

## Le théâtre d'Eugène Ionesco – une vision complète sur l'absurdité du monde

Ileana Mihaela CHIRIȚESCU  
Université de Craiova

Le théâtre d'Eugène Ionesco fonde une nouvelle conception du spectacle dramatique en contestant certains points essentiels du code unanimement admis du genre; c'est un anti-théâtre dans le sens où il nie la cohérence traditionnelle établie au niveau du langage et définit le personnage comme paradoxe, qui, incarné dans la présence d'un acteur unique n'arrive pourtant pas à s'imposer comme identité distincte et singulière.

Ce ne sont plus les sentiments qu'on met en scène, ni les problèmes de conscience, mais le tête-à-tête d'hommes anonymes ou communs avec une matière implacablement hostile. La faim, le désir, la peur, l'attente apparaissent à l'état pur et comme dans leur simplicité sauvage. Cette absence de psychologie est une des raisons pour laquelle on a nommé ce théâtre un «théâtre de l'absurde». Ce théâtre n'oppose pas une nouvelle représentation de l'homme du siècle précédent à une autre, plus ancienne, il abolit purement et simplement toute image de l'homme.»

Ionesco est hanté par l'obsession de la redite et du recommencement et son imagination est habitée par deux images effrayantes: celle du vide et celle de l'encombrement. Ces hantises s'expriment dans *La Cantatrice chauve*, *La Leçon*, *Les Chaises*, *Rhinocéros*, *Le Roi se meurt*, *La Soif et la faim*.

La violence est l'effet obtenu d'une dramaturgie orientée vers le non-figuratif. En déclarant qu'il voulait un «théâtre à l'image du monde mais non image du monde»<sup>1</sup>, Ionesco reprend la significative constatation exprimée par Apollinaire: «Pour tenter, sinon une rénovation du théâtre, du moins un effort personnel, j'ai pensé qu'il fallait revenir à la nature même, mais sans l'imiter à la manière des photographes. Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a

---

<sup>1</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p.213.

créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe».<sup>2</sup>

Ionesco a souligné plusieurs fois que le point de départ d'une oeuvre est une vision obsédante en quête d'une expression révélatrice de sa propre signification. Il a longuement étudié la manière du peintre Gérard Schneider, y retrouvant sa propre *méthode de travail*.

« Voici, dit-il, comment procède Gérard Schneider. Il part d'une tache de couleur, d'un ton qui lui chante, d'un thème, d'une base; cette tache de couleur en appelle nécessairement une autre, complémentaire ou opposée. Un dialogue s'esquisse. D'autres voix ou personnages chromatiques s'interposent, entrent dans ce jeu, dans cette combinaison ou cette composition, ou cette construction qui se complique graduellement et toujours, tout simplement, si je puis dire, et où tout s'entrecroise, se ramifie, de nouveau s'unifie: on se parle, la rumeur des flots ou des foules s'accroît, des forces s'organisent et se font face, on se combat, on s'appuie réciproquement, on se sépare, tout se fait écho, se répercute, croît, se transforme, s'arrête, se solidifie, se contrôle l'un l'autre, constitue un univers de sonorités, de voix, de passions, de formes, de puissances, de volumes, de couleurs, se constitue en tout un monde hors du monde (...) ».<sup>3</sup>

Pour exprimer authentiquement l'absurde, il a fallu inventer le langage de l'absurde, créer des formes qui ne soient pas celles du discours rationnel. «Je rêve d'un théâtre irrationaliste», dit le poète de **Victimes du devoir**. «Un théâtre non aristotélicien? demande le policier. – Exactement». Il s'agit donc d'opérer au théâtre la révolution radicale qui a substitué, au XXe siècle, à la logique du tiers exclu les logiques à dimensions, à l'espace newtonien l'espace einsteinien.

La première pièce de Ionesco, *La Cantatrice chauve* a été jouée en 1950 et, à défaut d'attirer immédiatement le public, elle retient l'attention de plusieurs critiques et amateurs de littérature. En 1950, l'auteur prend la nationalité française et continue à écrire des pièces, comme *La Leçon* (représentée en 1951) et *Jacques ou la Soumission* qui font de lui un des dramaturges les plus importants du théâtre de l'absurde. Dans sa première pièce, l'action dramatique se situe au seul niveau verbal; c'est la destruction progressive d'un langage réduit aux clichés et aux truismes, désarticulé de

---

<sup>2</sup> Guillaume Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Pléiade », p.865.

<sup>3</sup> Ahmad Kamyabi Mask, *Qui sont les Rhinocéros de Monsieur Bérenger-Eugène Ionesco ?*, Paris, 1990, p.48.

façon vertigineuse en sons, entraînant dans cette folie ses manières, devenus des fantoches. C'est là plus qu'une parodie du théâtre, c'est le drame de l'homme contemporain, celui de la rupture entre les mots et les choses, entre la parole et l'être – l'une des formes que prend dans l'art moderne la conscience de l'absurde.

Dans *Les Chaises*, Ionesco reprend et pousse à ses dernières conséquences la négation du modèle de la communication oratoire entamée déjà dans *Une lettre perdue* de Caragiale: un discours électoral illogique et à peu près incongru - dont la transmission est dérégulée aussi par un puissant bruitage - y est donné sans convaincre personne et il reste même essentiellement inutile puisque le candidat sera imposé par une autorité supérieure. Ionesco réduit systématiquement au néant chaque composante de l'acte communicatif: les deux vieillards qui voudraient transmettre le message de leur vie à l'humanité se suicident après l'avoir confié à un orateur sourd-muet. Mais dans la salle à laquelle il s'adresse il n'y a que des chaises vides, absence du destinataire. Et d'ailleurs ce fameux message semble ne pas exister; le dialogue précédent des deux vieillards suggère plutôt que leur vie ratée ne laisse rien derrière.

Dans *Le Roi se meurt*, se manifestent l'affrontement du burlesque et de l'angoisse, qui sont intimement liés: burlesque du roi de comédie, ridicule dans l'affirmation de sa puissance dérisoire; angoisse devant la mort. Le roi, nommé Bérenger I, évoque l'ombre des souverains, mais il ne s'enferme pas dans l'exaltation d'un tragique ou d'un grotesque étranger. La pièce ne cherche pas à délivrer quelque message, mais à révéler la transparence d'une peur – celle de l'anéantissement. La mort est ici partout et dans le langage lui-même, innommée, esquivée, parlée par la reine, qui doit aider le roi à accepter sa destruction, évoquée, affirmée et finalement reconnue. Le roi de Ionesco est à la fois trivial, naturel et sordide dans sa grandeur, comme le monde qu'il domine. Roi charismatique, il essaie une dernière fois de retrouver son pouvoir magique sur les choses et les hommes, il donne des ordres fous («j'ordonne que les arbres poussent du plancher»), tente de noyer sa mort dans la déclamation de cette nouvelle communiquée à tous. Le roi est dérisoire et grotesque dans son affection de puissance. Le roi, qui est avant tout un homme comme tous les autres, atteint par le venin de la mort, n'est plus qu'une marionnette.

Le héros ionescien arrive à incarner les angoisses et l'aventure de l'homme moderne aux prises avec les limites inéluctables de l'Histoire et de sa condition, qui se fait fort de préserver en lui et autour de lui ce qui lui

appartient en propre en tant qu'homme, contre l'invasion des objets et les tyrannies de tout ordre. C'est là un théâtre symbolique, peuplé d'images concrètes de l'absurde, bien plus saisissantes que la parole de ses personnages: un cadavre qui pousse, des chaises vides que personne n'occupe, des champignons, des œufs qui remplissent la scène. Ce sont là des métaphores - objets uniques qui portent par leur présence matérielle même, et d'autant plus difficiles à doter d'une signification une et rigoureusement circonscrite.

Les «rhinocéros» incarnent, de l'aveu même de l'auteur, l'esprit fasciste, grégaire et agressif, mais aussi toute dictature qui ravit à l'homme la liberté de se manifester en tant qu'individu, le privant des attributs de son humanité, du droit de se chercher lui-même dans une quête jamais achevée. Riches, d'une ambiguïté fertile, ces images définissent son univers dramatique comme oeuvre ouverte, où le sens ne s'épuise et ne peut jamais s'épuiser par la totalité des lectures scéniques.

*Macbett* appartient à la vague d'intertextualité shakespearienne qui traverse aujourd'hui le théâtre; elle illustre paradoxalement la vitalité de l'archétype. L'absurde ionescien acquiert une dimension nouvelle, plus redevable à l'histoire contemporaine. Cette histoire d'un héros faible, corrompu par le pouvoir, auquel il accède au prix du crime, laisse entrevoir un mécanisme cyclique qui tourne de mal en pis, car celui qui prend la place de Macbett à la fin est bien pire que lui. Il ne s'agit pas seulement de répétition mais aussi de prolifération du mal. À travers l'agitation fébrile des humains, on entrevoit la prolifération du crime de guerre, surtout dans le grand monologue de Macbett, repris d'ailleurs par Banco, mais aussi dans les images mêmes du massacre. C'est un avertissement à l'adresse du XX<sup>e</sup> siècle agressif et imprudent.

À l'automne 1957, paraît *Rhinocéros*, nouvelle dans laquelle Ionesco manifeste son effroi devant l'éclatement contagieux du patriotisme chauvin et du racisme qui saisissait la France à l'occasion de la « Bataille d'Alger » (hiver 1956/1957). Comme la pièce touche en France à des sujets trop délicats, c'est à Düsseldorf qu'elle est représentée pour la première fois en 1959, et le public allemand y voit pour sa part une critique du nazisme.

Grâce à Eugène Ionesco, le théâtre est confronté à tous ses possibles mais aussi à ses limites qui tournent paradoxalement chez lui en autant de stratégies dramatiques fertiles. Crise et renaissance du langage, et même de l'être humain par le personnage dramatique, la symbolique ouverte des signes de spectacle, tout s'y conjugue pour poser des questions essen-

tielles sur la destinée de l'homme moderne. Au-delà du ridicule des situations les plus banales, le théâtre de Ionesco représente de façon palpable la solitude de l'homme et l'insignifiance de son existence.

Un théâtre irrationaliste n'est donc pas seulement un théâtre qui attaque les idoles du rationalisme, le progrès-vers-le-bonheur-par-la-science (ce que Ionesco ne se gêne pas de faire à maintes reprises, de *Victimes du devoir* à *Tueur sans gages*), c'est plus précisément un théâtre qui est conçu pour exprimer véritablement l'irrationnel. La dynamique essentielle qui constitue la dramaturgie ionescienne est la dénonciation du langage conventionnel. Ce langage se compose de mots qui leurrent l'individu et l'empêchent de penser. L'individu renonce à communiquer, mais il parle pour se donner l'illusion d'exister.

Au cours d'un entretien pour la revue *Express*, Ionesco présente ainsi ses intentions: «J'ai voulu exprimer le malaise de l'existence, la séparation de l'homme de ses racines transcendantes, j'ai voulu dire également que, tout en parlant, les hommes ne savaient pas ce qu'ils voulaient dire et qu'ils parlaient pour ne rien dire, que le langage, au lieu de les rapprocher les uns des autres, ne faisait que les séparer davantage, j'ai voulu exprimer le caractère insolite de notre existence, j'ai voulu parodier le théâtre, c'est-à-dire le monde, et que ce que j'ai écrit a été évidemment, en partie, une parodie, peut-être même la parodie de la parodie».<sup>4</sup>

Pour Ionesco, le théâtre a sa façon propre d'utiliser la parole qui est le dialogue, la parole de combat, de conflit et si elle se limite à l'état de discussion chez certains écrivains, c'est une grande faute de leur part. Il faut porter la parole à son paroxysme, pour donner au théâtre sa vraie mesure, qui est dans la démesure. Le verbe lui-même doit être tendu jusqu'à ses limites ultimes, le langage doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir les significations.

Ionesco surprend donc le mot dans son bavardage et le pousse au-delà des limites connues. Le mot devient inconnu, insolite et provocateur. Il rompt les liens avec le réel et instaure, par contre, un rapport avec la réalité subjective de l'individu. Le commun et le su d'après Ionesco sont dérisoires et inutiles puisqu'ils sont stériles. Ils ne communiquent plus rien et expriment la même vision. «Ce qui ressemble à tout ce qui se fait est mensonger, car la

---

<sup>4</sup> Eugène Ionesco, *L'Express*, 5/10/1970.

convention est mensonge impersonnel».<sup>5</sup> On est toujours conformiste par rapport à quelque chose, puisque l'homme est toujours une imitation de l'humain. On ne peut que choisir entre des conformismes. Il faut oser ne pas penser comme les autres et pour cela il faut faire preuve d'un certain courage. Au fond, Ionesco est un esprit critique habitué à penser contre les autres, un solitaire bien content de ne pas «avoir les idées des autres».<sup>6</sup> «Né désobéissant», il se définit «contre la mode» et «contre l'histoire».<sup>7</sup> Le conformisme est le désir de plaire aux autres. Le fait de se conformer au schéma qui a été déjà conçu, donne à la majorité le droit de détenir les lois de la vérité. Mais ce conformisme trahit une attitude passive ou timide à transgresser ces lois. Le conformisme de la société et sa croyance en l'authenticité de ses principes l'enferment dans la singularité de sa réflexion. C'est pourquoi elle condamne toute originalité. La spontanéité et la volonté individuelles sont bannies même de la vie la plus intime. Ionesco veut entraîner les lois préétablies de la société dans le grossissement et l'éclatement. Son rôle de liaison entre tradition et conformisme lui convenait bien. « À la fin de sa vie Ionesco est devenu de plus en plus classique, il a aimé de plus en plus la Grèce antique, la tradition, l'Académie. Il a été à la jointure du classicisme et de l'absurde ».

La personnalité, l'écriture, le monde imaginaire d'Eugène Ionesco le pénétraient comme s'« il vivait dans un monde de légende déjanté ». Son univers si particulier, « sa drôlerie, l'imprévu et sa grande bonté » lui conféraient une sorte « d'aura impénétrable ». Insaissable et classique, à la frontière de l'inconcevable académique, nul n'aurait songé le critiquer.

Jean d'Ormesson se souvient de quelques mots de Ionesco : «J'invente des choses mais c'est comme ça que je vois le monde. Je suis un auteur réaliste»; «Je vais vers ce qui est le plus extraordinaire et le plus imprévisible pour moi».

Dans la tradition de Queneau, de Jarry et de Flaubert, Ionesco, dans son théâtre, en s'attaquant au langage, démasque le péril du totalitarisme, de l'installation des troubles de la paranoïa, de la *libido dominandi* et se moque de la pensée figée des conformistes et des normes bourgeoises.

L'acharnement ionescien contre le langage s'explique par le fait qu'il

---

<sup>5</sup> Boughaba Laita Ilham, *Le délire et la folie dans le théâtre d'Eugène Ionesco*, Thèse de doctorat, Université Stendhal, Grenoble, 1994, p. 428.

<sup>6</sup> Eugène Ionesco, *Antidotes*, NRF, Paris, Gallimard, 1977, pp.11-12.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.76.

est l'expression de l'être, il reflète les actes intérieurs de la pensée. Mais le langage peut aussi déterminer une séparation entre l'être et sa pensée et ceci est dû au piège de l'automatisme. L'individu parle sans penser et ses mots ne démontrent plus l'entité individuelle. C'est pour cela que Ionesco lutte contre l'impersonnel et cherche à libérer la pensée en lui rendant sa spontanéité et ses émotions premières.

Dans ses entretiens avec Claude Bonnefoy, Eugène Ionesco a souvent montré le poids destructeur de l'habitude. Elle a le masque qui déforme la réalité; elle est «la couverture grise sous laquelle on cache la virginité du monde», elle est «l'ombre qui assombrit les couleurs», elle est, essentiellement, «le péché originel» qui a chassé l'homme de son paradis.<sup>8</sup>

## Bibliographie

- BIGOT, M. & SAVEAN, M.-Fr., *La Cantatrice chauve, La Leçon de Ionesco*, Paris, Gallimard, 1991.
- BONNEFOY, Claude, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Belfond, 1977.
- CLEYNEN-SERGHIEV, Ecaterina, *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Paris, PUF, 1993.
- COUPRY, François, *Eugène Ionesco*, Paris, Julliard, 1994.
- COUTIN, André, *Ruptures de silence*, Paris, Mercure de France, 1995.
- HUBERT, Marie-Claude, *Eugène Ionesco*, Paris, Seuil, 1990.
- HAMDAN, Alexandra, *Ionescu avant Ionesco*, Berne, Peter Lang, 1993.
- ION, Angela, *Histoire de la littérature française*, București, E.D.P., 1982.
- LIOURE, Michel, *La prolifération dans le théâtre d'Eugène Ionesco* in *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Paris, Klincksieck, 1974.
- LISTA, Giovanni, *Ionesco*, Paris, Henry Veyrier, 1989.
- MASK, Ahmad Kamyabi, *Qui sont les Rhinocéros de Monsieur Bérenger-Eugène Ionesco*, édité par l'auteur, Paris, 1990.
- MASK, Ahmad Kamyabi, *Ionesco et son théâtre*, Paris, 1992.

---

<sup>8</sup> Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Belfond, 1966, p.32.