fois les bruits humains de la foule invisible : ce sont des éclats de rire, des murmures, des « chut », des toussotements ironiques ; faibles au début, ces bruits vont grandissant ; puis, de nouveau, progressivement, s'affaiblissent. Tout cela doit durer assez longtemps pour que le public – le vrai et visible – s'en aille avec cette fin bien gravée dans l'esprit. »⁴⁰

La relation avec les personnages et le public :

« ([...] Le coup de la pendule doit être si fort qu'il doit faire sursauter les spectateurs. Les époux Martin ne l'entendent pas.) »⁴¹

Le public « vrai et visible » des *Chaises* est soumis au « toussotements ironiques ». Il n'y a pas d'équivoque ici, compte tenu que les seuls personnages visibles deviennent les spectateurs. Mais Ionesco ne se contente pas d'apostropher le public d'une manière indirecte. Il envisage pour la fin de la *Cantatrice chauve* deux autres variantes auxquelles il renonce ultérieurement parce que le metteur en scène et les acteurs les jugent trop provocatrices ou trop onéreuses. C'est très important de préciser que ce n'est pas Ionesco lui-même qui supprime ces deux variantes. La première suggérait qu'après la querelle des Smith et des Martin, des gendarmes arrivent sur la scène et simulent une fusillade des spectateurs. La deuxième montrait l'auteur au même moment dans la fin de la *Cantatrice* devant le public le poing levé leur disant : « Bande de coquins, j'aurai vos peaux. ».

Les deux variantes supprimées indiquent la relation envisagée par Ionesco envers son public. Comme nous l'avons précisé, il ne s'agit que du spectacle, mais le résultat est remarquable. Cela met les bases d'un nouveau rapport auteur-spectateur et implicitement une nouvelle dimension du théâtre de l'absurde. Le spectateur quitte son espace pour entrer dans celui du personnage ; mais cette transition ne se fait pas sans répercussions, car il devient ainsi la marionnette du même auteur impitoyable. Rappelons les « Et nous ? » dans *Les salutations*, expression du spectateur devenu automate.

⁴⁰ Op. cit., p. 183

⁴¹ Op. cit., pp 20-21

Dans ce chapitre nous avons étudié les diverses manières dans lesquelles personnage-spectateur-auteur deviennent des présences absentes. D'abord, le personnage ionescien subit des mutations qui le dissocient du personnage traditionnel. Nous avons parlé de la « visibilité », critère selon lequel il est présent ou absent et nous avons constaté qu'entre les deux états il y a de la réciprocité, ce qui est présent devient absent et vice-versa. Le fantomatique a été un autre aspect que nous avons abordé en directe relation avec le sentiment angoissant de la mort. Nous avons montré aussi quelles techniques novatrices doit utiliser l'auteur pour introduire en scène le personnage absent. Dans la deuxième section de ce chapitre nous sommes penché sur le cas du spectateur chez Ionesco. Nous avons découvert son rôle d'absence présente qui représente en même temps une révolution dans le théâtre. Le dernier chapitre a été assigné à identifier la position de l'auteur par rapport au spectacle, à ses personnages et son public. Nous sommes partis d'une constatation de Martin Eslin quant à son agressivité envers le personnage et nous l'avons développé en englobant également sa relation envers le spectateur.

Qu'est-ce qui relie l'auteur, le personnage et le spectateur ? La même manière insolite de rendre absurde le rôle principal, en l'introduisant insensiblement dans l'existence de l'être humain : là où il fait partie, car son antithéâtre est « [...] en fait [le] seul vrai théâtre de la vie [...] »⁴²

⁴² Vernois, Paul, La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, p. 54

III. Le « moi » dans le système de références absurde

En 1950 Ionesco signe définitivement la rupture avec toute la tradition théâtrale aristotélicienne. En effet, la représentation de *La cantatrice chauve* est l'étendard d'une révolution culturelle qui se manifestera pendant toute la deuxième moitié du 20^{ème} siècle et au-delà même. Il est nécessaire de préciser, ainsi, que depuis 1957 cette première pièce de Ionesco et chef d'œuvre du *théâtre de l'absurde* est jouée quotidiennement à Paris au théâtre de *La Huchette* pour montrer symboliquement que l'homme vit toujours l'absurde duquel il en est le prisonnier. La manifestation la plus atroce envers l'humain est certainement l'écroulement de tout système référentiel qui lui permettait de se situer sur une certaine position dans le monde. Une fois les lois abolies, l'univers devient un espace dérisoire et limité où la chasse à l'identité de soi est un but inconcevable. Anca-Maria Rusu⁴³ avait avancé l'hypothèse des « cercles concentriques de l'absurde », une opinion qui doit être rappelée dans toute exégèse du *théâtre de l'absurde* et de ses manifestations. L'espace se construit, selon l'auteur, dans une succession de limites plus ou moins invisibles de telle manière que chaque effort de l'être humain de les outrepasser devient une tâche énorme. Pour chaque victoire il y aurait une infinité de défaites. De la même manière se révèle la temporalité. Encore moins appréhensible que l'espace, le temps y met son obole dans l'écroulement de l'identité du personnage absurde. Le troisième élément du système de référence, qui est également réduit au niveau microscopique, est l'Autre, celui qui se retrouve dans l'immédiat voisinage et avec lequel le personnage peut nouer une large palette de liaisons. Pour Jacques Lacan, l'identité subit le processus d'involution à cause d'une « [...] absence de référence fixe dans le système observé [...] »⁴⁴. À partir de cet point de vue, nous analyserons les trois dominantes qui déterminent l'identité du personnage dans le théâtre de Ionesco: l'espace, le temps et les Autres. Nous considérons que si les trois dimensions mentionnées subissent des mutations cela aura un impact direct sur

⁴³ Anca-Maria Rusu, *Cercurile concentrice ale absurdului*, Iasi, Timpul, 1999

⁴⁴ Lacan Jacques, *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris, 1966, p. 86

l'identité du personnage, ce qui nous aidera à comprendre la manifestation de la présence absente ou bien de l'absence présente. En effet, il est impossible de dissocier la conscience de soi-même du personnage de sa présence matérielle.

L'ESPACE. Dans sa conception sur le théâtre, Ionesco, à travers *Notes et contre-notes*, avoue son intérêt de construire un théâtre dans lequel il réduit la matière agressive à l'espace presque vide, un « univers sans espace »⁴⁵. « Sur scène il n'y a rien. »⁴⁶, voilà son desideratum. Toujours dans le même livre, il confesse son angoisse quant à l'espace agressant :

[...] le monde pèse ; l'univers m'écrase. Un rideau, un mur infranchissable s'interposent entre moi et le monde, entre moi et moi-même, la matière remplit tout, prends toute la place, anéantit toute liberté sous son poids, l'horizon se rétrécit, le monde devient cachot étouffant.⁴⁷

Revenons à la même pièce mentionnée auparavant, *La cantatrice chauve*. Nous faisons référence à ce chef-d'œuvre non pas parce que l'espace dans les dimensions de l'absurde y est le mieux mis en évidence, mais parce que, chronologiquement, c'est la première manifestation du mouvement connu sous le nom de *théâtre de l'absurde*. Évidemment, Ionesco développera dans des pièces ultérieures cette notion d'« espace absurde », sans pourtant minimaliser l'aspect qu'il lui attribue dans sa première pièce, *La Cantatrice chauve*. Il serait inutile de faire une étude pour expliquer l'espace absurde, car le sujet est pour ainsi dire épuisé. Mais ce qui fait partie de nos préoccupations sera d'étudier les modalités à l'aide desquelles l'espace porte sur l'identité du personnage et dans quelle mesure il devient « immatériel ».

Rappelons-nous le tableau initial où M. Smith est en train de lire comme d'habitude son journal (on peut remarquer ici une circularité des actions) :

⁴⁵ Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, p. 140

⁴⁶ Idem, p.170

⁴⁷ Idem, p.141

« *Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, anglais, dans son fauteuil anglais et ses pantoufles anglaises, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.* »⁴⁸

Quoique les indices spatiaux abondent, on ne peut pas ignorer l'adjectif « anglais » dans ses variations qui incite un amendement à chaque élément qui fait référence à l'espace. On apprend assez vite que l'action a lieu en Angleterre, dans les environs de Londres, dans la maison d'un quelconque M. Smith, nom banal par ses récurrences d'ailleurs, que l'intérieur de sa maison est arrangé dans le style bourgeois et qu'il y a des fauteuils et un feu. Revenant à l'adjectif « anglais », qui qualifie tout objet de M. Smith, on ne peut pas l'ignorer. Sans ce mot, la description pourrait être bel et bien une description placide, trop normale, une introduction classique pour une pièce de théâtre. Mais, son utilisation obsessionnelle et souvent dans des endroits bizarres (« feu anglais ») change la connotation de la description. Maintenant, est-ce qu'on se trouve vraiment dans une réalité possible ou pas ? C'est surtout la réalité de l'absurde, car l'espace construit de Ionesco dépasse les limites du palpable, du significatif.

Quant à M. Smith en train de lire le journal, on dirait qu'il est quelqu'un fortement intéressé par ce qui se passe dans le monde. Par la suite, au contraire, le lecteur/spectateur arrive à une conclusion étonnante : ce que M. Smith « lit » dans son journal ne sont que des événements antérieurs dont il a été le témoin. Ainsi, le journal semblerait un amas de feuilles vides et l'exercice de lecture ne serait qu'une répétition sans fin des mêmes événements de jadis. D'ailleurs, ces expériences racontées renvoient à un temps révolu, à un « je ne sais pas quand ». Naturellement, la conclusion est que les personnages se retrouvent enfermés dans le même espace des temps immémoriaux sans même s'en rendre compte. Les Smith ne quitteront jamais leur maison, voire la salle à manger, car à la fin de la pièce l'action recommence avec la même scène du début. Pour *La Cantatrice chauve*, Ionesco préfère une structure cyclique, la même histoire se répétant continuellement. La

⁴⁸ Op. cit., p.9

lumière s'éteint à la fin de la pièce pour permettre aux acteurs de reprendre leurs places initiales et de recommencer ce qui en apparence devrait se terminer. C'est une des images les plus fidèles de l'absurde. La même manière insolite de rendre à l'absurde le rôle principal et de l'introduire insensiblement dans l'existence de l'être humain, là où il fait partie, se retrouve dans la plupart de ses pièces, car son antithéâtre est « [...] en fait seul vrai théâtre de la vie [...] »⁴⁹

L'espace clos fournit un nombre limité d'éléments de comparaison. Le décor reste inchangé pendant toute la représentation, il n'y a aucune variation et les personnages ne semblent point s'en rendre compte. C'est une rigidité dans les objets du décor qui se reflète dans une possible prise de conscience du personnage. Le banal, le répétitif altère indubitablement l'identité. Ainsi, les Smith deviennent les captifs d'un appareil dont ils sont les mécanismes. Pour le lecteur/spectateur ils laissent l'impression d'être des objets et non des êtres. Autrement dit, le sujet s'efface, disparaît et laisse visible l'objet. On observe ici le processus grâce auquel la présence devient absence.

L'idée est reprise par Ionesco dans *Les Chaises*, mais cette fois-ci elle trouve un plus haut degré de complexité, car elle n'est plus une préoccupation secondaire du dramaturge comme dans *La Cantatrice chauve*. À un espace chaud (rappelons le feu qui réchauffe la chambre de M. Smith !), sécuritaire, Ionesco préfère pour cet autre chef-d'œuvre un phare entouré par l'eau, signe de la décomposition du personnage :

« LA VIEILLE : [...] Ah ! Cette maison, cette île, je ne peux m'y habituer ; tout entouré d'eau... de l'eau sous les fenêtres, jusqu'à l'horizon... »⁵⁰

L'anéantissement du Vieux et de la Vieille est d'ailleurs très évident pour le lecteur/spectateur. Tout au long de la pièce, le Vieux se plaint de n'avoir eu jamais l'occasion de dire son message aux autres. Ainsi, son identité ne se dévoilera qu'au moment où il sera capable de montrer aux autres ce qu'il pense. Mais il vit un drame

⁴⁹ Vernois, Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, p. 54

⁵⁰ Ionesco, *Théâtre complet*, p. 142

duquel il ne lui est pas permis de s'en sortir. On soupçonne ici le rôle diabolique joué par l'auteur même.

Le fait de vivre dans cet espace clos se manifeste dramatiquement dans la recherche de soi-même du personnage. Le « autre » de « Je est un autre » ne se révèle pas à cause de la particularité de l'espace où les personnages vivent. La salle à manger des Smith est un espace fermé pour eux seulement, car les autres entrent et sortent maintes fois durant la représentation. Ils ont la possibilité de quitter la maison, mais il refuse constamment. Mme. Smith ouvre la porte, sans pourtant dépasser les limites marquées par le seuil.

Au contraire, dans *Les Chaises*, le Vieux et la Vieille sont captifs dans le phare. L'eau qui s'étend jusqu'à l'horizon est un obstacle impossible de franchir. À l'intérieur du phare pourtant il y a 10 portes qui simulent un espace ouvert et les deux vieux se retrouvent au milieu d'un tourbillon d'événements marqué par des sorties et entrées répétées de et dans l'espace scénique. Il est nonobstant évident que ce n'est que l'apparence d'un espace ouvert, les personnages étant obligés de revenir dans le même endroit selon un mouvement circulaire imperceptible de l'espace visible à celui invisible. Voilà comment cette succession d'absences et de présences crée un premier niveau de la présence absente ou l'absence présente et à laquelle Ionesco ne fait jamais référence. Dans *Les chaises*, l'espace où les personnages se retrouvent incarcérés leur permet de jouer facilement le jeu existentiel de cache-cache. En effet, le nombre inhabituel de portes rend l'espace scénique similaire à des galeries souterraines dans lesquelles l'homme vit son isolement du monde extérieur pareil à « l'homme du souterrain » dostoïevskien. Celui-ci, étouffé par sa propre lassitude, trouve pourtant un minimum d'énergie pour se questionner sur sa position dans l'univers. La seule action qui lui permettrait d'avoir donc une juste perception de soi-même serait d'inviter un grand nombre d'humains. L'artifice de Ionesco quant aux invités invisibles nous montre le drame de l'homme seul qui, dans son effort de communiquer, crée dans l'imagination tout un monde, quoique immatériel. Nous allons étudier le problème de l'Autre dans un autre sous-chapitre. Pour l'instant, la compréhension de l'espace en tant qu'annihilateur de l'identité serait plus pertinente.

Antérieurement, nous avons parlé d'un premier niveau de la création de la présence absente et de l'absence présente. Un deuxième niveau c'est justement ce que Ionesco témoignait dans ses *Notes et contre-notes* : « la présence des absents ». Pour le dramaturge, « exprimer l'absence »⁵¹ fait partie de sa condition du créateur et il doit répondre à ce défi d'une manière inouïe jusque-là. Dans *Les chaises* il n'y a pas des personnages qui lancent leurs répliques au-delà du champ visuel du spectateur. À part les vieux, il n'y a que l'Orateur en tant que personnage qui nécessite l'intervention d'un acteur. Quelle est la relation entre les absents et l'espace ? Bien évidemment, leur « présence » se répercute dans la façon selon laquelle les vieux organisent leur espace. Ils s'emparent de l'espace où les hôtes se sont habitués à mener leur existence marquée par la répétitivité. L'espace se rétrécit au fur et à mesure que les invités y arrivent. Le geste final du Vieux qui se suicide est considéré par les exégètes de Ionesco comme une prise de position contre l'impossibilité de transmettre son message aux autres. Évidemment, son acte est la suite de l'agressivité passive des autres qui produisent un changement dans l'espace connu. Ainsi, ce qui était familier se transforme à un tel degré qu'il ne voit aucune autre solution que sa disparition. Le phare, symbole de l'espace clos, n'est aucunement suffisant pour abriter le monde vaste. Les chaises, objets qui prennent la place des sujets, occupent l'espace progressivement rendu étranger pour les vieux. Pour Serge Doubrovsky, « [...] à l'absence de l'homme correspond la présence envahissante de l'objet. »⁵². Il s'agit pourtant d'une double manifestation : l'absence qui devient présence par les invités invisibles et la présence qui devient absence concernant les vieux. Si dans le cas du Vieux cette transgression se produit objectivement (il devient absence par suicide, mais il reste dans la conscience des spectateurs en tant que symbole), pour la Vieille cette mutation est dans la sphère du subjectif. Elle n'a point de personnalité, elle vit dans l'ombre de son mari et reprend à l'infini les mêmes demandes. Vidée de personnalité, elle ne fait qu'un acte de présence, tandis que de point de vue de la conscience de soi-même elle est absente.

⁵¹ Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, p. 268

⁵² Doubrovsky, Serge, *Le Rire d'Eugène Ionesco* dans *Parcours critique II*, p. 37

Les Salutations, pièce peu étudiée en comparaison avec les autres plus connues de Ionesco comme *La Cantatrice chauve*, *Les Chaises*, *Rhinocéros* où *Le Roi se meurt*, s'inscrit pourtant dans le même style du dramaturge. Ce qui est différent ici, c'est la tendance minimaliste de l'auteur en quête de la substance des choses. Tout d'abord, les dimensions des *Salutations* (cinq pages seulement) montre sa capacité de concision et ensuite, dans le même esprit simplificateur, il réduit le nombre de personnages à trois auxquels il ajoute trois spectateurs et un quatrième inexistant. C'est une pièce qui sort du moule du théâtre de Ionesco et d'autant plus du théâtre classique. Il n'y a même pas une liste de personnages et les indications scéniques sont limitées à exprimer le minimum. L'action est rudimentaire et elle se construit sur l'entrée en premier plan des spectateurs-personnages qui expriment une certaine évolution de leur agacement ou de l'agression ascendante des Trois Messieurs qui construisent des adverbes de manière suivant l'ordre alphabétique des entrées de dictionnaire. Les références à l'espace-temps sont quasi inexistantes ; il n'y a pas d'indication directe nulle part, quoiqu'on puisse identifier par des moyens subjectifs des marqueurs temporels et spatiaux. Faute de références objectives, on peut constater l'existence d'une certaine scène et d'une salle de théâtre afférente, vu surtout qu'on observe des personnages et des spectateurs :

« Silence. **Dans la salle** [n.n], les spectateurs toussent »⁵³
 « UNE SPECTATRICE, **dans la salle** [n.n] : Ce sont des vers !... »⁵⁴
 « **Dans la salle** [n.n.], les Spectateurs se lèvent. »⁵⁵

Ensuite, il y a le mouvement scénique des personnages et des spectateurs, qui suggère un déplacement dans un espace quelconque :

« PREMIER MONSIEUR, **entrant et apercevant** [n.n.] *le Deuxième Monsieur et le Troisième Monsieur* : Bonjour, messieurs !
 DEUXIÈME MONSIEUR **entrant et apercevant** [n.n.] *le Premier et le Troisième Monsieur* : Bonjour, messieurs !

⁵³ Ionesco, Eugène, *Théâtre complet*, p. 79

⁵⁴ Op. cit., p.80

⁵⁵ Op. cit., p.83

TROISIÈME MONSIEUR, *entrant et apercevant* [n.n.] *le Premier et le Deuxième* : Bonjour, Messieurs ! »⁵⁶

Le spectateur quitte son espace et rentre dans l'espace théâtral. Cette fusion de deux espaces, qui normalement ne doivent pas interférer, peut se rattacher également au motif de la vie comme théâtre. Le message de Ionesco serait qu'on ne peut pas déceler la différence entre le spectacle et la vie réelle. À la suite de cette fusion, l'absurde devient réel, et non plus suggéré, les répliques des spectateurs d'abord cohérentes se transforment dans des interrogations, existentialistes bien sûr, dépourvues de sens :

« LES TROIS PERSONNAGES *se séparent. Chacun de son côté se demande, un doigt sur sa propre poitrine* :

Et vous ? Et vous ? Et vous ?

Et vous ? Et vous ? Et vous ?

Et vous ? Et vous ? Et vous ?

Et vous ? Et vous ? Et vous ?

Et vous ? Et vous ? Et vous ?

Et vous ? Et vous ? Et vous ?

Dans la salle, les Spectateurs se lèvent.

LES TROIS SPECTATEURS : Et nous ? Et nous ? Et nous ? Et nous ?

Et nous ? Et nous ?

LES TROIS MESSIEURS et LES TROIS SPECTATEURS, *ensemble*,

Comment allons-nous ?

Comment allons-nous ?

Pause »⁵⁷

Les seules vraies répliques, avant de tomber dans le jeu absurde des acteurs, sont celles des spectateurs, un théâtre inversé, où les rôles sont joués par les spectateurs et les petits commentaires vis-à-vis du spectacle (la tirade des répliques des Trois Messieurs suggère l'attitude du spectateur notamment) sont interprétés par les personnages. L'espace dans *Les Salutations* passe alors dans l'imperceptible ; pourtant il influence directement la conscience de soi du personnage, la perception en tant qu'existant. Les personnages sans noms créent l'impression de se situer hors

⁵⁶Op. cit., p.77

⁵⁷ Op. cit., p.83

toute dimension spatiale objective ce qui, implicitement, se reflète dans la construction de leur identité, autrement dit le fait d'exister, de se montrer aux autres.

Nous avons observé, suite à une analyse approfondie de l'espace théâtral ionescien, que la présence du personnage ne peut pas se manifester en dehors d'un espace concret. Plus il rétrécit, plus la personnalité humaine est en souffrance. Dans le contexte de l'œuvre de Ionesco, celui-ci se métamorphose du tangible à l'impalpable. D'après le dramaturge, le déficit d'espace culmine avec l'annulation de toute présence humaine.

LE TEMPS. La deuxième dimension qui a un impact profond sur la perceptibilité de l'être humain c'est le temps. À part l'espace clos du cercueil mortuaire, le temps chez Ionesco se retrouve sous le signe de la fragilité de l'être humain. La peur incontrôlable de mourir envahit tout esprit conscient de soi-même. Dans la plupart des études consacrées au théâtre de l'absurde on affirme que le personnage se manifeste telle une marionnette, vidée de conscience. Mais ne serait-ce une modalité de souligner l'angoisse existentielle ? Réfléchir à son propre anéantissement rend l'humain étranger, solitaire. Sous la pesanteur du temps inexorable, le vivant devient revenant avant même de succomber. Ainsi, on trouve une explication du mouvement chaotique du personnage dans l'espace où il est refermé. À cet égard, dans *Les Chaises*, le sentiment de la mort imminente devient angoisse au moment où le Vieux réalise qu'il ne lui reste assez de temps pour transmettre son message.

Dans *Les Salutations*, on identifie des moyens rudimentaires que Ionesco introduit avec subtilité pour marquer la temporalité. Nous avons vu que, en dépit des références objectives données, nous ne pouvons pas encadrer cette dernière en dehors d'une certaine spatialité. Le temps, par contre, est encore plus difficile à identifier. Il n'y a pas de déterminants visibles et pourtant on ne peut pas affirmer que c'est une création atemporelle. Nous ignorons ici toute référence au temps de l'auteur et du moment de la création et nous nous situons exclusivement depuis la temporalité de la pièce de théâtre. Nous avons affirmé auparavant qu'on peut discerner une certaine

évolution de l'action, même si elle est assez élémentaire, et ainsi nous pouvons y établir une temporalité. Le jeu scénique se déroule d'abord en progression pour s'apaiser dans la troisième partie et de reprendre la même accélération :

« PREMIER et DEUXIÈME (*au Troisième*) : Et vous ? Et vous ?
Pendant la tirade qui suit, le Premier et le Deuxième Monsieur continuent de demander au Troisième Monsieur : « Et vous ? Et vous ? Et vous ? » sur un rythme de plus en plus rapide ; à son tour, le Troisième Monsieur, tournant la tête, de plus en plus vite, tantôt vers le Premier, tantôt vers le Deuxième Monsieur, illustre, dans la mesure du possible, par des gestes appropriés chaque mot qu'il prononce. »⁵⁸

« LE TROISIÈME MONSIEUR, ***continuant*** » [trois fois la même intervention de l'auteur, n.n.]⁵⁹

« PREMIER MONSIEUR : Et vous ?
Ralentissement du mouvement »⁶⁰

« PREMIER MONSIEUR : Harmonieusement. Très harmonieusement.
(Au deuxième) Et vous ?
Le rythme s'accélère de nouveau. »⁶¹

Nous avons souligné en gras les éléments qui peuvent suggérer une certaine temporalité de l'acte scénique. Ces indications de l'auteur peuvent influencer d'une façon éloquente la durée de la représentation, car les accélérations et les ralentissements modifient l'évolution normale de l'échange de répliques. L'atemporalité dans laquelle se situent les personnages a une conséquence majeure sur leur perception dans l'univers.

La Cantatrice chauve, par contre, est plus riche dans les indices spatio-temporels. Nous distinguons d'abord une liste de personnages et, immédiatement après, une première indication spatio-temporelle, extérieure à l'action de la pièce c'est vrai, mais qui reflète le contexte dans lequel elle a été créée/représentée sur scène :

⁵⁸ Op. cit., p.80

⁵⁹ Op. cit., p.80

⁶⁰ Op. cit., p.82

⁶¹ Op. cit., p.83

« La Cantatrice chauve a été représentée pour la première fois au théâtre de Noctambules, le 11 mai 1950, [...] »⁶²

Nous avons introduit cette constatation uniquement pour souligner une distinction entre les deux pièces de théâtre. Autrement, Ionesco utilise le schéma classique avec une liste de personnage, divisions en scènes et les premières indications dont le but est de donner une perspective sur l'arrangement scénique. Il y a également deux indicatifs temporeux dans ces indications scéniques : « soirée anglaise » et « La pendule frappe dix-sept coups anglais ». Quel formalisme dans « dix-sept heures » ! Mais, on se trouve en Angleterre, où les gens sont proverbiaux par leur formalisme, donc c'est tout à fait normal que la pendule indique dix-sept heures et non pas cinq heures de l'après-midi. Pour finir, l'action est placée donc en soirée. Ou pas ? Lisons la première réplique, celle de l'épouse de M. Smith, immédiatement après avoir entendu les coups de la pendule :

« MADAME SMITH : Tiens, il est 9 heures. [...] »⁶³

Le lecteur-spectateur devient déboussolé pour la première fois. Tout d'abord, parce que Madame Smith écrase son formalisme en utilisant un autre moyen pour exprimer le temps, et ensuite parce qu'il y a une inadéquation entre ce que la pendule indique et ce qu'elle dit. L'entrée dans le temps de l'absurde se fait brusque et visible. Nous sommes entrés dans « une sorte de nuit »⁶⁴, espace-temps onirique selon Paul Vernois, une sorte de soirée donc, quelque chose d'ineffable dont les contours se précisent à peine. Selon Paul Vernois, « Le dessein d'une pièce n'est donc pas – ou n'est plus – de mener à son terme une histoire, mais de rendre intuitivement perceptibles par une figuration symbolique et ordonnée, les archétypes oniriques communs à l'auteur et aux spectateurs. »⁶⁵ C'est justement ce qu'on peut voir dans l'introduction de la *Cantatrice*, même si l'auteur fait référence aux *Chaises*. La maison des Smith n'est plus l'endroit où se déroule une action, mais un endroit où se

⁶² Op. cit., p. 8

⁶³ Op. cit., p.9

⁶⁴ Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, p. 170

⁶⁵ Vernois, Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, p. 54

mélange dans une organisation, qui nous échappe à première vue, les cauchemars de l'être humain « jeté dans le monde ».

Le temps n'est pas référentiel non plus dans les pièces de Ionesco, où, au moins, il ne fait pas référence à la réalité telle qu'on la connaît. Il suit le trajet de l'angoisse de l'être humain, errant dans un univers encerclant. Dans la réalité, le temps est unidirectionnel et irréversible, mais ce n'est pas le cas dans la *Cantatrice*, sinon dans l'univers onirique. Dans les indications scéniques concernant la pendule et ses battements, on découvre que le temps passe dans multiples directions ou il se suspend :

« *Un autre moment de silence. La pendule sonne sept fois. Silence. La pendule sonne trois fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois.* »⁶⁶

« *La pendule sonne cinq fois. Un long temps.* »⁶⁷

« *Court silence. La pendule sonne deux fois.* »⁶⁸

« *Un assez long moment de silence... La pendule sonne vingt-neuf fois.* »⁶⁹

« *La pendule sonne tant qu'elle veut* »⁷⁰

De son propre aveu, on sait que Ionesco aimait jouer des jeux soi-disant absurdes et nous rappelons ici l'événement de départ dans la construction de l'identification risible des Martin dans la *Cantatrice*. Il faisait la même chose, pour son amusement, dans le métro avec son épouse. Selon le même raisonnement, il construit ce jeu sur le passage du temps qui, au-delà de l'aspect apparemment comique, représente une des angoisses de l'humain, celle de l'agression du temps qui ne peut pas être maîtrisé. Paul Vernois parlait de deux conceptions du temps : « *le temps des horloges* abstrait et inexorable, qui continuera à se dérouler, quoi qu'il arrive, en témoin de la vie des autres et *le temps vécu*, pauvre victime dévorée par

⁶⁶ Op. cit., p. 12

⁶⁷ Op. cit., p.13

⁶⁸ Op. cit., p.13

⁶⁹ Op. cit., p.19

⁷⁰ Op. cit., p.21

l'autre temps, bourreau implacable. »⁷¹ Mais, c'est important pourtant de voir de plus près comment se déroule *le temps de l'horloge* dans *La Cantatrice chauve*.

Tout d'abord, et nous nous demandons pourquoi ce fait n'est pas mentionné dans l'étude de Vernois, alors qu'il y a manifestation de ces deux temps dans l'incipit de l'antipièce : le temps de l'horloge indique dix-sept heures, le temps vécu, tel que Madame Smith nous le dit, indique 9 heures. Donc, c'est évident qu'il y a un écart entre les deux et qu'ils ne sont pas identiques. Ionesco n'avait pas besoin de plus d'effort et d'imagination pour montrer cet état de fait. Il l'a fait avec une austérité de moyens tout à fait remarquable. Les autres interventions ultérieures ne font qu'augmenter cet écart entre *temps des horloges* et *temps vécu*. Dans un délai que le lecteur-spectateur trouve assez court, environ quelques minutes, la pendule bat 7 fois, 3 fois, 0 fois, 5 fois et 2 fois. Nous avons préféré utiliser des chiffres pour rendre plus évident le mouvement de l'horloge. La première remarque serait le grand écart entre les deux temps ; deuxièmement, le fait que les deux temps évoluent d'une façon distincte et, troisièmement, que le temps de l'horloge à un trajet chaotique. La dernière impression est la plus déconcertante. Quand on regarde ce phénomène de plus près, on constate que le temps des horloges ne va pas dans le même sens que le temps vécu, mais de plus il n'est pas linéaire, ni dans un sens, ni dans l'autre. Et pourtant, nous ne pouvons pas accepter l'idée de la cyclicité de ce temps non plus, car les chiffres l'excluent. La suite 7-3-0-5-2-29 exclut la linéarité et la cyclicité également. La seule variante qui reste debout c'est celle du chaos, de l'irrégularité, de l'onirique, pour utiliser le mot de Paul Vernois. Dans l'onirique, le temps a sa propre valeur et sa propre référence, il ne peut pas se rattacher à la réalité objective. Il peut également s'arrêter (« la pendule ne sonne aucune fois ») indépendamment du temps vécu, couler dans le même sens que celui-ci, mais pas nécessairement avec la même vitesse, ou par contre aller dans la direction contraire. La mort symbolique de la pendule s'inscrit dans l'obsession ionescienne de l'extinction humaine. Pour Paul-Louis Mignon : « La vie du héros ionescien balance entre la lumière et la nuit. La lumière éclaire les jardins de l'enfance, de l'amour neuf [...]. La nuit est le signe de

⁷¹ Mignon, Paul-Louis, *Le Théâtre au XXe siècle*, p.101

la vieillesse ; elle étreint un monde humide de boue, symbole de la mort [...] »⁷² Que peut représenter le balancement de la pendule outre que ce déplacement perpétuel entre lumière et obscurité ?

L'heure 29 n'est pas enregistrée dans l'usage habituel des pendules, elle est donc hors temps, du temps mesurable au moins.

Plus loin, Madame Smith, interrogée par son époux au sujet de la concurrence des agents immobiliers, lui répond :

« MADAME SMITH : Le mardi, le jeudi et le mardi.

MONSIEUR SMITH : Ah ! trois jours par semaine ?[...] »⁷³,

ce qui avance une autre perspective sur le temps vécu des Smith. C'est surtout le commentaire de Monsieur Smith qui aggrave la perception du temps. Sans sa réplique, on pourrait considérer que Madame Smith a simplement commis une erreur, tandis que sa question confirme que les deux ont la même optique sur la configuration de la semaine et implicitement sur l'organisation du temps. Nous revenons donc à la même idée de temps onirique. Secondairement, nous pouvons avancer l'idée que la réitération (temps circulaire) du « mardi » vient compléter la vie « anglaise » des Smith, captive dans la répétition de leurs habitudes.

Extérieurement, l'action de la pièce se déroule dans un rythme monotone qui atteint son point le plus bas dans la scène numéro VII où après chaque réplique des personnages il y a un silence, ensuite monte progressivement jusque dans la XIème scène pour s'accélérer à partir de la question du Pompier concernant la cantatrice chauve. Le temps s'accélère, dirait Paul Vernois. Temps circulaire, temps accéléré, temps statique, voilà comment se manifeste la temporalité dans *Les Salutations* et *La Cantatrice chauve*. Il ne s'agit donc pas d'un temps linéaire qui comporte un début et une fin. C'est pour ainsi dire que les personnages ne se retrouvent plus et, qu'ils deviennent imperceptibles pour les autres ; ils sont des absences. On pourrait dire que leur temps s'arrête, qu'il prend d'autres directions, tandis que le temps du monde

⁷² Op. cit., p.190

⁷³ Op. cit., p.14

perceptible continue sa fuite. L'absence des personnages ionesciens se manifeste par leur suspension dans l'atemporalité.

L'AUTRE. La troisième dimension que nous nous proposons d'étudier quant à la transformation de la présence en absence et vice-versa c'est le rôle joué par l'autre, c'est-à-dire le monde extérieur avec lequel le personnage absurde établit ou non des relations. Selon Heidegger, l'homme devient conscient de sa position dans la société grâce à un système référentiel bidirectionnel. L'homme est différent des autres dans la même mesure qu'il s'y identifie. Dans la conception du philosophe allemand, l'individu a une juste perspective sur soi-même s'il comprend le système référentiel dans lequel il se situe non seulement du point de vue spatial et temporel, mais aussi par rapport à l'Autre :

« Et en quoi est-ce donc que l'être-au-monde vient à se comprendre préontologiquement ? Lorsqu'il comprend le complexe référentiel [...], l'être-là rattache ses propres possibilités d'être, authentiques ou inauthentiques, et qu'il les saisisse explicitement ou non, possibilités en vue desquelles il est lui-même, au circuit de la finalité. »⁷⁴

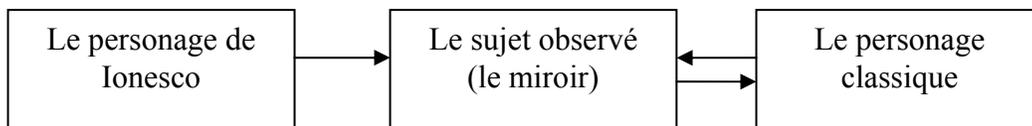
Nous avons remarqué dès le début de l'étude que la perturbation ou bien l'absence d'au moins un des trois éléments principaux du système référentiel induit une perte d'identité, autrement dit « l'être-au-monde » ne se manifeste plus de manière objective. Nous arrivons donc à la présence absente.

Lacan avait introduit la notion de « stade du miroir » pour définir cette relation réciproque à la suite de laquelle l'homme peut trouver des réponses sur soi-même en scrutant les autres. Le désir des personnages de savoir où ils se situent par rapport aux autres est assez faiblement représenté dans le théâtre de Ionesco. Les personnages végètent, pour ainsi dire. Et pourtant, comment le processus visant à établir sa position par rapport aux autres se réalise-t-il ? Nous constatons un processus qui va de l'extérieur vers l'intérieur. Le « moi » ne regarde que furtivement le miroir, seulement pour détacher les fragments de sa personnalité, tandis que son identité est

⁷⁴ Heidegger, Martin, *L'Être et le Temps*, p. 112

construite, en dehors de lui, par les autres. Jacques Lacan mentionnait une « [...] absence de référence fixe dans le système observé [...] »⁷⁵ qui se manifeste en tant que « [...] rupture de l'*Innenwelt* à l'*Umwelt* [qui] engendre [...] la quadrature inépuisable des récolements du *moi*. »⁷⁶. Ce n'est que le personnage lui-même qui n'est pas conscient de sa position, les autres, quant à eux, ils ont le pouvoir de lui attribuer une certaine identité. Cependant, l'effort de l'autre est plutôt vain, car il n'a pas la certitude d'avoir accompli sa tâche, dû au caractère protéiforme du personnage de Ionesco.

Dans le répertoire restreint des questions posées par le personnage de Ionesco manque la question sur l'identité, le « qui suis-je ? ». Il est limité à observer de façon unidirectionnelle l'autre ; il n'y a pas de réfraction comme on peut l'observer dans le schéma suivant :



Pour le personnage ionescien l'autre se profile ainsi comme un miroir brisé dans lequel il ne retrouve que des débris de son identité. Le personnage reste ainsi impuissant, incapable de se reconnaître dans l'image déformée reflétée par le miroir cassé.

Le silence quant au questionnement existentiel du personnage ionescien est explicable suite à son attitude passive devant l'autre. Wladimir Kryszynski écrit :

« Le théâtre de Ionesco est [...] un théâtre de l'ontologie négative et du paroxysme. L'ontologie négative, c'est le sens de l'existence humaine que Ionesco définit comme angoisse et comme solitude. Le paroxysme définit le mieux l'esthétique de Ionesco dans la mesure où dans son œuvre nous découvrons une série de tactiques de paroxysme qui visent à pousser à l'extrême limite une situation, un discours, un rôle ou un événement. Le paroxysme produit une sorte de catharsis cognitive : c'est

⁷⁵ Lacan Jacques, *Écrits*, p. 86

⁷⁶ Idem, p. 97

une prise de conscience de la force expressive du théâtre et de la relativité des choses. »⁷⁷

Certes, l'ontologie négative suppose la solitude de l'être humain et le sujet se retrouve parmi les plus prégnants dans le théâtre de Ionesco. Les personnages n'établissent aucune communication réelle avec les autres, le « dialogue » ionescien étant une suite de monologues. Quand l'un parle, l'autre n'entend rien, or :

« L'ouïr est l'ouverture existentielle de l'être-là vis-à-vis d'autrui, en tant que l'être-là est être-avec-autrui. »⁷⁸

Rappelons-nous *Les Salutations*, où les actants, désireux d'établir des contacts par des formules de salutation, émettent des mots inexistantes ou des sons d'animaux sans pourtant rien communiquer. Dans ce contexte, l'individu se retrouve tout seul, car chacun a une existence parallèle et identique. On lui refuse donc l'opportunité de savoir quelle est sa position dans le monde. Le personnage de Ionesco est la matérialisation du « on » heideggérien. La relation qui doit s'établir entre des individus est un double rapport pour Heidegger: identification et différenciation, la première constante étant définitionnelle pour la compréhension de l'être-dans-le-monde :

« « Les autres » » ne désignent pas la totalité de ceux que je ne suis pas, de ceux dont je me distingue ; au contraire, les autres sont plutôt ceux dont le plus souvent on *ne* se distingue *pas* soi-même et parmi lesquels on se retrouve aussi. »⁷⁹

Donc, je regarde l'autre non seulement pour délimiter les points qui m'assurent l'individualité, mais également tout ce qui me rapproche de l'autre. J'ai besoin de comprendre que moi aussi je suis un être humain. L'idée est insérée dans *Les Chaises* au moment où le Vieux souffre une crise existentielle :

⁷⁷ Krysinski, Wladimir, "Les paroxysmes de Ionesco", in *Jeu : Cahiers de théâtre* no. 107, p. 117

⁷⁸ Heidegger, Martin, *L'Être et le Temps*, p. 202

⁷⁹ Idem, pp. 149-150

« LE VIEUX : Je ne suis pas moi-même. Je suis un autre. Je suis l'un dans l'autre. »⁸⁰

Alors, nous pouvons affirmer avec certitude que Ionesco était familier avec les idées de Heidegger mentionnées dans *L'Être et le Temps*. Le concept est présent aussi dans *La Cantatrice chauve* :

MADAME MARTIN : Ce matin, quand tu t'es regardé dans la glace tu ne t'es pas vu.»⁸¹

Dans les deux extraits nous observons clairement le drame généré par la perte d'identité. La présence devient absence. Le précepte rimbaldien « Je est un autre » est repris par Ionesco pour augmenter le drame vécu par le personnage. Le Vieux vit l'agonie de la recherche du moi perdu. Alors il arrive à une conclusion étonnante : il est « un dans l'autre », ce qui veut dire qu'il observe non pas un dédoublement, mais une personnalité multiple. Le vrai Vieux est absent, il se cache dans la personnalité d'autrui. Pour M. Martin, par contre, la présence absente se manifeste par l'invisibilité de son corps. La glace représente dans le contexte non seulement l'objet, mais tout « miroir » qui peut assurer l'identité du personnage et nous faisons une référence directe à l'autre. Nous ne pouvons pas ignorer ici le problème du revenant et de la hantise de la mort, thème récurrent dans les pièces de Ionesco.

Le dédoublement et la personnalité multiple sont abordés tangentiellement par Ionesco dans *Les Chaises*. Par contre, dans *La Cantatrice chauve* il insiste davantage, quoiqu'il semblerait un jeu absurde. Voilà deux extraits qui soulignent l'incertitude concernant l'identité du personnage :

« MADAME SMITH : La pauvre Bobby.

MONSIEUR SMITH : Tu veux dire « le » pauvre Bobby.

MADAME SMITH : Non, c'est à sa femme que je pense. Elle s'appelait comme lui, Bobby, Bobby Watson. Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre quand on les voyait ensemble. Ce n'est qu'après sa mort à lui qu'on a pu vraiment savoir qui était l'un et qui était l'autre. Pourtant, aujourd'hui encore, il y a des gens qui la confondent avec le mort et lui présentent des condoléances. »⁸²

⁸⁰ Op. cit., p 170

⁸¹ Op. cit., p. 36

⁸² Ionesco, Théâtre complet, p. 12

« MARY : [...] Elisabeth n'est pas Elisabeth, Donald n'est pas Donald. En voici la preuve : l'enfant dont parle Donald n'est pas la fille d'Élisabeth, ce n'est pas la même personne. La fillette de Donald a un œil blanc et un autre rouge tout comme la fillette d'Élisabeth. Mais tandis que l'enfant de Donald a un œil blanc à droite et l'œil rouge à gauche, l'enfant d'Élisabeth, lui, a l'œil rouge à droite et le blanc à gauche ! [...] Malgré les coïncidences extraordinaires qui semblent être des preuves définitives, Donald et Élisabeth n'étant pas les parents du même enfant ne sont pas Donald et Élisabeth. »⁸³ p. 20

Si dans le premier extrait c'est la confusion qui fait impossible d'identifier un certain personnage, dans le deuxième il s'agirait apparemment d'un jeu de l'apparence et de l'essence. Ensemble, les passages démontrent que la présence doit être liée indissolublement au nom du personnage. Mais vu que toute une famille partage le même nom, le processus d'identification s'avère une tâche irréalisable. Ainsi, par exemple, dans la partie finale du premier extrait où un décédé est pris pour une personne vivante nous assistons à une absence présente. De la sorte, l'idée est retrouvable dans *L'Avenir est dans les œufs* où le grand-père disparu se montre aux autres en quittant le tableau qui le tenait « captif ».

Le nom assure l'individualité, mais vu qu'il est partagé par un groupe il serait difficile donc de repérer la personne nommée. Nous nous posons donc la question suivante : qui est le présent (celui dont et avec qui on parle) et qui est l'absent ? Définitivement, nous trouvons ici une autre preuve qui soutient l'idée de présence absente ou d'absence présente. Car, certes, un personnage peut s'arroger le nom d'autrui et créer l'impression qu'il est l'autre. Bobby Watson n'est pas le seul nom partagé par plusieurs personnages dans le théâtre de Ionesco. Dans *L'Avenir est dans les œufs* les membres d'une famille s'appellent soit Jacques, soit Robert. L'écart entre « moi » et « autre » s'annule dans le sens qu'il nous est impossible de savoir c'est qui l'un et c'est qui l'autre ou bien l'un peut être pris pour l'autre. L'absent devient présent et à l'envers à cause de ce *qui pro quo*.

⁸³ Ionesco, Théâtre complet, p. 20

Dans *La Leçon*, les deux personnages sans nom, l'Élève et le Professeur, créent une autre variation de la relation moi-autre dans la perspective de l'absence présente. L'élève représente, diachroniquement, une série d'élèves tués pendant une certaine période de temps ; elle n'est pas une individualité. Dans sa personnalité se retrouvent donc toutes les absences pour ainsi dire, les filles tuées par le Professeur. Le moi se dévoile ainsi comme le porteur d'un autre.

Le thème de *Rhinocéros* est le contraire de celui de la pièce antérieure : le moi s'efface et devient l'autre. Nous observons ici comment l'individualité se fond dans la masse. Subitement, les gens perdent la personnalité et l'aspect physique et se transforment dans des bêtes sans conscience de soi-même. L'individuel est remplacé par le grégaire ce qui détruit tout effort de retrouver le personnage métamorphosé. Pourtant, les rhinocéros occupent l'espace scénique, donc nous ne pouvons pas ignorer leur présence. Ils sont présence et absence en même temps : présence du point de vue physique et absence du point de vue psychologique. Vidé de son individualité, le moi se transforme dans le « on » de Heidegger qui :

« [...] n'est personne de déterminé et qui est tout le monde, bien qu'il ne soit pas la somme de tous [...] »⁸⁴

Dans ce chapitre nous avons étudié les différentes manifestations du moi dans un système de référence absurde, en somme un système dont les trois éléments de base - l'espace, le temps et l'Autre - ne se révèlent pas selon les normes de la réalité objective. Ces trois paramètres assurent non seulement le fait d'exister de l'être humain, mais aussi son identité, car pour Ionesco la présence ne se rapporte pas uniquement à l'aspect physique. Celui-ci doit être engendré à une conscience de soi-même.

⁸⁴ Heidegger, Martin, *L'Être et le Temps*, p. 159

IV. La certitude de la mort

« Peut-être, voulez-vous guérir les gens de la hantise de la mort ? »
(Bérenger dans *Tueur sans gages*)

Tout exégète ou simple amateur du théâtre de Ionesco vient en contact direct avec la problématique de la mort que l'auteur soulève non seulement dans ses productions littéraires mais aussi dans son vécu. Ce n'est pas du tout un secret que l'écrivain d'origine roumaine avait une perception « viscérale » du vide de l'existence - si nous employons le même mot utilisé par Ionesco même pour caractériser ses sentiments complexes reliés à l'idée de la mort – et de l'anéantissement de l'homme. Martin Esslin observait dans son étude *Théâtre de l'absurde* que « L'œuvre de Ionesco est profondément imprégnée du thème de la mort. »⁸⁵ D'ailleurs, dans la plupart de ses entrevues à la radio ou bien à la télévision ainsi que dans son journal et entretiens avec les amis, il ne se gênait guère d'aborder ce sujet qui ne lui laissait pas pourtant la possibilité de le comprendre totalement. Voilà le drame que Ionesco avait vécu avec une telle intensité paroxystique. Ce travail de pensée sisyphique remonte, si nous nous fions aux témoignages de l'auteur, à l'âge de quatre ou cinq ans quand il commence à se poser la question de l'absurdité de la mort. Ainsi, l'existence de Ionesco est totalement imprégnée par cette « hantise » à laquelle il ne lui est pas permis de s'échapper. Certes, aborder le sujet de ce point de vue ne serait qu'une reprise de toute tradition critique sur le théâtre ionescien.

En vue de cela donc, nous avons identifié un coin sombre, inexploré, dans les études qui lui ont été consacrés et nous considérons que notre démarche aidera à mieux réaliser l'image d'ensemble de la problématique de la mort. En résumant, tous ceux qui se sont préoccupés de Ionesco ont développé l'idée de hantise de la mort et l'homme en train de mourir. Pourtant, il y a une facette qui est perdue de vue et qui constitue le centre de recherche de notre chapitre : l'image de la Mort qui chez Ionesco est attribuable à « quelqu'un » qui, nous le verrons plus tard, manque de représentation objective ; elle est la suite des actions d'une absence présente, insaisissable. Il la conçoit dans l'esprit de la tradition répandue par les gens du

⁸⁵ Esslin, Martin, *Théâtre de l'absurde*, p. 180

Moyen Age comme un être, ou du moins « quelqu'un » muni d'une « fauche » ou d'un autre objet meurtrier (et ici on se rappelle clairement la figure du Professeur ou du Tueur qui sort de sa poche un couteau à longue lame luisante). La perception de la Mort en tant qu'absence présente va de pair avec notre sujet de recherche et nous considérons que c'est essentiel de lui attribuer un des trois chapitres de notre travail scientifique.

La personnification de la mort prend des formes des plus surprenantes que nous aborderons également dans notre étude. Nous nous pencherons sur trois idées complémentaires qui rendront le sujet exhaustif : la décomposition, le labyrinthe du Minotaure et le portrait de la victime et du meurtrier. De toute évidence, nous ferons des références aux autres aspects relevés dans les travaux critiques avant nous, mais uniquement dans le but de mieux approfondir notre sujet et montrer son originalité.

LA DÉCOMPOSITION. Nous avons précisé dans le premier chapitre que la mort est une des constantes du théâtre de Ionesco et qu'elle est construite parfois dans des manières qui surprennent par l'originalité de la pensée. Ainsi, nous avons cité Jan Kott qui identifiait la mort comme acte, présence, qui produit déstabilisation, le spectacle que chacun doit jouer, véritable « danse de la mort » médiévale.

« Not only is death constantly present in everything Ionesco writes, but it is present as *dying* – one's own and people's, universal and incessant. ⁸⁶»

Selon le dramaturge, l'existence de l'être humain, vivre autrement dit, ne peut pas être dissocié de l'extinction. Apprendre à maîtriser cette angoisse serait d'après lui la clé qui assure l'acceptation, du moins partiellement, de ce que c'est la mort. Pourtant, il n'arrive pas à cet état d'esprit et il continue à attendre le « coup » qui peut surgir de n'importe où. Autrement dit, pour Ionesco, vivre est un processus de décomposition qui mène inexorablement vers l'extinction. Nous serons plutôt intéressé par le point final de cette décomposition, mais pour le moment nous jugeons nécessaire d'observer ce processus pour expliquer par la suite le pourquoi de la mort.

⁸⁶ Kott, Jan, *A Pregnant Death*, in The Theater of Essence, p. 97

Pendant son existence, Ionesco a été rongé par une question angoissante à laquelle il n'a jamais trouvé de réponse satisfaisante : Pourquoi mourir ? Cette angoisse qui s'agrandit au fur et à mesure comme le cadavre d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser* rend le dramaturge incertain de sa position dans l'univers. Vu l'absurde de la mort, la vie devient elle aussi déraisonnable et, à une situation absurde, il n'y a que des moyens absurdes d'agir. Pour cela, se suicider semblerait une solution acceptable pour l'humain hanté par la mort. L'attitude du Vieux à la fin de la pièce *Les Chaises* trouverait ainsi une explication, même si le geste semble plutôt mécanique. Menacés par la fin imminente, les personnages de Ionesco perdent toute qualité humaine et se retrouvent dans un état de langueur. Donc nous relierions l'état de décomposition de l'être humain à l'idée de l'attente d'une Mort personnifiée.

La pièce qui est la représentation la plus fidèle de cette involution de l'être humain est certainement *Le Roi se meurt*, jouée pour la première fois en 1962. Le roi Bérenger Ier apprend peu à peu que son royaume disparaît, que ses sujets meurent du jour au lendemain et que lui-même est malade. L'inévitable disparition met le personnage dans un état de crise existentielle. Il s'oppose à l'idée de mourir, mais vers la fin de la pièce il l'accepte et l'attend. Dans son *Journal en miettes*, Ionesco précisait qu'il nous est impossible de refuser la mort et que la seule solution serait d'accepter cette absurdité :

« Se laisser vivre. Se laisser aller, se laisser flotter sur les eaux de la durée, se laisser vivre et, ainsi, peut-être parvenir à pouvoir se laisser mourir. La moindre résistance. »⁸⁷

Cette « moindre résistance » accompagne indubitablement la fin, parce que pour arriver à cet état, l'humain passe par le refus et le cri d'Edvard Munch. Le roi Bérenger, l'image de Ionesco selon la plupart de ceux qui se sont préoccupés de son œuvre, non seulement s'oppose à cette idée absurde de mourir, mais il essaie vainement de lui ordonner de lui laisser la vie :

« LE ROI : [...] *Je mourrai quand je voudrai, je suis le roi, c'est moi qui décide.* »⁸⁸

⁸⁷ Ionesco, Eugène, *Journal en miettes*, p. 48

⁸⁸ Ionesco, *Théâtre complet*, p. 751

Nous ignorons toute référence au roi Louis XIV, d'autres ont fait cette comparaison auparavant. Ce qui se révèle dans cette réplique c'est un drame comparable à celui du théâtre classique. Face à cette situation absurde, l'homme tente de l'outrepasser, quoique ses efforts soient inutiles. Dans *Non*, Ionesco montrait que l'être humain est soumis à une fatalité dont l'unique certitude est la mort : « La fourmi ne voit pas le pied qui va l'écraser, elle et une centaine de ses compagnes ; »⁸⁹

Non seulement la fatalité se retrouve dans cette phrase, mais aussi l'élément qui soutient notre étude, c'est-à-dire « le pied qui va l'écraser ». L'humain est comparable donc à cette créature démunie de toute force contre un destin implacable. Ionesco introduit ici la notion de masse pour mieux mettre en évidence le caractère cosmique de cet acte d'agression. Il le fait comme un ajout pour souligner aussi à l'aide d'une hyperbole que le gouffre existentiel dépasse l'individuel et se manifeste à l'échelle universelle. Mais la mort est la conséquence de quelqu'un de l'extérieur qui interrompt le cycle de vie, et voilà où se retrouve l'importance des mots de Ionesco. Autrement dit, la mort est un acte criminel et notre rôle est d'identifier cet assassin, son milieu de vie, sa pensée.

Le pouvoir « absolu » du roi est tout à fait relatif. Il est cette fourmi capable de lever un objet dix fois plus lourd que son poids, mais impuissante face à la mort. Ses ordres innombrables se transformeront imperceptiblement dans des plaintes pour finalement accepter sa fin. Pour utiliser un jeu de mots, il est détrôné. De centre de l'univers, il fusionne avec la masse des mortels. L'histoire nous l'apprend sans équivoque que Louis XIV n'est pas immortel.

Il y a une constante dans le théâtre de Ionesco qui met au premier plan l'idée de la mort : le temps inexorable. Nous avons vu auparavant que la décomposition, la désintégration du corps humain est un processus, ce qui implique absolument une certaine temporalité. Maîtriser le temps donc, serait la condition nécessaire pour empêcher la mort. Il y a ce retour imaginaire aux origines, mais qui ne se produit pas effectivement. Le tout reste dans la sphère du désirable et l'emploi du conditionnel a été remarqué par d'autres exégètes du théâtre ionescien. Ce désir de contrôler le

⁸⁹ Ionesco, Eugène, *Non*, p. 279

temps devient de plus en plus intense avec le vieillissement. Près de mourir, le personnage devient conscient de soi-même et de sa condition de mortel. Le roi Bérenger se lance dans un combat donquichottesque contre le temps dont il sera sans aucun doute le vaincu :

« LE ROI : Que le temps retourne sur ses pas.
 MARIE : Que nous soyons il y a vingt ans.
 LE ROI. Que nous soyons la semaine dernière.
 MARIE. Que nous soyons hier soir. Temps retourne, temps retourne ;
 temps, arrête-toi. »⁹⁰

doublé par Marie, il tente sans espoir de maîtriser ce temps annihilant conscient, lequel constitue l'unique possibilité pour lui assurer l'immortalité. Pourtant, ces ordres deviennent de plus en plus dépourvus de puissance : du désir de faire reculer le temps comme bon il lui semble dans la première réplique, il se limite pour la suivante à un certain débris de temps, une semaine. Marie joue le rôle du double de Bérenger, ses mots n'étant en effet que ceux du roi. Le temps refuse de se retourner et les personnages tentent sans succès de l'arrêter avec l'espoir ultime d'empêcher ce qui commence à devenir très évident. Au-delà de la beauté poétique, le fragment tiré de *Le Roi se meurt* révèle une sorte d'incantation magique. La répétition souligne notamment le désir de Bérenger d'influencer l'univers, de lui donner une autre trajectoire, certainement dans l'espoir de lui épargner la vie.

Le retour aux origines reste un désir inassouvi. Le roi veut devenir de nouveau un enfant tout comme le Vieux dans *Les Chaises* :

« LE ROI : [...] (*À Marie*) Je veux être un bébé, tu seras ma mère. »⁹¹
 et
 « LE VIEUX, sanglotant, la bouche largement ouverte comme un bébé :
 Je suis orphelin... orpheli. »⁹²

Ce retour à l'état de bébé relève deux acceptions : la première serait l'empressement de vivre dans l'ignorance de tout mal et la deuxième serait le besoin

⁹⁰ OP. cit., p. 757

⁹¹ Ibidem, p. 765

⁹² Op. cit., p. 146

de protection, la mère étant non seulement celle qui donne vie, mais celle qui protège. Bérenger exprime son vœu à Marie en la désignant sa mère tandis que le Vieux vit son drame « sur les cimes du désespoir » si on utilise le titre d'un essai d'Émile Cioran, ami proche de Ionesco. En opposition avec le roi qui retrouve l'image de la mère dans la personne de Marie, le Vieux se sent seul au monde, il est l'orphelin, donc incapable de se protéger contre le mal qui vient de l'extérieur. Ses sanglots sont la manifestation du cri existentiel, de l'homme sans espoirs. Ce n'est plus nécessaire de préciser que ce cri existentiel est intériorisé. Le personnage vit pleinement sa solitude.

Voilà deux des plus dramatiques répliques du roi Bérenger accompagnant son état final d'acceptation de la mort :

« LE ROI : [...] J'ai peur, je m'enfonçe, je m'engloutis, je ne sais plus rien, je n'ai pas été. Je meurs. »⁹³

et

« LE ROI : Je suis plein, mais de trous. On me ronge. Les trous s'élargissent, ils n'ont pas de fond. J'ai le vertige quand je me penche sur mes propres trous, je finis. »⁹⁴

Dans les deux citations, nous observons l'accumulation des verbes dont l'action exprime non pas le pouvoir d'agir, mais surtout l'effet destructeur d'une action orientée envers le personnage. La première c'est la négation même de son existence tandis que la suivante représente la résignation, sa défaite dans la lutte contre la mort. Le refus devient frustration qui passe à l'angoisse, à la peur et qui prend la dernière forme, celle de lassitude et de résignation. Le mutisme du personnage vers la fin de la pièce est la matérialisation de sa résignation. Nous identifions la même attitude chez Bérenger du *Tueur sans gages*, pièce fondamentale pour notre étude. Les deux perdent au compte-goutte la faculté de parler, la plus complexe modalité de s'exprimer, et se taisent. Des phrases longues et riches, ils passent à des constructions très limitées, constituées du noyau d'un groupe sujet et d'un groupe verbal seulement. Ensuite, les phrases se défont et les mots se réduisent à

⁹³ Op. cit., p. 769

⁹⁴ Ibidem, p. 778

des sons dépourvus de sens. Rappelons-nous *La Cantatrice chauve*, *Les Salutations*, l'Orateur dans *Les Chaises*. Les personnages n'émettent que des voyelles ou des consonnes à la fois comme moyen d'agression et impuissance à exprimer le désespoir. Certes, le long silence est le stade ultime comparable à la mort de l'individu. Or, nous existons pour autant que nous pouvons nous exprimer, cela voulant dire nous montrer à l'aide du langage aux autres qui deviennent des miroirs dans lesquels nous trouvons la réponse à la question « Suis-je ? ». Il est également superflu de signaler que la plupart des pièces de Ionesco finissent au moment où les personnages se taisent.

Nous avons mentionné auparavant que le double de Ionesco dans son théâtre c'est Bérenger en tenant compte des diverses opinions de ses exégètes. Le même nom apparaît dans quatre de ces pièces : *Rhinocéros*, *Tueur sans gages*, *Le Roi se meurt* et *Le Piéton de l'air*. Dans ce contexte, comprendre le personnage c'est comprendre l'auteur même. Ainsi, le personnage Bérenger est dévoré par les mêmes questions quant à l'existence humaine et la mort absurde tout comme Ionesco.

Dans *Tueur sans gages* la problématique est orientée vers un point de vue essentiel pour notre ouvrage : la mort personnifiée ou « l'absence présente », notion que nous voulons aborder dans toute sa complexité. En résumant la pièce, Bérenger arrive par hasard dans un endroit paradisiaque, la Cité radieuse, où il décide de s'établir. Le calme du début est brisé par l'apparition d'un personnage mystérieux connu sous le nom symbolique Le Tueur qui s'empresse de massacrer les habitants de cette cité. Bérenger commence alors une lutte pour démasquer l'assassin et rendre à la ville la quiétude perdue. Il se heurte à l'indifférence de l'administration et de la police et décide de trouver tout seul le Tueur. À la fin de la pièce, il se retrouve face au criminel et le spectateur quitte la salle de théâtre convaincu que Bérenger sera lui aussi la victime de ce personnage impitoyable.

Divisée en trois actes, l'action de la pièce suit l'évolution du personnage Bérenger. Le premier acte contraste fortement avec les deux autres en ce qui concerne le personnage principal. Si au début il mène une existence plutôt tranquille, harmonieuse, au moment où il rencontre le Tueur il devient soucieux quant à sa vie et

à travers les deux autres chapitres il subit des transformations profondes, semblables à celles du roi Bérenger Ier du *Le Roi se meurt*. Il n'est plus capable de maîtriser ses propres actions et entre sa volonté et la puissance physique l'écart devient de plus en plus significatif. Il se laisse entraîné par les actions du Tueur, hypnotisé par celui-ci. À un certain endroit dans son *Journal en miettes*, Ionesco souligne notre condition d'esclaves d'un « quelqu'un » non repérable peu importe s'il s'appelle Dieu ou Mort : « Nous sommes menés, nous sommes conditionnés, nous sommes traînés en laisse comme des chiens. »⁹⁵

Ce que nous trouvons d'une forte importance pour notre étude c'est justement cette absence présente qui coordonne l'existence et que Ionesco laisse entrevoir dans son journal mais qu'il ne nomme pas d'une manière objective. Suivons d'abord les changements dans l'existence de Bérenger après avoir découvert la Cité radieuse. Lui aussi troublé par l'absurdité de sa vie et la mort imminente, le personnage arrive dans ce coin lumineux, dont le nom rappelle la Cité du Soleil de Tommaso Campanella, et il a alors la révélation d'une vie harmonieuse et éternelle. Pendant ses entretiens avec l'Architecte – une image ionescienne personnelle du Dieu – il avoue que :

« BÉRENGER : [...] j'avais conscience que j'étais depuis toujours, que je n'allais plus mourir. »⁹⁶

La soif d'immortalité, qui est d'ailleurs une des constantes de l'être humain, se manifeste également chez le personnage de Ionesco, image fidèle de l'auteur même. Il voit cette immortalité de deux angles complémentaires : une existence anhistorique de Matusalem qui se perd dans le noir du temps d'un côté et l'ignorance de la mort de l'autre côté.

« [...] le désir anxieux de ne pas mourir, la soif d'immortalité personnelle, l'effort par lequel nous tendons à persister indéfiniment dans notre être propre, et qui est, selon le juif tragique, notre essence même, c'est la base effective de toute connaissance et l'intime point de départ personnel de toute philosophie humaine, fabriquée par un homme et pour des hommes. »⁹⁷

⁹⁵ Ionesco, Eugène, *Journal en miettes*, p. 44

⁹⁶ Op. cit., p. 481

⁹⁷ Unamuno, Miguel de, *Le sentiment tragique de la vie*, p. 52

Ce désir d'immortalité est relié sans doute à la lutte incessante contre la décomposition. Il s'avère donc nécessaire de préciser que pour Ionesco la condition d'immortel suit plutôt le désir des alchimistes à la requête de l'élixir de jeunesse que d'atteindre la longévité du personnage biblique. Voilà pourquoi les personnages âgés du théâtre ionescien se retrouvent dans un état accentué de décrépitude ; on dirait en effet des masses difformes, à l'attente du coup de la mort. C'est justement ce que Bérenger tente d'éviter. Pour lui, la Cité radieuse se révèle en tant que perfection, Paradis terrestre, endroit qui peut assouvir ses désirs d'immortalité. Pour une période limitée, il retrouve sa paix intérieure, il quitte le quotidien, le temps objectif pour se retrouver dans une atemporalité apaisante. Certes, l'onirique ne peut pas être mis de côté, il est le coordonnateur de ce nouvel espace-temps, mais pour l'instant ce n'est plus le cauchemar qui tourmente l'existence du personnage. C'est un rêve qui ajoute de l'optimisme, du calme même si, comme tout rêve, il ne sera pas éternel. Mais arrêtons-nous à ce moment de quiétude qui remplit l'âme affligée de Bérenger. Il arrive dans cet endroit mirifique non pas par une quête directe, car il n'est pas engagé dans la recherche du Paradis perdu. Cet espace s'ouvre et s'offre au personnage atteint par l'ennui existentiel et l'effroi du gouffre de la mort par l'incidence du hasard. En effet, fatigué de cette lutte sans fin contre ses propres angoisses, il prend le tramway et descend dans une station jusque-là inconnue. Il le fait machinalement, alors ce n'est pas une décision rationnelle. On arrive donc dans le point où l'existence divine et la réalité qui lui est propre ne se manifeste pas comme le couronnement des recherches, scientifiques ou non, du mortel, mais bien en tant que révélation. Bérenger est porté, il ne maîtrise pas ses décisions, il est amené par une force invisible dans cet endroit ouvert et fermé à la fois. Ouvert, car il est présenté en tant qu'un nouveau quartier de la ville où il habite, donc accessible à tous, et fermé, car même s'il est tellement proche, il est éloigné, image donc d'une Fata Morgana. Cela nous fait réfléchir à une nouvelle écrite par un des plus proches amis de Ionesco, Mircea Eliade. Celle-ci, *La tiganci (Chez les gitanes)*, met au premier plan un personnage, Vasilescu, qui tout comme Bérenger monte machinalement dans un

tramway et descend dans une station ignorée jusque-là. Il arrive donc dans un espace secret (endroit situé à Bucarest dans l'entre-deux-guerres) où le temps/espace objectif, profane selon Eliade, prend des dimensions au-delà de l'expérience humaine quotidienne. C'est ce que dans le bouddhisme on appelle Shambhala, endroit où règne la perfection et la paix intérieure de l'individu. Se retrouver dans un tel espace/temps nécessite un bon *karma* à l'individu, ce qui n'est pas accessible à tous les humains.

La ressemblance entre les deux personnages, Bérenger et Vasilescu, est évidente et, tenant compte de la forte amitié qui relie les deux auteurs, nous ne pouvons pas éliminer le fait que Ionesco a eu une bonne connaissance de l'œuvre d'Eliade. Pourtant, les expériences des deux héros, même si elles sont identiques au début (il prennent le tramway, ils descendent dans une station inconnue jusque-là, ils entrent dans cet espace/temps sacré, ils sont pris dans le tourbillon d'événements qui relèvent de la perfection et ils rencontrent des personnages peu ancrés dans la réalité), se dissocient au fur et à mesure. Vasilescu, attrapé dans le temps/espace sacré, croit qu'il est en train de rêver. Il est surpris par l'impondérabilité des objets qui l'entourent et par son impuissance à maîtriser ses actions. Il sort de l'espace sacré au moment où il remémore une expérience vécue, l'amour pour une femme, Hildegard. Une fois dans la réalité profane, il constate surpris qu'il avait passé vingt ans dans l'autre espace et que les gitanes n'existent plus, quoiqu'il avait l'impression qu'il y était pour quelques heures. C'est donc la rencontre du sacré et du profane, illustrée par Mircea Eliade dans son étude *Le Sacré et le Profane*. Pour Vasilescu cette expérience sera récurrente, l'accès dans Shambhala ne sera point fermé.

À la différence du personnage de Eliade, Bérenger est étonné de découvrir que l'espace sacré est profané par la présence du Tueur. C'est l'élément qui est en désaccord avec l'idée même de Shambhala, car le criminel est celui qui produit un déséquilibre par ses actions. Ionesco montre ainsi qu'il n'y a plus d'espoir pour l'être humain et que tous ses efforts visant à toucher la perfection s'anéantissent dans la présence de la mort. Bérenger n'a pas la même expérience du sacré comme Vasilescu. Si pour le dernier le retour dans cet espace est toujours possible, pour le personnage

de Ionesco il n'y a plus de raison de revenir dans la Cité radieuse, car elle n'est plus sacrée. C'est le désespoir qui occupe toute la place dans l'âme de Bérenger. Il continue à errer sans point fixe, toujours menacé par le Tueur. Certes, les expériences des deux personnages rappellent celles des deux auteurs. Eliade est plus optimiste, convaincu de l'existence d'une instance divine qui peut apaiser ses craintes existentielles, tandis que Ionesco se rapproche plutôt de la pensée de Cioran. Ainsi, pour le dramaturge il n'y a plus l'espoir de pouvoir se sauver de la mort annihilante et brutale peu importe l'endroit où il se retrouve.

L'espace sécurisant, qu'il soit le ventre maternel ou le jardin paradisiaque, s'ouvre chez Ionesco à l'agression d'un personnage qui se situe dans le clair-obscur et pour lequel il n'existe plus d'obstacles. Celui-ci, dont nous verrons bientôt le portrait, est omniprésent, omniscient et capable de contrôler le destin des humains. C'est celui qui maîtrise « le grand rouleau » mentionné par Diderot dans *Jacques le Fataliste*. Il n'y a donc pas d'espace sécurisant pour le personnage ionescien, condamné à une perpétuelle attente de celui qui détient le pouvoir absolu pour commettre le mal.

LE MINOTAURE DU LABYRINTHE. Nous avons mentionné dans le deuxième chapitre que l'espace dans le théâtre de Ionesco n'est pas seulement clos, mais il se construit selon les lignes du labyrinthe de Minos. Tout d'abord, la ville où le personnage vit - l'espace théâtral chez Ionesco est entièrement urbain - se dévoile par son système de rues et ruelles, par ses constructions comme un vrai labyrinthe. À la fois horizontal et vertical, ce dédale refuse au captif toute chance de s'évader. La ville n'est pas celle de Bérenger ou de l'humain en général, mais celle du meurtrier dont on fera le portrait dans le sous-chapitre suivant. Une description de cet espace, en tant que toile d'araignée, même laconique, est essentielle pour comprendre les deux personnages ionesciens fondamentaux du bourreau et de la victime.

Ionesco insiste plus ou moins d'une façon directe sur le jeu du familier et du non-familier concernant l'espace où vivent les personnages. Tout comme un spectacle de marionnettes, l'auteur est celui qui les manie. Mais il ne se limite pas à faire cela ; son rôle est en même temps plus complexe, car c'est lui aussi qui assure

l'arrangement des objets dans l'espace scénique. Dans ses pièces, Ionesco se réserve la place de Dieu. Il regarde de l'extérieur le nouveau monde créé à l'image de celui où il existe en tant que personne réelle. Probablement pour mieux comprendre l'absurde où il vit ou purement et simplement pour le plaisir de jouer avec les choses qui dans la vie réelle ne lui permettent pas ces artifices, Ionesco réalise une distanciation qui, paradoxalement, le rend plus lucide quant à sa propre position dans l'univers. En effet, une fois dedans il risque d'ignorer l'image d'ensemble, la juste perspective sur lui-même. En s'éloignant, l'image devient plus claire et, certainement, plus angoissante, justement parce qu'il devient conscient de sa condition de sujet enfermé dans un espace qui non seulement s'enroule en avalant l'individu, mais aussi il se manifeste aussi comme cette toile d'araignée que nous avons mentionnée auparavant. Une fois arrivé à ce point, il repère l'existence du mal, de celui qui vit en dehors et en dedans en même temps, cette absence-présente qui est le bourreau.

Bref, nous nous intéressons à l'espace clos non seulement du point de vue de l'enfermement du personnage, mais aussi en tant que cadre dans lequel le Tueur commet ses actes abominables. D'ailleurs, il ne peut pas être placé dans un autre espace que celui-ci. Grâce à la distanciation, l'auteur peut observer non seulement les victimes, mais aussi le meurtrier. Qui est celui-ci ? Quel est son portrait ? Nous allons le préciser dans le sous-chapitre suivant.

Le personnage ionescien ignore pour la plupart du temps sa condition de reclus. L'espace où il vit crée en lui une forte impression de familier ; les rues, les constructions lui semblent très familières, il considère qu'il n'y a plus de secrets à révéler. Pourtant, cet espace se montre différemment selon la perspective de celui qui le considère. Parmi les objets qui composent l'espace urbain ionescien, le personnage est convaincu qu'il est chez soi. Mais, il lui manque la perspective verticale, la troisième dimension. D'en haut, la ville est représentée en tant que labyrinthe. Dans *Tueur sans gages*, l'auteur, de sa position extérieure à l'espace de la scène, observe la manière dont l'espace s'organise en dessous de lui: « *aussi bien lorsque la scène est*

large, qu'au fond du corridor qui pourra être formé par les décors représentant une sorte de longue rue étroite ; »⁹⁸

C'est une « longue rue étroite », partie intégrante du labyrinthe, qui sert à tourmenter le personnage et à le diriger vers le Minotaure. Remarquons les indications de l'auteur : il insiste sur le fait que l'espace doit s'organiser de telle manière qu'il enferme le personnage, lui rétrécissant l'horizon et, de la sorte, la liberté. Dans le chapitre antérieur nous avons utilisé l'idée de « cercles concentriques de l'absurde » avancée par Anca-Maria Rusu. Certes, le labyrinthe peut s'organiser circulairement aussi, le personnage revient au même endroit où il se retrouvait au tout début de la pièce. Mais l'image est incomplète sans envisager l'espace en lignes droites qui s'enfoncent dans le mur, obligeant le personnage à changer de direction. Car, il n'a pas le libre choix d'avancer selon sa volonté, mais il doit suivre ces lignes de l'espace qui le dirigent vers le Minotaure. Dans ses *Notes et contre-notes*, Ionesco précise l'angoisse d'être séparé des autres par des murs qui sont la création de quelqu'un d'extérieur :

« Un rideau, un mur infranchissable s'interpose entre moi et le monde, entre moi et moi-même, la matière remplit tout, prend toute la place, anéantit toute liberté sous son poids, l'horizon se rétrécit, le mode devient un cachot étouffant. »⁹⁹

La matière qui agglomère l'espace tente d'éliminer l'homme, écrasé sous le poids grandissant des objets. L'espace labyrinthique se montre ainsi dans toute sa complexité avec les pièges innombrables qui ralentissent la progression du captif. Ionesco ressent profondément l'incarcération dans le labyrinthe qui peut prendre une autre forme, intériorisée ; c'est le mur qui sépare son être en-soi de son être dans le monde. En définitive, la conscience de vivre dans le labyrinthe est aliénante pour l'humain. De ce point de vue, la mort devient une option pour celui-ci.

La ville représente le labyrinthe à l'échelle cosmique. Mais, celui-ci se manifeste dans l'espace le plus intime du personnage : sa propre chambre :

⁹⁸ Ionesco, Théâtre complet, p. 525

⁹⁹ Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, p. 232

« *La chambre de Bérenger. Pièce obscure, basse de plafond, avec, face à la fenêtre, un centre plus lumineux. Près de cette fenêtre, large et basse, un babut. À la droite du babut, un recoin sombre ; dans ce recoin très obscur, un fauteuil de style régence, en assez mauvais état, dans lequel, au lever du rideau, silencieux, Édouard est assis. Au début de l'acte, celui-ci ne se voit pas, le fauteuil non plus, à cause de l'obscurité qui règne dans la chambre de Bérenger située au rez-de-chaussée.* »¹⁰⁰

C'est l'image emblématique de l'espace domestique du personnage ionescien. Le jeu de lumières et d'ombres crée l'impression d'un espace complexe dans lequel l'homme ressent l'*Unheimlich*. Sa connaissance se réduit à ce qui est visible, tangible. Les recoins sombres représentent l'espace qu'on lui vole et qui est également l'endroit où le Minotaure prépare son attaque. Les murs qui délimitent la chambre sont les murs du labyrinthe ou plutôt une impasse où le personnage est piégé. De plus, le sentiment de claustrophobie se manifeste pas seulement horizontalement, mais aussi verticalement : la pièce de Bérenger est « basse de plafond ». Le personnage ressent le processus d'écrasement auquel il est soumis.

Le phare où vivent les vieux dans *Les chaises* est une image fidèle de l'espace labyrinthique. Le nombre élevé de portes accroît la sensation de circularité, car les personnages n'entrent que pour revenir au point d'origine. Ce système de portes suggère le mouvement à l'intérieur d'un labyrinthe dédalique ; il est construit dans le but d'infliger la déambulation à celui qui se retrouve à l'intérieur. Le fait d'arriver au même point central – au milieu de la chambre – est destructif pour le personnage.

Au-delà des murs il y a une menace qui se prépare à surgir. Nous ne pouvons pas séparer l'existence du Minotaure de celle du labyrinthe. Dans sa cage, l'homme devient conscient ou pas de cette réalité, les deux attitudes relevant du même drame. L'un vit dans l'ignorance du danger – une ignorance assumée -, l'autre mène une lutte vaine contre le Minotaure. Dans les notes qui accompagnent l'édition du théâtre de Ionesco dans la collection *Bibliothèque de la Pléiade*, Emmanuel Jacquart est convaincu que :

¹⁰⁰ Ionesco, Théâtre complet, p. 497

« Ainsi s'explique, dans le filigrane du texte, la présence du *labyrinthe*, représentation de notre condition sans issue, directement évoquée dans la nouvelle. Le Minotaure n'apparaît point, mais Ionesco préserve soigneusement *l'élément tératologique*. »¹⁰¹

Cependant, l'exégète réalise une omission à l'égard de l'explication du recours à cet archétype par Ionesco, celui du Minotaure. La créature y apparaît, même si l'auteur n'accepte que cette unique variante :

*« Finalement, il [Bérenger n.n.] avancera avec précaution, regardant de tous les côtés ; pourtant, vers la fin de l'acte, lorsque le dernier personnage de cette pièce fera son apparition – ou se fera d'abord entendre, ou se fera entendre en même temps qu'il apparaîtra -, Bérenger devra être pris au dépourvu : ce personnage devra donc apparaître au moment où Bérenger regardera d'un autre côté. D'autre part, l'apparition du personnage devra être préparée par Bérenger lui-même : on devra sentir la proximité de sa présence par la montée même de l'angoisse de Bérenger. »*¹⁰²

Emmanuel Jacquart évite la dimension symbolisée du Minotaure qui se métamorphose en celle de l'opposant dans *Tueur sans gages*. Le Tueur est la projection de la bête mythologique, les deux sont assoiffés de sang, les deux sont représentés en tant que créatures difformes moitié humains, moitié fauves. Le personnage de Ionesco n'a pas la tête de taureau, mais celle d'un cyclope - « *il est borgne ; son oeil unique a des reflets d'acier ;* »¹⁰³. Cela nous fait réfléchir à la grotte de Polyphème, le cyclope qui tient Ulysse en captivité. De ce point de vue, la chambre où vivent les personnages ionesciens a la signification de cette grotte, car, en effet, il ne s'agit pas d'un espace protecteur, mais d'un espace restrictif, limitatif. Les personnages sont tenus captifs, ils ne se retrouvent là sans savoir quitter l'endroit selon leur désir. La seule activité qui leur reste est de se réfugier dans le banal. Pour cela, les Smith de *La cantatrice chauve* mènent une existence terne, toujours en train d'échanger des platitudes. Ils vivent dans l'univers rétréci de leur salle à manger anglaise pendant que la pendule indique une temporalité aléatoire qui leur échappe.

¹⁰¹ Idem, p. 1632

¹⁰² Ionesco, Théâtre complet, p. 526

¹⁰³ Idem, pp. 527-528

Tout comme la plupart des personnages ionesciens, ils attendent leur tour d'être tués par celui qui est le seul à connaître l'espace labyrinthique.

Dehors, ils sont errants dans le labyrinthe; à l'intérieur, ils sont incarcérés dans la chambre. Les personnages ionesciens n'ont pas la capacité de s'en sortir. Ils sont les prisonniers de l'espace, victimes sans espoir d'un Minotaure impitoyable.

LE PORTRAIT DE LA VICTIME ET DU MEURTRIER. Nous avons déjà affirmé dans cet ouvrage que, chez Ionesco, la mort n'est pas présentée en tant qu'idée, mais qu'elle prend une certaine forme. C'est ce que nous avons appelé la présence absente ou bien l'absence présente, car les deux syntagmes peuvent rendre exacte, l'un et l'autre, l'image de ce personnage particulier que nous avons repéré dans le théâtre ionescien. En même temps nous devons dissocier deux types de personnages qui s'encadrent dans la même appellation : nous avons vu dans le premier chapitre un personnage absent qui grosso modo est la victime. Par contre, dans ce sous-chapitre quand nous parlons de la présence absente nous nous rapportons uniquement au meurtrier, au bourreau. Si auparavant il s'agissait plutôt d'une absence présente qui se situait dans la sphère du positif, comme les esprits des morts ou des personnages qui jouaient à cache-cache, etc., dorénavant nous allons mettre en évidence ce qui est de plus négatif. Les premiers sont donc les victimes, tandis que l'autre est celui qui manifeste une attitude de violence par rapport au premier. Or, nous mettons également face à face le collectif contre l'individuel, ou bien ce qui pour moment semble individuel.

Dans le premier chapitre de notre travail de recherche nous avons ignoré le meurtrier et nous nous sommes intéressés entièrement à sa proie. C'est le moment de dévoiler, dans la mesure où le texte ionescien le permet, le portrait de ce criminel. Pour Martin Eslin, *Le Tueur*, et non seulement celui du *Tueur sans gages*, prend la forme de l'idée pure de la mort, autrement dit il nie la matérialité de celui-ci :

« Le tueur (qui, selon les indications scéniques de Ionesco, pourrait ne pas être visible et dont on entendrait seulement les ricanement dans

l'ombre) représente le caractère inévitable de la mort, l'absurdité de l'existence humaine. »¹⁰⁴.

Tout cela s'inscrit dans une longue tradition quant à l'interprétation du théâtre de Ionesco. Mais est-ce la seule vérité ? L'unique acception que nous pouvons accorder à la mort selon le texte ionescien ? À notre avis, le côté physique, matériel de la mort est une évidence que nous ne pouvons pas ignorer et nous allons le prouver bientôt. En effet, la mort se manifeste en tant que hantise chez Ionesco, mais nous ne pouvons pas détacher celle-ci de la perspective de l'auteur. Le dramaturge se sent hanté donc non par l'idée pure de la mort, mais plutôt par l'intuition qu'une présence ou un personnage invisible est en train de le tuer à petites doses. Nous sommes convaincus que l'écrivain s'est retrouvé à un stade de dépression aiguë pendant son existence et que l'écriture a représenté un acte de catharsis. D'ailleurs, Cioran voyait dans le temps qui l'occupait pendant l'écriture un éloignement de l'obsession de la mort. Et Ionesco n'a pas une attitude différente.

Se sentir suivi par quelque chose d'invisible, mais qui est pourtant là, dans le système référentiel, nous montre d'un côté l'attitude de l'homme angoissé et de l'autre cette présence absente qui deviendra présence totale au moment même où elle frappe d'un coup mortel.

Prenons le cas de l'homme angoissé. Il éprouve un fort sentiment de peur, voire de la paranoïa. Une fois conscient de sa fin imminente, il passe dans un état défensif, en espérant pouvoir tricher ou bien annuler l'action du criminel. Il peut même proférer des ordres comme Bérenger dans *Le roi se meurt*, quoique ce ne soit qu'une autre épreuve de son impuissance de changer l'immuable. Ce qui est évident c'est qu'il lui est impossible d'échapper à sa condition de victime. D'autres personnages manifestent une ignorance, partielle ou totale, à leur état de victime. En effet, les personnages de *La cantatrice chauve*, par exemple, mènent une existence suspendue entre réalité et rêve. L'idée de la mort leur est extérieure, ils n'ont pas la conscience de leur propre fin. Bien sûr, nous identifions ici un refus de la mort, justement parce que les personnages manifestent une attitude d'indifférence. Pour les

¹⁰⁴ Esslin, Martin, *Théâtre de l'absurde*, p. 170

Smith, la mort ne touche qu'aux autres, voilà pourquoi ils présentent la disparition de Bobby Watson dans un registre qui relève de l'indifférence et du fait insolite:

« MADAME SMITH : La pauvre Bobby.

MONSIEUR SMITH : Tu veux dire « le » pauvre Bobby.

MADAME SMITH : Non, c'est à sa femme que je pense. Elle s'appelait comme lui, Bobby, Bobby Watson. Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre quand on les voyait ensemble. Ce n'est qu'après sa mort à lui qu'on a pu vraiment savoir qui était l'un et qui était l'autre. Pourtant, aujourd'hui encore, il y a des gens qui la confondent avec le mort et lui présentent des condoléances. »¹⁰⁵

Pour Madame Smith, la femme Bobby Smith est « la pauvre Bobby » non parce qu'elle se retrouve dans la détresse, causée par la mort de son mari, mais parce qu'elle est la cible d'une confusion qui altère son identité. Le trépasement de l'homme Bobby Watson soulage son épouse, car les deux ne seront plus l'objet d'un quiproquo. Ainsi, nous observons une distanciation évidente de ces personnages quant à l'idée de la mort. Ils passent leur existence à l'intérieur des murs du labyrinthe en ignorant l'approche inexorable de celle-ci.

Dans *La leçon*, le dramaturge construit une autre hypostase de la relation victime-bourreau. Les deux personnages principaux, l'Elève et le Professeur, subissent des transformations graduellement jusqu'à la fin de la pièce, au point qu'ils deviennent le contraire de ce qu'ils étaient en début de la pièce. À travers les didascalies, Ionesco insiste sur ces métamorphoses totales des deux personnages :

« [...] de gaie et souriante, elle deviendra progressivement triste, morose ; très vivante au début, elle sera de plus en plus fatiguée, somnolente ; vers la fin du drame sa figure devra exprimer nettement une dépression nerveuse ; [...] volontaire au début, jusqu'à en paraître presque agressive, elle se fera de plus en plus passive, jusqu'à ne plus être qu'un objet mou et inerte, semblant inanimée, entre les mains du Professeur ; [...] »¹⁰⁶
et

¹⁰⁵ Op. cit., p. 12

¹⁰⁶ Op. cit., p. 46

« [...] *d'apparence plus qu'inoffensive au début de l'action, le Professeur deviendra de plus en plus sûr de lui, nerveux, agressif, dominateur, jusqu'à se jouer comme il lui plaira de son élève, devenue, entre ses mains, une pauvre chose.* »¹⁰⁷

L'Élève est la représentation fidèle de la victime dans le théâtre ionescien. Dans la présence du tueur, elle se transforme pour arriver à la lassitude et l'acceptation de la mort. De l'autre côté, le Professeur se manifeste progressivement en tant que bourreau. Nous trouvons ici le premier aspect important du portrait du criminel : le tueur peut être dans la proximité de la victime, mais celle-ci ne se rend pas compte des intentions du meurtrier. Il est question ici du jeu entre apparence et essence. Le Professeur se montre en tant que criminel de la même manière que l'absence devient présence. Il démontre une personnalité double, de victime potentielle et de bourreau. Ainsi, il dévoile peu à peu sa personnalité cachée qui finit par remplacer complètement celle qui l'associait à n'importe quel autre mortel. Autrement dit, nous observons la transformation de l'absence en présence. Le côté négatif du personnage se divulgue en tant qu'absence présente. C'est au moment de l'acte ultime que le Professeur de *La leçon* et le Tueur du *Tueur sans gages* représentent la même idée de la mort qui prend forme. Remarquons le fait que les deux personnages agresseurs n'ont pas de nom. Cela fait partie sans équivoque du caractère non-représentatif de la mort. Même s'il semble repérable, celui-ci se cache derrière un masque qui lui rend une apparence humaine. En effet, il n'y a pas de représentation physique du tueur. Le Professeur est décrit uniquement du point de vue psychologique. Le geste final pendant lequel il tue l'Élève révèle une fois de plus sa dualité, ou bien l'Autre, le caché, l'absent :

« LE PROFESSEUR (*changement de voix*) : Attention... ne cassez pas mes carreaux... le couteau tue...
L'ÉLÈVE, *d'une voix faible* : Oui, oui... le couteau tue ?
LE PROFESSEUR, *tue l'Élève d'un grand coup de couteau bien spectaculaire* : Aah ! tiens ! »¹⁰⁸

¹⁰⁷ Op. cit., p. 47

¹⁰⁸ Ionesco, Eugène, *Théâtre complet*, p. 72

Dans le fragment cité en haut, il y a deux éléments inhérents à l'acte criminel : le tueur proprement dit et l'outil à l'aide duquel celui-ci commet l'acte. Le couteau est présenté en tant qu'objet symbolique, relié à l'idée de la mort et ce qui se révèle maintenant c'est sans doute le rôle joué par celui qui l'utilise. « Le couteau tue » s'il est utilisé par le criminel, autrement il serait de la matière inerte incapable d'accomplir le mal. Nous ne pouvons pas séparer les deux éléments. En effet, la didascalie « Le Professeur, *tue l'Élève* [...] » élimine toute incertitude et insiste sur la cohésion entre objet du crime et criminel. Donc, le Professeur tue l'Élève à l'aide du couteau, et non le couteau tue l'Élève ou le Professeur tue l'Élève. C'est d'ailleurs ce que Ionesco a voulu représenter : la mort qui est le résultat d'une action brutale d'un personnage situé entre présence et absence.

L'image de la mort, personnifiée, munie d'un objet meurtrier, généralement d'une fauche, abonde non seulement dans l'imaginaire moyenâgeux, mais aussi dans la mentalité de l'homme religieux du XX^e siècle. Attribuer une forme à une idée c'est un processus qui transforme l'abstrait en concret. Certes, ce n'est pas moins effrayant, mais l'humain peut saisir ou a l'impression de comprendre l'incompréhensible. Il peut s'opposer à quelque chose de matériel, mais pas à un concept. Dans la culture roumaine, il y a des contes dans lesquels l'humain est capable d'affronter la mort personnifiée, même de la vaincre. Dans un conte de l'écrivain Ion Creanga, *Ivan Turbinca*, le héros, un Ulenspiegel d'origine russe, réussit à tromper la mort et à l'enfermer dans son propre cercueil pour ensuite la jeter dans une rivière. Cela lui assure l'immortalité, mais pas la jeunesse éternelle. En conséquence, il devient un vieux décrépît qui manifeste le désir de mourir. En écoutant ses plaintes, Dieu envoie la faucheuse le soulager de ses souffrances. Alors, la mort devient aussi une exigence et l'homme peut l'accepter. Pourtant, chez Ionesco nous n'identifions jamais l'acceptation de la mort en tant que nécessité ; il s'agit plutôt du renoncement de continuer une lutte perdue d'avance.

Il est évident que la problématique de la mort personnifiée atteint son apogée dans *Tueur sans gages*, pièce troublante qui offre une possible réponse au cri

existentiel. Le drame est construit pour représenter la complexité des sentiments humains éprouvés dans la présence de celui qui donne le coup mortel. L'homme ressent la captivité et l'inhérence de l'intolérance du bourreau. En même temps, il construit une image du meurtrier différente de celle de *La leçon*, il est maintenant plus éloigné de l'être humain, il n'établit plus de contact. Il se situe dans un espace parallèle et supérieur qui lui offre un avantage par rapport à sa victime. Tout comme le Minotaure, il se retrouve au-delà du mur qui sépare la proie, mais tandis que la victime effarouchée se sent égarée, il connaît parfaitement l'espace labyrinthique où il mène son existence. Tandis que l'homme chassé ressent la panique de ne pas pouvoir empêcher l'inévitable - il s'égaré, il tombe en courant -, le Tueur avance sans laisser une trace d'hésitation. Mais regardons de plus près le drame de Bérenger et avec celui-ci le drame de toute l'humanité.

Tueur sans gages débute avec la surprise de Bérenger de se retrouver dans un endroit merveilleux, la Cité radieuse, après avoir été représenté dans un *no man's land* :

« Pas de décor. Scène vide au lever du rideau »¹⁰⁹

Le personnage se retrouve seul dans cette vallée de larmes, accablé par ses remords et l'angoisse existentielle. C'est à ce moment qu'il a la révélation éphémère de l'immortalité de l'homme ou, du moins, la possibilité d'atteindre l'éternel. Il s'étonne à chaque pas du paysage qu'il découvre et il devient de plus en plus illuminé par la perspective d'avoir dépassé sa condition humaine. D'après les didascalies, nous pouvons apprécier l'âge de Bérenger qui est approximativement celle de Ionesco au moment de la création de la pièce, c'est-à-dire environ cinquante ans. Ce n'est pas nécessaire ici d'insister sur la forte ressemblance entre auteur et personnage, d'autant plus que d'autres critiques ont étudié ce phénomène en détail. Alors, le personnage se trouve dans une période de crise dans son existence, celle de la réalisation du processus de vieillissement et de l'approche de la mort. Dans ces circonstances, trouver cet endroit irréel, une hiérophanie selon Eliade, lui permet d'oublier pour

¹⁰⁹ Ionesco, *Théâtre complet*, p. 471

l'instant ses préoccupations et d'espérer qu'il a trouvé un Paradis terrestre. La cité parfaite est une utopie justement parce qu'on ne peut pas empêcher la mort.

Bérenger n'épargne aucune occasion d'éprouver son exultation quant à sa découverte. La rencontre avec l'Architecte est celle de l'homme avec Dieu. Pourtant, le dialogue entre les deux personnages laisse entrevoir une « anomalie » qui s'expliquera plus tard dans la pièce et qui agit donc en tant qu'annonceur du dénouement. Apparemment, le personnage central de la pièce ne remarque rien ou bien il ne veut pas accepter le fait que l'Architecte, image personnelle de Dieu pour Ionesco, n'est pas celui représenté dans la Bible. Il n'est pas le Sauveur, l'absolu qui est responsable de l'Univers, mais l'image risible de celui-ci. Il n'est pas l'architecte qui crée à l'aide du mot, mais le fonctionnaire, celui qui se sert des plans pour dresser des constructions. La perfection de sa création n'est pas éternelle, elle reste dans le piège du temps destructeur. Au-delà de l'ignorance de Bérenger, état d'esprit qu'il accepte volontairement, se révèle l'impossibilité de l'homme de toucher l'éternel. Sa condition de mortel l'enferme dans un état irréversible et ne lui offre que l'illusion de la victoire. Le dialogue avec l'Architecte se manifeste en tant qu'une théâtralité qui n'élimine point la fausseté, mais qui l'augmente :

« BÉRENGER : ... Inouï ! Inouï ! C'est extraordinaire ! Pour moi cela tient du miracle... (*Vague geste de protestation de l'Architecte.*) Du miracle ou, si vous préférez, car, sans doute, êtes-vous un esprit laïque, cela tient du merveilleux ! Je vous félicite chaleureusement, monsieur l'Architecte, c'est merveilleux, merveilleux, merveilleux ! »¹¹⁰

Ensuite :

« BÉRENGER : [...] C'est proprement incroyable, vous avez réalisé une chose incroyable. La réalité dépassant l'imagination !...

L'ARCHITECTE : Je suis appointé pour faire ce travail, c'est dans mes attributions normales, c'est ma spécialité.

BÉRENGER : Bien sûr, bien sûr, monsieur l'Architecte, c'est entendu, vous êtes un technicien doublé d'un fonctionnaire consciencieux... Pourtant, cela n'explique pas tout. [...] Comme c'est beau, quel magnifique gazon, ce parterre fleuri... Ah ! ces fleurs appétissantes

¹¹⁰ Idem, p. 472

comme des légumes, ces légumes parfumés comme des fleurs... et quel ciel bleu, quel extraordinaire ciel bleu... »¹¹¹

Au premier abord, les deux personnages, Bérenger et l'Architecte, se situent à des positions antinomiques. Le premier c'est l'élément passif qui profite des créations du deuxième. Ensuite, c'est une opposition de perspective. Bérenger avance l'idée du miracle, du merveilleux, tandis que le deuxième l'exclut. Nous identifions dans les répliques du protagoniste un désir voilé de prouver l'existence divine dans le but de contrecarrer le surgissement de la mort. D'ailleurs, toute religion met Dieu entre le mortel et la mort anéantissante. Quoique nous ne nous proposons pas d'aborder de manière approfondie la divinité de la perspective de la religion, nous considérons pertinent de souligner son rôle en tant que protecteur contre l'effacement de l'individu, justement par le fait qu'elle offre au croyant la vie éternelle. Ainsi, la mort est une étape qui se montre essentielle pour atteindre l'immortalité. Pourtant, pour Ionesco et les libres penseurs, l'existence du Dieu reste incertaine et à cause de cela la vie après la mort est une idée utopique qui doit être acceptée telle quelle.

Le dramaturge présente dans toutes ses pièces sans exception un univers purgé de tout ce qui se rattache au divin. C'est à la fois un refus et une hésitation dans l'attitude de l'écrivain. Même s'il est un ami proche de Cioran, Ionesco ne partage pas la révolte inaltérable de celui-ci contre un Dieu transcendant qui ne donne aucun signe palpable de son existence. Ionesco se trouve donc entre refus et acceptation inconditionnelle de l'existence du divin. Il devient conscient du fait qu'il est le seul à empêcher le tueur et qu'il doit se soumettre à sa protection. Toutefois, dans *Tueur sans gages* c'est le divin qui exclut tout espoir du personnage d'avoir trouvé le graal. Le Paradis terrestre est représenté ainsi par Dieu en tant que phase de la création humaine spontanée. Il cache ses attributions divines dans celle d'un simple architecte dont les constructions représentent l'art pur, issu de la pensée humaine et non pas du miracle céleste. L'indication de scène citée auparavant « *Vague geste de protestation de l'Architecte* » montre sans doute une attitude du Dieu qui n'élimine pas totalement l'assertion de Bérenger, mais qui soulève davantage le côté mystérieux de son

¹¹¹ Ibidem, p. 472

existence. Le geste « vague » c'est justement mi-acceptation et cela ne veut pas signifier absolument l'arrogance de l'Architecte. Or, le dialogue des deux personnages révèle un jeu dont les règles sont établies par Dieu lui-même. Devant les souffrances et l'angoisse du mortel, ce Dieu montre une fausse indifférence qui accroît le caractère dramatique de la quête de Bérenger.

Bérenger ne renonce pas facilement à démasquer Dieu, caché derrière l'apparence d'un architecte. Pour chaque négation, il trouve d'autres raisons qui révèlent davantage le caractère divin de son interlocuteur, sans pourtant jamais mentionner le but de ses questions. C'est comme un jeu de mots qui explique cette relation entre l'humain et le divin : on cherche Dieu pour ne pas le trouver et on le trouve en ne le cherchant pas. Certes, un architecte est capable de construire ou d'aménager un espace, sauf qu'il y a un élément à la fin de leur dialogue qui n'est pas attribuable à un mortel. En effet, « pourtant, cela n'explique pas tout. »¹¹², il y a au moins un détail qui relève de l'intervention divine : le ciel bleu. La Bible nous enseigne que c'est Dieu qui a fait le ciel ; l'homme se voit impuissant devant une telle action. Il devient ainsi nécessaire de demander qui a le pouvoir de créer l'univers au sens le plus concret qu'il soit. Plus loin dans le texte, Bérenger attribue à l'Architecte la qualité d'omniscience : « BÉRENGER : [...] on peut tout dire à un architecte, il comprend tout... »¹¹³

L'incommensurabilité du savoir, l'absolu de la connaissance est un desideratum de l'être humain, sauf qu'il est captif de ses propres limites. Voilà donc une autre preuve qui soutient la présence divine. Malgré tout, Bérenger ne constate pas que devant lui se retrouve Dieu même. Il observe l'inattendu dans les actions de celui-ci, le miracle, mais il hésite à nommer le personnage d'un côté parce que ce dernier soit lui impose des restrictions, soit il affiche une indifférence totale :

« BÉRENGER : La dernière fois, je devais avoir dix-sept ans, dix-huit ans, je me retrouvais dans une petite ville... [...] Je sentis profondément le bonheur unique de vivre.

¹¹² Ibidem, p. 472

¹¹³ Idem., p. 477

L'ARCHITECTE, *consultant sa montre* : Elle n'est pas encore là, c'est tout de même extraordinaire ! Encore en retard !

BÉRENGER, *continuant* : Brusquement la joie se fit plus grande encore, rompant toutes les frontières ! La lumière se fit encore plus éclatante, sans rien perdre de sa douceur, elle était tellement dense qu'elle en était respirable. Comment vous dire l'éclat incomparable ?... C'était comme s'il y avait quatre soleils dans le ciel... »¹¹⁴

Au début du chapitre nous avons abordé le problème du retour impossible aux origines. Dans *Tueur sans gages*, Bérenger se confesse à ce Dieu qui refuse de se révéler. À la différence du Vieux des *Chaises* et de l'autre Bérenger de *Le roi se meurt*, le personnage ne montre pas son désir inassouvi de retourner à l'état d'enfant, mais la lucidité supérieure rapportée à un temps révolu. Il associe l'enfance à la joie de vivre sans cependant esquisser le moindre geste de regagner l'état d'enfant. C'est le sentiment de vivre le bonheur qui prévaut, peu importe l'âge, et Bérenger devient conscient de cette perte irréparable. Il ne cherche donc pas comme les deux autres personnages mentionnées à retourner dans le passé ou à arrêter le temps, mais cherche plutôt à illustrer son *et in Arcadia ego*. Certainement, la nostalgie de Bérenger n'est pas suffisante pour apaiser sa douleur. La crise existentielle trouvera son ampleur au moment où il apprend la nouvelle de l'existence d'un tueur qui parsème la terreur dans toute la ville, même dans la Cité radieuse qui devient entachée d'imperfection. D'autant plus, il n'y a personne qui peut le sauver et Dieu refuse de se révéler. Ainsi, le Tueur n'a plus d'obstacles pour donner son coup mortel. Jusque-là parallèles, leurs chemins s'entrelacent pour une unique fois, suffisante pour accomplir l'acte suprême.

Un aspect essentiel dans la représentation des deux protagonistes, victime et bourreau, est l'allégorie de la lumière. Toujours dans *Tueur sans gages*, Ionesco crée une ambiance particulière pour chaque étape de la relation entre les deux personnages. D'ailleurs, les indications de scène qui font des références chromatiques abondent. Au lever du rideau initial se montre un espace vide où il n'y a aucun objet, sauf la lumière :

¹¹⁴ Idem., p. 481

« Au premier acte, l'ambiance sera donnée, uniquement, par la lumière. Au début, pendant que la scène est encore vide, la lumière est grise comme celle d'un jour de novembre ou de février l'après-midi, lorsque le ciel est couvert. [...] la scène s'éclaire fortement : c'est une lumière très forte, très blanche ; il y a cette lumière blanche, il y a aussi le bleu du ciel éclatant et dense. Ainsi, après la grisaille, l'éclairage doit jouer sur ce blanc et ce bleu, constituant les seuls éléments de ce décor de lumière. »¹¹⁵

Nous constatons en premier lieu la lumière grise qui va de pair avec l'endroit désertique. Le gris, mélange de blanc et noir, est de ce point de vue un *entre*, seuil entre le bien et le mal et fusion des deux. Cette couleur suggère en conséquence l'incertitude. L'auteur insiste sur le fait que cette lumière remplit l'espace scénique avant toute apparition humaine dans le but de donner au spectateur la sensation d'un *no man's land*. Soudain, le gris est remplacé par le blanc « dense » qui donne du poids ou bien qui remplit le vide initial. Au même moment, les premiers humains font l'apparition sur la scène, ce qui suggère analogiquement que le blanc est le symbole de la vie, du mouvement. C'est surtout au moment de l'approche du Tueur que nous pouvons davantage associer ce symbole à la lumière blanche. Il y a aussi une forte connotation d'irréel de cette lumière qui est « très forte, très blanche ». Cela nous aidera à mieux comprendre que ce qui laisse l'impression d'un Paradis terrestre, la Cité lumineuse telle que Ionesco l'appelle dans la préface du drame, n'est en réalité que l'illusion d'un espace sécurisant, la lumière blanche étant neutre, diffuse, voire fantomatique. Un autre aspect important quant à la lumière dans cette pièce c'est qu'elle exclue toute possibilité de savoir d'où elle tombe. Elle vient de nulle part et remplit tout l'espace en lui imprégnant une large palette de significations. Ionesco ne donne aucune indication au metteur en scène quant à la position des projecteurs, car il doit s'efforcer de créer une sensation d'ubiquité. Nous n'excluons pas la dimension religieuse de cette lumière blanche, diaphane : l'Esprit Saint se révèle par l'entremise de la lumière. Pourtant, chez Ionesco le divin refuse de se montrer et s'engage dans

¹¹⁵ Ionesco, Théâtre complet, p. 471

un jeu dramatique pour décourager le mortel qui aspire à avoir un signe de son existence.

Le « décor de lumière » mentionné dans la didascalie prend la place du matériel. C'est, si on veut, une sorte de brouillard qui atténue les contours et qui simultanément crée de nouvelles formes aux objets qui peuplent l'espace scénique. Ainsi, une autre réalité se crée et le personnage doit l'aborder en fonction de nouveaux points de vue. Pour cela, la Cité radieuse crée l'illusion d'un endroit paradisiaque, tandis qu'elle ne peut être qu'un quartier quelconque de la ville où Bérenger passe son existence.

Après la sérénité créée par la lumière blanche, il y a de nouveau le gris qui envahit l'espace à cause de l'apparition du Tueur : « *Changement d'éclairage. Lumière grise, [...]* »¹¹⁶

Ce changement de couleur reprend la situation initiale de *no man's land*, à la seule différence que maintenant dans l'espace scénique il y a Bérenger et le Tueur. Cette fois-ci, c'est le sentiment de vulnérabilité de la victime en présence de son assassin. Le gris symbolise aussi l'incertitude de Bérenger quant à son existence et dans ce contexte la présence absente trouve le moment propice d'agir. La même lumière grise surgit à la fin de *Le roi se meurt* :

« *Maintenant, il n'y a plus rien sur le plateau sauf le roi sur son trône dans une lumière grise. Puis, le roi et son trône disparaissent également. Enfin, il n'y a plus que cette lumière grise.* »¹¹⁷

Forcé de quitter la Cité radieuse à cause de la présence absente du Tueur, le héros se retrouve dans sa ville accaparé par l'ennui existentiel initial. Cette fois-ci, la couleur de la lumière change dans une autre dont la connotation de la violence est fort évidente : le rouge. C'est la conscience de la mort inévitable : « *On peut apercevoir, en perspective, quelques rues sous un ciel de pluie, des silhouettes, de vagues lumières rouges.* »¹¹⁸

¹¹⁶ Idem., p. 490

¹¹⁷ Op. cit., p. 796

¹¹⁸ Idem, p. 491

Les passants perdent leurs formes, ils sont des silhouettes, ils deviennent ainsi intangibles pour le héros accablé par la solitude et la peur de la mort. La pluie nocturne amplifie ses sentiments en développant l'angoisse existentielle. Selon Louis-Paul Mignon « La nuit est le signe de la vieillesse ; elle étreint un monde humide de boue, symbole de la mort [...] »¹¹⁹. Quittant la Cité lumineuse, Bérenger retombe dans l'espace-temps limité et de nouveau captif du Tueur toujours à la recherche du moment idéal pour accomplir sa tâche. Si dans l'endroit illusoire mentionné déjà il se rappelle avec nostalgie le bonheur de vivre pendant son enfance, une manifestation hors temps, se retrouvant dans la ville morose coïncide avec une prise de conscience de son état de vieux. Chez Ionesco, le sentiment « viscéral » de la mort atteint son ampleur à l'instant où l'homme devient conscient de son vieillissement. Ensuite, le cadre naturel dans lequel le personnage passe son existence évanescence se construit notamment pour écraser l'individu. La pluie n'a pas seulement la connotation de désintégration, mais aussi celle d'agression. Les gouttes d'eau frappent, déterminent le personnage de changer la direction de son regard ; il fixe dorénavant le sol, une attitude de résignation, peut-être de soumission à sa destinée. Aussi, les nuages tout comme la pluie dense sépare l'espace d'ici-bas de celui d'en haut. La liaison avec la divinité s'estompe et l'homme se retrouve seul devant cette absence présente qui le suit de très près.

Le rouge des lumières est sans doute celui du sang. Le Tueur fait ses victimes au même moment qu'il suit la proie suivante. La même chromatique revient au troisième acte, quoique plus agressive :

*« [...] c'est le crépuscule, avec un soleil roux que l'on apercevra, aussi bien lorsque la scène est large, qu'au fond du corridor qui pourra être formé par les décors représentant une sorte de longue rue étroite ; c'est un temps, un crépuscule figés. »*¹²⁰

Si dans la première indication scénique le rouge était représenté en tant que points dissipés dans l'obscurité et peu visibles, ici c'est la couleur envahissante. Elle

¹¹⁹ Mignon, Paul-Louis, *Le théâtre au XX^e siècle*, p. 190

¹²⁰ Ionesco, *Théâtre complet*, p. 525

occupe tout l'espace, le soleil mourant du crépuscule répandant dans toutes les directions ce chromatisme avec des connotations qui n'outrepassent pas la sphère de la violence. C'est en bref l'apothéose de Bérenger dans sa lutte condamnée d'avance contre le destin implacable.

Le deuxième acte est celui de la prise de conscience des leurres de Bérenger. Revenu dans la ville, il s'engage dans une enquête personnelle pour identifier le Tueur. D'ailleurs, Ionesco mentionnait dans la préface du drame qu'il s'agit d'une intrigue policière. Pourtant, l'auteur n'offrait pas la clé d'interprétation de l'œuvre, mais le contraire. Donc, Bérenger commence à chercher des indices pour capturer celui qui parsème la terreur dans la ville qui se montre maintenant au comble de sa décadence :

« Le décor du deuxième acte est lourd, laid, et contraste fortement avec l'absence de décor ou le décor uniquement de lumières du premier acte. [...] Au lever du rideau, la fenêtre éclaire d'une lumière blafarde, jaunâtre, [...] »¹²¹

La lumière jaune signifie la langueur, un manque d'énergie. En effet, à part Bérenger qui s'efforce de trouver le Tueur, les autres personnages semblent atrophiés. Édouard, incapable d'expliquer la présence des photos appartenant au Tueur dans sa propre serviette, montre une pâleur cadavérique. Il est accablé par la toux, ruisselant de sueur et impuissant d'agir. Le concierge de l'édifice où vit Bérenger mène une existence larvaire. Pour conclure, le jaune exprime justement le vide ontologique du personnage en attente du Tueur.

L'action de Bérenger est liée au décor et à l'utilisation de la lumière dans la pièce de Ionesco. Bérenger est le seul personnage qui est capable d'une prise de conscience par rapport à la situation dramatique de la ville. Il se révolte contre l'état de choses agit comme un esprit lucide qui tente d'annihiler le mal absurde.

À la fin de *Tueur sans gages*, les deux actants se retrouvent face à face. Bérenger a la possibilité de dévoiler le criminel et ainsi réinstaurer la paix dans la

¹²¹ Op. cit., p. 498

ville. Cependant, le héros est captif du bourreau qui ne quitte pas sa condition d'absence présente. La scène finale de la pièce est dominée par le commentaire de l'auteur, car Bérenger perd la capacité de parler. Ainsi, une description succincte du Tueur révèle son caractère inhumain:

« Le Tueur est tout petit, mal rasé, chétif, chapeau déchiré sur la tête, vieille gabardine usée, il est borgne ; son oeil unique a des reflets d'acier ; figure immobile, comme figée ; des vieux souliers aux bouts troués laissent apparaître ses orteils ; à son apparition, signalée par son ricanement, il doit se trouver debout sur son banc, par exemple, ou sur un pan de mur ; il en descendra, tranquillement, et s'approchera, à peine ricanant, de Bérenger ; c'est à ce moment-là, surtout, que l'on s'apercevra de la petitesse de sa taille. Une autre possibilité : pas de Tueur. On n'entend que son ricanement. Bérenger parle tout seul dans l'ombre. »¹²²

C'est surtout la deuxième variante proposée par Ionesco qui est pertinente pour notre analyse de la présence absente. Néanmoins, la première variante, qui souligne l'irréalité du Tueur, n'affaiblit pas notre hypothèse, mais au contraire, la renforce. Les deux opposants se retrouvent finalement face à face: d'un côté un Bérenger susceptible de changer d'attitude, de l'autre côté le Tueur inflexible :

« (Puis, de nouveau, devant l'Assassin qui tient le couteau levé, sans bouger, Bérenger baisse lentement ses deux vieux pistolets démodés, les pose à terre, incline la tête, puis, à genoux, tête basse, les bras ballants, il répète, balbutie :) Mon Dieu, on ne peut rien faire !... Mais pourquoi... Mais pourquoi... Tandis que l'Assassin s'approche encore... »¹²³

La première réaction du héros est de tuer son bourreau à l'aide de deux pistolets « démodés » - effet qui accroît l'effet tragique de cette rencontre. Selon la description faite par l'auteur, le Tueur crée la fausse impression de vulnérabilité. Mais au fur et à mesure que celui-ci s'approche implacablement, Bérenger essaye d'établir une communication avec son tortionnaire, acte impossible du moment où ce dernier est incapable d'articuler des mots. Son ricanement de fauve décourage la

¹²² Op. cit., pp. 527-528

¹²³ Idem, p. 535

victime qui adopte une attitude de lassitude totale. Pourtant, ses derniers mots avant que le rideau tombe expriment l'impuissance du mortel devant le destin inéluctable. Ses interrogations rhétoriques rappellent celle de Jésus Christ crucifié : « Eloï, Eloï, lama sabbaqthani ? » (Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? en araméen). Cioran, le pessimiste ami de Ionesco, notait dans *Le livre des leurres* que : « Seule la vie doit se défendre sans trêve ; la mort, elle, est née victorieuse. »¹²⁴

Dans ce chapitre nous avons abordé trois éléments-clé qui offrent une perspective intéressante sur la présence absente ou l'absence présente opérant un acte d'agression contre l'humanité dans l'œuvre de Ionesco: la décomposition, le labyrinthe du Minotaure et le portrait de la victime et du meurtrier. Sans doute relié au sentiment d'angoisse issu de la peur ancestrale de la mort, ce personnage récurrent dans le théâtre ionescien est construit d'une manière fort complexe visant à tirer le maximum de profit du nombre réduit des possibilités dont le dramaturge dispose pour le représenter. Rendre présente une absence n'est pas seulement un « tour de force » pour Ionesco, mais une nécessité consistant à traduire l'incompréhensible, l'absurde ou l'impossible dans le palpable. De son besoin de certitudes ont vu la lumière du jour des pièces troublantes comme *La leçon* et *Tueur sans gages*. Pour le dramaturge, la mort n'est pas une idée abstraite, mais un acte d'agression objectif qui peut être attribué à quelque chose qui est pourtant suspendu entre tangible et intangible, entre rêve et réalité. D'après Ionesco, l'humain passe son existence accablé par la terreur du son extinction ; c'est ce que nous avons souligné dans le premier sous-chapitre, la décomposition. À la suite de cet état de choses, l'homme devient vulnérable, incapable d'agir au moment où il se retrouve face à face avec le Minotaure. D'autant plus, il se retrouve prisonnier à l'intérieur d'un espace qui appartient non pas à lui, mais à la bête impitoyable. C'est dans cette attitude d'impuissance que réside le drame de l'homme. Bérenger, le lucide personnage de Ionesco, tente futillement de s'opposer à un Tueur qui ne connaît pas la défaite.

¹²⁴ Cioran, Emile, *Œuvres*, p. 223

V. Conclusions

Notre analyse du théâtre d'Eugène Ionesco a révélé des éléments qui autrement risquaient de rester dans l'anonymat. La présence absente, notre objet d'étude, a été abordée de plusieurs angles afin de le présenter dans toute sa complexité. Dérivée d'une hantise de la mort palpable, la présence absente concerne à la fois le personnage hanté et celui qui hante. En effet, après avoir réalisé, à la suite d'une expérience personnelle, que l'immortalité n'est pas un attribut des humains, le personnage ionescien se retrouve dans l'attente d'une agression qui peut surgir de nulle part. C'est ainsi qu'à l'intérieur de soi se produisent des transformations irréversibles qui se manifestent par un refus de la mort. Ce rejet se développe à partir du moment où il prend connaissance de sa finitude.

Pour le personnage ionescien, cela peut débiter n'importe quand. Le dramaturge nous dit que cette révélation se produit à l'âge de cinq ans. De cette manière, le moment de la découverte de la mortalité conduit à une crise existentielle qui le hantera pendant toute son existence. Cependant, le personnage ionescien utilise tous les moyens dont il dispose pour affronter la mort. Il ne s'agit pas d'une acceptation passive, même pas au dernier moment où, accablé par un manque de forces, le personnage réalise qu'il n'est pas David capable de tuer Goliath. Le regard de Bérenger, impuissant, dans *Tueur sans gages* exprime le défi et non pas la peur.

Ionesco, à côté de ses personnages, vit également l'angoisse générée par la mort. Comme nous l'avons mentionné auparavant, Cioran disait que cette catégorie d'humains ne cesse jamais de mourir, symboliquement. Chacune des expériences engendrées par la mort, est une transgression au-delà du monde connu. Tout comme Sisyphe, celui qui devient conscient de sa mort meurt constamment.

Il y a dans le théâtre ionescien l'illusion de dépasser ou s'affranchir de la condition humaine. C'est l'espace paradisiaque, l'endroit terrestre où l'espace-temps connu prend d'autres dimensions ou bien crée l'impression d'immuabilité. L'espace ne change pas de détails et le temps arrête sa fuite. Celui-ci ne se dévoile que grâce à une révélation spontanée. Ionesco l'avait associé à la période vécue à la Chapelle

Antenaise de 1917 à 1919, donc quand il avait 8-9 ans. Certes, cela produira l'image du paradis terrestre beaucoup plus tard, quand le dramaturge remémorera la vie paisible dans ce village de Mayenne. Dans *Tueur sans gages*, il a recréé cet espace sécurisant sous la forme d'un paradis terrestre qui se dévoile devant le regard émerveillé de l'adulte. Tout comme le ventre maternel, c'est un endroit qui doit préserver la vie, entouré d'un mur qui sépare l'éternel de l'éphémère. Assurément, Ionesco ressent son impuissance à l'égard de la possibilité de retrouver son paradis perdu. C'est pour cette raison qu'il construit des personnages qui articulent l'inutilité de tout effort quant à un éternel retour nietzschéen. Au-delà des poupées qu'il crée et de leur jeu qu'il dirige, l'auteur-créateur peut avoir la chance de mieux comprendre sa tristesse métaphysique. Cette tristesse émane autant de Bérenger que du Vieux et d'autres personnages angoissés par la perspective d'un paradis perdu.

Tout comme la période passée à la Chapelle Antenaise, l'espace sécurisant identifié par les personnages ionesciens s'évanouit, s'engouffrant dans le temps historique. Le Vieux des *Chaises*, tout comme le roi Bérenger Ier du *Roi se meurt*, cherche à se réfugier dans le ventre d'une mère tombée dans l'oubli. Leurs lamentations ressemblent à des incantations magiques qui ont perdu leur force. Donc, la récupération de cet espace s'avère une action impossible. L'autre image du paradis terrestre, c'est celle d'un espace qui semble irréconciliable avec celui dans lequel vit le personnage torturé par l'angoisse existentielle. Si le phare des Vieux, par son isolement, suggère le désir de se mettre à l'abri de la mort, la cité radieuse telle qu'elle est présentée dans *Tueur sans gages* n'est pas un monde clos. Physiquement, elle est un quartier de la ville de Bérenger. Pourtant, pour y arriver, elle doit être révélée au personnage. Pour un instant, le personnage vit le sentiment de l'éternité et croit avoir trouvé une réponse à ses questions, même si le bourreau se trouve lui aussi dans cet espace sacré. Ainsi, il n'y a aucun espoir pour le personnage ionescien d'échapper à la mort. Des illusions font accroître le drame de sa divergence avec la condition éphémère de son existence.

Nous avons observé dans notre étude que l'espace et le temps ne se manifestent pas selon les lois connues pour l'individu déchiré par la peur de son

disparition. Tout ce qui l'entoure change de forme, prend d'autres dimensions qui ne lui sont plus familières. L'identité du personnage devient ainsi friable, ce qui donne naissance à notre concept clé qui est la présence absente. Transfiguré par l'inquiétude, il se retire dans ses propres pensées, laissant place à une déchirure entre le corps et l'esprit. C'est cet écart qui définit le mieux notre concept quant à la victime. Concernant le Tueur, les choses restent différentes, car pour celui-ci, ce ne sont pas les mêmes principes. Revenons à la transgression du familier en familier. Nous avons employé un concept construit par Sigmund Freud, *l'unheimlich*, *l'inquiétante étrangeté* pour lequel elle « sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières. »¹²⁵ En conséquence, les changements perpétuels de décor se manifestent en tant qu'un impact profond sur l'identité de soi-même. Tout ce qui lui semblait auparavant connu et familier est dorénavant inaccoutumé ; les repères s'effondrent et avec eux l'individualité du personnage ioneskien. Subséquemment, il devient un étranger non seulement pour les autres, mais aussi pour lui-même. Les Vieux des *Chaises* ne se rappellent plus leur âge ou des détails concernant l'espace où ils se retrouvent. Dans *La cantatrice chauve* les Martin, après avoir vécu longtemps ensemble, éprouvent de la difficulté à se reconnaître. Ils doivent recourir à des similarités qui semblent risibles pour arriver à la conclusion qu'ils sont mari et épouse. D'ailleurs, l'étonnement de Ionesco de voir les spectateurs en train de s'amuser pendant la première représentation de la pièce est entièrement légitime. Il ne s'agit pas seulement d'une « tragédie du langage », mais de la tragédie de l'homme qui s'oppose à une mort qui ne connaît pas la défaite.

Une autre manifestation de la présence absente est celle des esprits des morts et des personnages dont l'existence est incertaine. Ceux-ci viennent troubler les vivants qui, en rejetant la divinité, ne voient pas en cette hantise une preuve de l'existence du paradis compensatoire au-delà de la mort. Au contraire, l'angoisse de celui qui est encore vivant prend les dimensions du cadavre de la chambre d'Amédée. Tout cela parce que ces esprits sont suspendus entre la présence et l'absence.

¹²⁵ Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, p. 6

Souvent, ils passent inaperçus et on ignore leur « statut » de morts. Pour cela, ils passent de la condition de mort à celle de vivant d'une manière tout à fait naturelle et sans choquer. Une situation particulière a pour objet Bobby Watson qui, à cause de son nom partagé par plusieurs personnages, soulève des questions non seulement sur son identité, mais aussi sur son existence. En effet, vu les opinions contradictoires des autres, il devient difficile à établir s'il a vraiment vécu.

De son côté, le Tueur, anonyme, est facilement repérable. Il occupe une position qui lui assure une vue panoramique de l'espace dans lequel se retrouve piégée sa victime. Nous l'avons associé au Minotaure du roi Minos qui connaît tous les détails de son labyrinthe et se dirige à coup sûr vers sa proie. Pour l'espace clos qui ne respecte pas les attributs du labyrinthe, nous l'avons associé à la grotte de Polyphème. Bref, dans les deux manifestations de l'espace coercitif, il y a d'une part celui qui attend le bourreau caché dans l'ombre et de l'autre celui qui prépare le coup mortel. Ce dernier, personnage mystérieux, mélange d'humain et d'inhumain, refuse toute communication avec celui qui sera tué. Aux questions déchirantes de Bérenger quant aux raisons qui peuvent expliquer son geste, il lance un ricanement moqueur pour souligner l'impossibilité de toute interaction ou dialogue avec « la fourmi » qui représente l'humanité selon Ionesco.

Le Tueur est la personnification de la mort. Nous avons fait un rapprochement entre l'image créée par Eugène Ionesco et la représentation de la mort dans le Moyen Âge et dans la tradition roumaine. D'après nous, ce processus représente une manière compréhensible et un besoin de l'homme de rendre concrète une abstraction dans le but de la maîtriser. Il ne peut pas lutter contre l'idée de la mort, mais il aurait sans doute plus de chances d'affronter une présence. C'est ainsi que Bérenger du *Tueur sans gages* se prépare pour la rencontre finale avec son opposant, muni de deux pistolets. Cependant, l'autre est invincible, ce qui détermine le héros de baisser ses armes pour souligner son désespoir. Finalement, ce n'était pas le désir de tuer son bourreau, mais d'avoir une réponse à ses questions angoissantes. Ses derniers mots,

« Mais pourquoi... mais pourquoi... »¹²⁶, sont l'expression de l'impossibilité de connaître la réponse, le forçant à accepter le coup, du moins pour en finir avec une existence absurde. Dans ces conditions, la mort devient plutôt libératrice que déraisonnable.

Pour conclure, le théâtre d'Eugène Ionesco se construit autour du désespoir infligé par l'angoisse de la mort. Les actions des personnages sont dépourvues de l'énergie nécessaire pour obtenir une victoire. C'est une défaite qui répond à un mal de vivre. L'autre géant du théâtre de l'absurde, Samuel Beckett, a éludé la rencontre de ses personnages avec la mort. Dans ses pièces, l'homme est représenté dans le vif de son existence absurde, sans que ses angoisses quant à sa finitude soient explicitées. Les personnages de Beckett sont alors présentés comme captifs d'une vie qui se manifeste circulairement. Il serait intéressant de faire une étude comparative des personnages des deux dramaturges du point de vue ontologique, car la crise existentielle anime autant l'œuvre de Beckett que le théâtre de Ionesco, même si l'auteur irlandais l'articule d'une manière différente.

¹²⁶ Ionesco, *Théâtre complet*, p. 535

Bibliographie

1. Abastado, Claude, *Eugène Ionesco*, Bordas, Paris, 1971
2. Cioran, Émile, *Œuvres*, Gallimard, Paris, 1995
3. Coutin, André, *Ruptures de silence : rencontres avec André Coutin*, Mercure de France, Paris, 1995
4. Derrida, Jacques, *Mourir – s’attendre aux « limites de la vérité »*, Galilée, Paris, 1996
5. Dodille, Norbert, Ionesco, Marie-France et Liiceanu Gabriel, *Lectures de Ionesco*, L’Harmattan, Paris, 1996
6. Doubrovsky, Serge, *Le Rire d’Eugène Ionesco* dans *Parcours critique II, 1959, 1991*, texte établi par Isabelle Grell, Ellug, Université Stendhal, 2006
7. Eliade, Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Payot, Paris, 1976
8. Eliade, Mircea, *Le mythe de l’éternel retour : archétypes et répétitions*, Gallimard, Paris, 1989
9. Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1975
10. Esslin, Martin, *Au-delà de l’absurde*, Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1970, traduit de l’anglais par Françoise Vernan
11. Esslin, Martin, *Théâtre de l’absurde*, éditions Buchet/Chastel, Paris, 1963, traduit de l’anglais par Marguerite Buchet, Francine Del Pierre et Fance Frank
12. Favre, Yves-Alain, *Le théâtre de Ionesco ou Le Rire dans le labyrinthe*, éditions José Feijóo, Mmont-de-Marsan, 1991
13. Freud, Sigmund, *L’Inquiétante étrangeté*, édition électronique d’après *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris, 1933, traduction par Marie Bonaparte et E. Marty
14. Girard, René, *La violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972
15. Heidegger, Martin, *L’Être et le Temps*, Gallimard, Paris, 1964, traduction de l’allemand par Rudolph Boehm et Alphonse de Waelhens
16. Ionesco, Eugène, *Journal en miettes*, Gallimard, Paris, 1967

17. Ionesco, Eugène, *Non*, Gallimard, Paris, 1986, traduction du roumain par Marie-France Ionesco
18. Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1975
19. Ionesco, Eugène, *Présent passé ; Passé présent*, Mercure de France, Paris, 1968
20. Ionesco, Eugène, *Théâtre complet*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris, 2007
21. Jacquart, Emmanuel, *Le théâtre de la dérision*, Gallimard, Paris, 1974
22. Kott, Jan, *A Pregnant Death*, in *The Theater of Essence*, Northwestern University Press, Evanston, 1984
23. Kryszynski, Wladimir, “Les paroxysmes de Ionesco” in *Jeu : Cahiers de théâtre* no. 107 [no.2], 2003
24. Lacan, Jacques, *Des Noms-du-Père*, Seuil, Paris, 2005
25. Lacan, Jacques, *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris, 1966
26. Lavelle, Louis, *Introduction à l'ontologie*, PUF, Paris, 1951
27. Le Gall, André, *Ionesco*, Flammarion, Paris, 2009
28. Lioure, Michel, *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*, Dunod, Paris, 1998
29. Mask, A. K., *Ionesco et son théâtre*, Editions Caractères, Paris, 1987
30. Mignon, Paul-Louis, *Le Théâtre au XXe siècle*, Gallimard, Paris, 1986
31. Raffai, Érick, *Le « théâtre ontologique » d'Éugène Ionesco, ...*, Montréal, 1995
32. Rank, Otto, *Don Juan et le double*, Payot, Paris, 2001
33. Rusu, Anca-Maria, *Cercurile concentrice ale absurdului*, Iasi, Timpul, 1999
34. Sartre, J.-P., *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, 1943
35. Steenberghen, Fernand Van, *Ontologie*, Publication universitaires de Louvain, Louvain, 1961
36. Troubetzkoy, Wladimir, *L'ombre et la différence. Le double en Europe*, PUF, Paris, 1996

37. Unamuno, Miguel de, *Le sentiment tragique de la vie*, Gallimard, Paris, 1965, traduit de l'espagnol par Marcel Faure-Beaulieu
38. Vernois, Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksieck, Paris, 1991
39. Zumbiehl, François, *Le langage et la mort* dans « Neohelicon », volume 2, numéros 3-4, septembre, 1974