

## Du *Roi pêcheur* au *Roi se meurt* (1962)

Mihaela MÎRȚU  
Universitatea «Al. I. Cuza» Iași

Eugène Ionesco déclarait vouloir (et pouvoir) dépouiller l'action théâtrale de tout ce qu'elle a de particulier : son intrigue, les traits accidentels de ses personnages, leurs noms, leur appartenance sociale, leur cadre historique, les raisons apparentes du conflit dramatique, toute justification, toute explication, toute logique de conflit<sup>1</sup>.

Comme « l'esprit de contradiction » a souvent dicté ses options littéraires<sup>2</sup>, lorsque le « nouveau théâtre » n'est plus marginalisé, Ionesco écrit des pièces moins provocantes et Béranger – personnage gauche et dérisoire, mais porte-parole de l'écrivain – fait son apparition dans *Le tueur sans gages*, *Rhinocéros*, *Le Piéton de l'air* et *Le Roi se meurt*. Ce changement, il l'annonçait, dès 1956, dans *Notes et contre-notes* :

« Finalement, je suis pour le classicisme : c'est cela *l'avant-garde*. Découvertes d'archétypes oubliés, immuables, renouvelés dans l'expression : tout vrai créateur est classique... »<sup>3</sup>

Et comme « vouloir être de son temps, c'est déjà être dépassé »<sup>4</sup>, il refuse l'étiquette d'« écrivain de l'absurde » et rejoint, dans de raffinés jeux intertextuels, de grands noms de la littérature française et des expériences mystiques fondamentales, tout en continuant la « satire des idées reçues » et en démystifiant les idéologies, à la lumière de ses angoisses et de ses rêves.

« Psychodrame » destiné à exorciser sa hantise de la mort, amplifiée

---

<sup>1</sup> « Notes sur le théâtre », in *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 298.

<sup>2</sup> « Si je me suis mis à écrire, c'est par esprit de contradiction. Cette tendance est si profondément enracinée en moi, si consubstantielle à mon être que j'en arrive à combattre mes propres idées pour peu que je les rencontre chez autrui. », *Non* (traduction de Marie-France Ionesco : *Nu*, București, Vremea, 1934), Paris, Gallimard, 1986, p. 84.

<sup>3</sup> *Notes et contre-notes*, *op.cit.*, p. 190.

<sup>4</sup> Titre de la Quatrième Partie de *Notes et contre-notes*.

par une hospitalisation prolongée, *Le Roi se meurt* – titre définitif de la pièce que le dramaturge voulait intituler *Cérémonie* – rend sensible la dissolution dérisoire du plus puissant et du plus égocentrique des hommes dans le néant. Selon Emmanuel Jacquart :

« *Le roi se meurt* est [...] la traduction de « shâk mat » (échec et mat) et fait indirectement écho à une pièce de Beckett, *Fin de partie*, qui, elle-même, fait allusion au jeu d'échec. Certes, *Le roi se meurt* est une oeuvre originale appréciée comme telle dans le monde entier, mais elle invite à la comparaison avec *Fin de partie* (1957), à laquelle elle se trouve liée par un certain nombre d'analogies : la thématique de la mort, une atmosphère teintée d'angoisse, un protagoniste dérisoire qui, avec obstination, tente de retarder l'issue fatale »<sup>5</sup>.

À ces analogies, le critique en ajoute d'autres, indiscutables, afin de souligner une convergence des points de vue entre les deux dramaturges et d'affirmer l'influence de *Fin de partie* sur *Le Roi se meurt*. Dans une lecture de type Genette, ce titre est la phrase qui pourrait résumer l'intrigue et aussi, une réplique du Garde qui observe et annonce l'évolution de la maladie de son roi qui ne peut plus bouger, tombe, se relève, retombe :

« *Le Garde* : Vive le roi ! (*Le roi retombe*) Le roi se meurt.

*Marie* : Vive le roi !

*Le roi se relève péniblement, s'aidant de son sceptre.*

*Le Garde* : Vive le roi ! (*Le roi retombe.*) Le roi est mort ».

(*op. cit.*, p. 753)

En inversant l'ordre, l'intertexte contrefait la célèbre annonce : « Le roi est mort, vive le roi ! » D'autre part, cela renvoie à un texte exemplaire pour la rhétorique classique, modèle de dignité princière et de mort chrétienne. Il s'agit de *L'Oraison funèbre de Henriette-Anne d'Angleterre*, prononcée à Saint-Denis le vingt-unième jour d'août 1670, par Jacques-Bénigne Bossuet, évêque de Condom, texte qui a comme exergue une phrase célèbre de l'Écclésiaste dont le rôle est de nous rappeler la vanité qui caractérise toute

---

<sup>5</sup> Notes in Eugène Ionesco, *Théâtre complet* : Edition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, 1991, p. 1741.

existence humaine<sup>6</sup>. Une mort soudaine a ravi cette jeune et illustre princesse, digne de sa naissance. Dans les circonstances émouvantes de sa mort – qui a été terrible, prompte et cruelle –, elle s’est résignée avec piété, avec simplicité et avec courage, en respectant les normes de la bienséance princière. Cette mort est pour Bossuet une preuve du néant des plus grands des mortels :

« Considérez, Messieurs, ces grandes puissances que nous regardons de si bas ; pendant que nous tremblons sous leur main, Dieu les frappe pour nous avertir. Leur élévation en est la cause; et il les épargne si peu qu’il ne craint pas de les sacrifier à l’instruction du reste des hommes. [...] Nous devrions être assez convaincus de notre néant : mais s’il faut des coups de surprise à nos coeurs enchantés de l’amour du monde, celui-ci est assez grand et assez terrible. O nuit désastreuse ! ô nuit effroyable, où retentit tout à coup comme un éclat de tonnerre cette étonnante nouvelle : Madame se meurt ! Madame est morte ! »

La princesse morte à vingt-six ans – après avoir été pendant neuf ans « le centre de l’agrément et des plaisirs » (Sainte-Beuve) de la cour de Louis XIV – est pour Bossuet un exemple de mort chrétienne :

« Oui, Madame fut douce envers la mort comme elle l’était envers tout le monde ; son grand coeur ni ne s’aigrit ni ne s’emporta contre elle : elle ne la brava non plus avec fierté, contente de l’envisager sans émotion et de la recevoir sans trouble ».

L’opposition est implicite : le roi Béranger n’accepte pas de jouer son dernier « rôle » « convenablement » et respecter des normes chrétiennes établies depuis des siècles. La reine Marguerite – allégorie du principe de réalité<sup>7</sup> – l’avertit qu’il va mourir « dans une heure et demie », « à la fin du spectacle »<sup>8</sup>. Sa condition de roi exige bienséance et dignité. Le Médecin, sorte de

---

<sup>6</sup> « Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes, vanitas vanitatum, et omnia vanitas » (*Eccl.*, l. 2.)

<sup>7</sup> « On a pu parler à mon sujet de psychanalyse ; peut-être certains thèmes psychanalytiques se retrouvent-ils dans mes pièces, parfois. Ce n’est pas volontaire. » Lettre à Gabriel Marcel de 1958, publiée dans « La Revue de la Bibliothèque nationale », n° 26, hiver 1987; reproduite dans *Théâtre complet, op. cit.*, p. 1402.

<sup>8</sup> C’est une mise en abyme destinée à renforcer la dénégation qui arrache Ionesco à l’impact de sa propre réflexion sur la mort. Jacques Mauclair – premier interprète du roi Béranger et metteur en scène du *Roi se meurt* (à l’Alliance Française, le 15 décembre 1962) – témoigne de l’« inquiétante étrangeté » freudienne qui

Ruggieri, fidèle à la reine Marguerite – qui manifeste l'intransigeance d'une Catherine de Médicis – lui rappelle les grands modèles de l'histoire :

« Majesté, songez à la mort de Louis XIV, à celle de Philippe II, à celle de Charles Quint qui a dormi vingt ans dans son cercueil. Le devoir de Votre Majesté est de mourir dignement ». (p. 760)

Le roi Béranger est un vieillard qui « a vécu au jour le jour, comme n'importe qui » (p. 759). Il a remis, « de siècle en siècle », la méditation qui lui aurait permis d'accepter paisiblement la mort et « vivre avec la conscience de son destin » (p. 753). *Homo viator*, qui a choisi comme compagnon du voyage la reine Marie – allégorie du principe de plaisir –, il a oublié « le but du voyage ».

Le titre suggère aussi une mise en question de la formule latine destinée à affirmer la pérennité de la royauté : *rex numquam moritur* (le roi ne meurt jamais). Le roi Béranger semble se rappeler la formule, mais Marguerite est là pour le ramener à la réalité :

« *Le Roi* : Les Rois devraient être immortels.

*Marguerite* : Ils ont une immortalité provisoire ». (p. 758)

Il ne possède plus aucun des principes qui définissent le pouvoir royal : *auctoritas*, *potestas*, *dignitas*, *majestas*, bien qu'il semble avoir détenu autrefois un pouvoir absolu, conformément à la formule établie par les législateurs de Philippe le Beau : *rex est imperator in regno suo* (le roi est empereur en son royaume). Le roi Béranger n'accepte pas l'idée d'avoir perdu « le pouvoir de décider seul » (p. 751) et se croit encore roi thaumaturge. Ses prétentions sont aberrantes et en contradiction avec les fonctions du roi établies au cours de l'histoire. Dans son *De institutione regia*, le concile ecclésiastique de Paris, de 829, définissait le modèle moral et spirituel du bon roi :

« Le ministère royal consiste spécialement à gouverner et à régir le peuple de Dieu dans l'équité et la justice et veiller à procurer la paix et la

---

caractérisé le rapport de l'écrivain avec cette pièce : «Voilà sept ans (et plus) qu'il y travaille. [...] Dix fois remise en chantier, dix fois abandonnée. Ionesco semble avoir peur de cette pièce sur la mort. N'est-ce pas lui-même ce roi qui refuse de disparaître, de quitter la scène ? Ne mourra-t-il pas en même temps que son personnage ? » L'acteur lui garantit la dénégarion et la katharsis : « Je lui dis : " Mais non, Eugène, ce n'est pas vous qui mourrez, c'est moi. Tous les soirs je mourrai à votre place ; je suis votre serviteur". Il se rassure. La pièce avance». (*Théâtre complet, op. cit.*, pp. 1420-1421)

concorde. En effet, il doit, en premier lieu, être le défenseur des églises, des serviteurs de Dieu, des veuves, des orphelins et de tous les autres pauvres et indigents. Il doit aussi se montrer, dans la mesure du possible, terrible et plein de zèle pour qu'aucune injustice ne se produise ; et s'il s'en produit une, pour ne permettre à personne de conserver l'espoir de ne pas être découvert en audace de mal faire, mais que tous sachent que rien ne restera impuni ».<sup>9</sup>

L'Eglise sacralisait le pouvoir royal et faisait du monarque la personnification de Dieu sur terre. La légitimité du roi impliquait aussi la possession d'une terre et des objets à caractère symbolique et sacré. *Rex Agricola* et *rex iustus*, il devait garantir la prospérité de ses sujets et la justice (sans en détenir le monopole), être un bon guerrier et un *rex pacificus* à vocation messianique, capable d'affranchir les hommes du péché et d'établir le royaume de Dieu sur la Terre<sup>10</sup>.

Le roi Béranger s'en contrefiche. Il n'aspire pas à devenir – comme les héros cornéliens – la projection d'un moi supérieur, d'un idéal à réaliser, à valeur éthique et psychologique. Il n'est ni cultivé ni savant (*rex illiteratus quasi asinus coronatus*). Marguerite et le Médecin lui reprochent de n'avoir fait aucun effort pour approfondir ses connaissances, en dépit des circonstances favorables :

« Marguerite (*au Médecin, continuant*) : Il avait pourtant les plus grands savants pour lui expliquer. Et des théologiens, et des personnes d'expériences, et des livres qu'il n'a jamais lus ». (p. 764)

Du début à la fin, le roi perd progressivement la capacité de contrôler son corps. Le délabrement du palais, de sa santé, de ses affaires souligne l'aspect périssable et destructible de l'existence qu'aucune cérémonie ne peut plus masquer. Son incapacité d'exercer le pouvoir avec vertu et efficacité est due à son incapacité d'imposer le prestige d'un roi souffrant, capable de se préoccuper lui-même d'une « politique funéraire ». La mort fait sentir partout sa présence. Son royaume « est plein de trous comme un immense gruyère » (p. 744). Une profonde crise démographique est provoquée par l'émigration massive des jeunes et le vieillissement rapide de ceux qui sont encore restés dans le pays (p. 745). À la suite des guerres « désastreuses », le territoire

---

<sup>9</sup> Cité in Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, «Champs», 1982, p. 250.

<sup>10</sup> Le Moyen Age semble ne pas avoir eu des rois pacificateurs à foison; seul Louis IX (Saint Louis) a reçu du pape Boniface VIII le titre de *rex pacificus*.

national « s'est rétréci » (p. 744). Le roi a gaspillé son temps, fasciné par « la douceur de vivre » (p. 742). Résultat : la terre craque, le bétail beugle, les sirènes hurlent (p. 747). La technique du contrepoint – fréquente dans les textes de Ionesco – permet la superposition des époques. Le chaos a atteint le cosmos. Le médecin astrologue annonce que « Mars et Saturne sont entrés en collision », « Il tombe de la neige au pôle Nord du soleil. La Voie lactée a l'air de s'agglutiner » etc. (p. 746). Les images apocalyptiques s'accumulent et rappellent les plus affreux cauchemars de l'homme moyenâgeux. Excepté les personnages dont l'existence est garantie par le roi (la reine Marie, Juliette – femme de ménage et infirmière – et le Garde), il n'y a personne qui soutienne le roi. Le héros, représentant des *bellatores*, est absent et les deux ministres, partis en vacances, « font la pêche », afin d'avoir « un peu de poisson pour nourrir la population » (p. 750) d' « un millier de vieillards » (p. 745). Symbole de la prédication et de l'apostolat, la pêche rappelle la « pêche miraculeuse », mais aussi saint Pierre, le pêcheur d'hommes, le convertisseur.

Roi faible dans l'histoire, le roi malade a comme « archétype oublié » dans la littérature moyenâgeuse, le Roi pêcheur du roman de Chrétien de Troyes *Le conte du Graal* ou *Le Roman de Perceval*. C'est un premier oncle maternel<sup>11</sup> que Perceval rencontre dans sa quête et dont il ignore longtemps l'identité. Le roi pêcheur et son château semblent appartenir à l'univers onirique, car, en suivant la route indiquée, parvenu au sommet de la colline, Perceval ne voit que « ciel et terre » (v. 2977)<sup>12</sup>. C'est lorsqu'il doute de l'honnêteté du roi qu'il voit apparaître le haut d'une tour. Le merveilleux y est suggéré avec discrétion. Le palais de ce roi malade et légendaire, invisible au reste des mortels<sup>13</sup>, est l'espace où se déroule un rituel mystérieux, au cours du repas auquel Perceval a été convié. Une première « merveille » (v. 3140) est la lance blanche portée par un jeune noble ; de sa pointe coule une goutte de sang vermeil<sup>14</sup>. Une « grande clarté » (v. 3164) se fait dans la salle à l'ap-

---

<sup>11</sup> Dans la tradition celtique, c'est à l'oncle maternel et non au père qu'incombe la charge de l'éducation.

<sup>12</sup> *Le conte du Graal* ou *Le Roman de Perceval*. Édition et traduction de Charles Méla d'après le manuscrit Berne 354, in Chrétien de Troyes, *Romans*, suivis des *Chansons*, avec en appendice *Philomena*, Paris, Librairie Générale Française, « La Pochothèque », 1994.

<sup>13</sup> La jeune fille que Perceval rencontre – après son départ du château – lui confirme que le château du Roi pêcheur n'est pas accessible au commun des mortels. Le roi a été mutilé au cours d'une bataille par un javelot qui l'a blessé entre les hanches. Il va à la pêche parce « qu'il n'y a pas d'autre plaisir / qu'il soit en rien capable d'endurer ni de souffrir » (v. 3460-3461). L'auteur suggère qu'il est aussi pêcheur d'hommes, car il tente de mettre Perceval sur la bonne voie.

<sup>14</sup> Cette lance est celle du centurion Longin qui perça le flanc du Christ (elle avait la vertu de guérir les blessures qu'elle avait causées).

parition d'une demoiselle porteuse du Graal. Perceval

« se tait plus qu'il ne convient,  
car à chacun des mets que l'on servait,  
il voit par-devant eux repasser  
le graal, entièrement visible.  
Il ne sait toujours pas qui l'on en sert,  
et pourtant il voudrait bien le savoir,  
mais il ne manquera pas de le demander,  
se dit-il en lui-même, avant de s'en aller ».

(v. 3236-3245)

Le lendemain, à son réveil, tout s'est évanoui et Perceval ne trouve qu'un château vide. À la suite de trois<sup>15</sup> autres rencontres, Perceval découvre la valeur mystique et initiatique de son séjour au château. Le roi pêcheur est un roi malade, un roi châtré, dans un monde en crise qui attend un rédempteur. Si Perceval avait rompu le silence, il aurait racheté le péché inconnu du roi et il aurait sauvé le royaume. Son attermoiement fatal lui est reproché, plus tard, par la demoiselle « laide à souhait » (v. 4550) qui fait son apparition à la cour du roi Arthur :

« [... si tu l'avais demandé]  
le riche roi qui est au tourment  
aurait été tout guéri de sa plaie  
et il tiendrait sa terre en paix,  
dont jamais plus il ne tiendra une parcelle ! [...]  
Les dames en perdront leurs maris,  
les terres en seront ruinées,  
et les jeunes filles, sans secours,  
resteront orphelines,  
et nombre de chevaliers mourront ».

(v. 4601-4604 ; 4608-4612)

Pourtant, grâce à son passage à la cour du roi pêcheur, Perceval

---

<sup>15</sup> Chrétien de Troyes use du sens sacré des nombres. Trois, le nombre de la Trinité et des vertus théologiques est le plus fréquent. Trois choses guident l'homme vers la foi : la pudeur, la courtoisie et la peur du Jugement dernier. Dans de nombreux contes, trois actes successifs assurent le succès de l'entreprise. Cinq (symbole de la totalité du monde sensible, nombre aussi des blessures de Jésus) années dure son oubli de Dieu, sa quête d'aventures.

accède à la conscience de soi. Lors de la première rencontre révélatrice, où il prend conscience de sa faute, il devine son nom<sup>16</sup>. S'il a raté sa mission de rétablir la continuité de l'espace en rendant l'intégrité au territoire du Roi Pêcheur, c'est parce qu'il est arrivé au château la veille ou l'avant-veille de la Pentecôte. La rencontre avec l'ermite – l'autre oncle maternel – a lieu un «Vendredi saint» (v. 6192). Préoccupé uniquement par ses exploits guerriers, « en quête d'aventures étrangères » (v. 5153), Perceval a oublié Dieu « cinq années entières » (v. 5146). Il apprend que seule la prière de sa mère (morte de chagrin à la suite de son départ) l'a préservé de la mort et de la prison. L'ermite l'initie aux trois vertus théologiques – charité, espérance, foi – vertus qui ont Dieu pour objet et sont les plus importantes pour le salut (v. 6368-6397). Le récit concernant Perceval s'arrête<sup>17</sup> au moment où il devient bon chrétien :

« Le jour de Pâques, Perceval  
communia dignement ».

(v. 6432-6433)

Perceval ne sera plus en quête d'exploits chevaleresques, mais d'un savoir qui pourra lui livrer le secret du Graal.

Dans sa pièce *Le Roi pêcheur*<sup>18</sup>, Julien Gracq – en rupture avec son temps, qui ramène la mythologie antique sur la scène – revient à cette légende moyenâgeuse, préoccupé par l'ambition de briser « certaines limites », dans cette « tentation de la possession divine ici-bas ». Dans son « Avant-propos » il récuse l'interprétation chrétienne et, en se référant aux textes de Chrétien de Troyes et de Wolfram d'Eschenbach – source principale de

---

<sup>16</sup> Le nom est bien plus qu'un repère d'identité. C'est l'essence qui lui permet de se rattacher au clan. « Et lui qui ne savait son nom / en a l'inspiration et il dit / que Perceval le Gallois est son nom./ sans savoir s'il dit vrai ou non. / Mais il dit vrai, sans le savoir» (v.3511-3515). Quand la demoiselle l'entend, elle lui apprend qu'elle est sa cousine germane.

<sup>17</sup> Le récit continue avec les exploits de Gauvain, neveu du roi Arthur.

<sup>18</sup> Julien Gracq a écrit *Le Roi pêcheur* en 1942-1943. Sa publication chez Corti, en 1948, passa inaperçue. Son ex-collègue de lycée, le critique théâtral Pol Gaillard lui conseilla d'envoyer la pièce à la Commission d'aide à la première pièce. La mise en scène fut confiée à Marcel Herrand. Excepté Maria Casarès (totalement engagée dans le rôle de Kundry), Lucian Nat (créateur d'un Amfortas rationaliste et sceptique) et Jean-Pierre Mocky (qui interpréta Perceval dans le registre du jeune premier) déçurent la critique qui reprocha à l'auteur d'avoir oublié « que la légende du Graal est une fleur chrétienne » (Roger Kemp); ils incriminèrent aussi l'absence de théâtralité et le manque de clarté. André Breton fut d'un avis contraire : « *Le Roi pêcheur* est une merveille. Vous n'avez jamais rien donné d'aussi beau [...] Rien de plus passionnant et de plus haut jamais» (Lettre du 21 juillet 1948). La date de la lettre nous indique qu'il parle du texte et non des représentations qui eurent lieu au théâtre Montparnasse du 25 avril au 22 mai 1949.



Wagner<sup>19</sup> –, il parle des racines préchrétiennes :

« La conquête du Graal représente – il n'y est guère permis de s'y tromper – une aspiration terrestre et presque nietzschéenne à la surhumanité tellement agressive qu'elle ne s'arrange décidément qu'assez mal d'un enrobage pudique et des plus hasardeux dans un contexte chrétien aussi incohérent que possible ... »<sup>20</sup>

Dès l'« Avis au lecteur », Gracq suggère une analogie entre la quête du Graal et les aspirations du surréalisme : aventures terrestres opposées à toute proposition d'un salut religieux. Fasciné par le « magicien noir » Wagner, il fait confiance au « pouvoir de renouvellement indéfini de la poésie ». Le musicien allemand lui a fourni « l'archétype du *Bund* idéal – de la communauté élective » – et le thème de la *fascination*. Le noyau de l'histoire est pour Gracq le « tête-à-tête » haletant, « fascinant et interminable », de l'homme et du divin, concentré dans la formule : « Je ne puis vivre ni avec toi, ni sans toi ». Son titre – qui déplace l'accent de la quête du Graal et de Perceval au Roi pêcheur – est autorisé par le changement de perspective qui attribue à Amfortas la place centrale. L'écrivain refuse d'associer la quête du Graal à l'histoire du christianisme. Le château du roi, « magnifique et désert », ressemble à « une horloge arrêtée », à « une église vide » (p. 370). Montsalvaige se meurt de la maladie d'Amfortas. Avant d'arriver au château, Perceval rencontre l'ermite Trévrizent qui jette le doute sur la christianisation<sup>21</sup> du Graal:

---

<sup>19</sup> Gracq a utilisé aussi *Le Roman de l'estoire dou Graal* de Robert de Boron et la cistercienne *Queste del Saint-Graal*, en réorganisant à sa guise les événements, les lieux, les rapports entre les personnages. Il a été aussi profondément ému par les drames lyriques de Wagner, *Parsifal* et *Lohengrin*.

<sup>20</sup> « Avant-propos » du *Roi pêcheur* in Julien Gracq *Oeuvres complètes*, Edition établie par Bernhild Boie NRF, Librairie José Corti pour l'ensemble des textes publiés en volume. Librairie Gallimard pour l'ensemble de l'appareil critique, 1989, p. 330.

<sup>21</sup> Continuateur du chaudron celtique du Dagda (symbole d'une connaissance sans limites) et de la coupe celtique de souveraineté (vase d'abondance et breuvage d'immortalité), le Graal représente à la fois la coupe de vin dont Jésus s'est servi à la Sainte Cène et qu'il offrit ensuite à ses disciples (« Buvez-en tous, car ceci est mon sang qui garantit l'alliance de Dieu et qui est versé pour beaucoup, pour le pardon des péchés », *Mathieu* 26. 27-28. Voir aussi *Marc* 14.22-26 ; *Luc* 22. 15-20; « Toutes les fois que vous en boirez, faites-le en souvenir de moi », *I Cor.* 11. 26) et le vase dans lequel Joseph d'Arimathe a recueilli le sang du Sauveur à la Descente de la Croix. Dans la *Bible*, le symbolisme de la coupe se rattache à la destinée humaine : l'homme reçoit de la main de Dieu son destin comme une coupe débordante de bénédiction, ou pleine du feu du châtement.

« Le sang du Christ est pour le Graal une bonne excuse qui ne me rassure pas. Je me méfie de cette vieille outre qui a recueilli bien étrangement le vin nouveau. J'y vois des pièges, un symbole mal ressuyé – une tentation plus vieille que le monde du rachat ». (*op. cit.* p. 358)

Il ne désire pas aider Perceval à accomplir ses exploits guerriers ; pour l'ermite, « les combats les plus rudes ne sont pas ceux de l'épée ». Il a choisi la certitude de la mort tranquille car, « L'Eglise désapprouve avec moi ces aventures troubles et ce désir païen du triomphe et de la délivrance qui est au fond de ton coeur ». (p. 359)

Contrairement à l'ermite, Clingsor – eunuque et magicien – devance Perceval. Il vient au château tenter, une fois de plus, Kundry. Par les bons soins du magicien, Amfortas – le chaste roi du Graal – a été séduit par cette belle cavale. Le roi pêcheur est dans l'état de péché véniel et le Graal s'est vengé :

« *Clingsor* : [...] [Amfortas] saigne ! il barbouille Montsalvage de son pus, comme un porc qui vomit sur sa litière. Le Graal s'est éteint – la lumière nourrissante est comme une veilleuse qui vacille sur son huile [...]. Tu le soignes. C'est comique ! Mais le pardon n'est pas venu : la tâche ne pouvait s'effacer. [...] Montsalvage se faisait oublier, devenait une de ces choses compliquées et vermoulues qu'on range dans les coins ». (p. 340)

« La mort est sur le château » (p. 336) depuis la faute du roi. Sous les brouillards, Montsalvage est « un fruit qui pourrit par le coeur ». La forêt avance « comme une lèpre » et emmure le château. Dans cet espace clôturé, tout retourne « au froid, au néant, au noir » (p. 342). Loin du Graal, les chevaliers sont devenus vieux et faibles. Repentante, consciente de dormir éveillée « dans un marais de songe, entre un eunuque et un mort vivant » (p. 343), Kundry a fait son choix ; entre le « mal lunaire » du roi et le triomphe du Graal, elle n'hésite pas, au prix de sa vie. Excepté les « deux vieilles allégories vermoulues du bien et du mal » (p. 352) – l'ascète et l'eunuque –, tous attendant l'Elu, le Très Pur. Le diabolique Clingsor tente d'entraîner le roi dans le péché d'orgueil : si un autre élève le Graal, sa blessure va se fermer, mais il ne sera plus qu'un « pauvre homme ordinaire, avec son corps valide et son banal pourcentage de chances de salut » (351).

En dépit du conseil donné par le serviteur du Seigneur – de quitter la voie du Graal – Perceval a continué sa quête. Au fond, il n'y a aucune

différence entre le conseil donné par l'oncle ermite et le conseil de Trévrizent ; il s'agit toujours des trois vertus théologiques. L'ermite pressent la violence et redoute ses oeuvres ; il invite à la prudence : « ici, c'est le renoncement, la soumission à la règle commune, et le salut – là c'est l'orgueil, le choix singulier, la solitude et la mort ». (p. 357)

Fasciné par l'innocence de son désir sans limites, Perceval écoute l'appel du « sang magnétique du Graal » (p. 360) et, entraîné par ses intuitions miraculeuses, le plus simple des chevaliers de la cour d'Artus rencontre Amfortas, – roi faible et triste sous des « habits funèbres » (p. 364) – et Kundry. Contrairement à Trévrizent, convaincu que la mort tranquille est l'unique certitude, Kundry lui apprend que le Graal est « repos sans fin » et « guérison de toute inquiétude » (p. 366).

Au château, l'atmosphère est onirique, « un peu comme en songe » (p. 367) ; tout est « vieux, sans âge », « plein de secrets et de mystère » (p. 369). Dans cette construction dramatique, axée sur symétries, la confrontation entre Perceval et Amfortas fait émerger une symétrie de plus : « tu sais maintenant que je te ressemble » (p. 373) dit le roi au chevalier. Lorsque le blessé dévoile son secret, il ne fait que souligner cette ressemblance qui se dresse comme une menace :

« Kundry ne soigne que les blessures qu'elle a faites ... Ce que tu as désiré, je l'ai fait (*Avec un rire sauvage*) Je suis là pour qu'on voie ! Je suis celui par qui le scandale arrive! » (p. 375)

Tout se ramène aux rapports entre deux rivaux mimétiques : l'un modèle du désir accompli, l'autre possible double, menacé par la destructuration et la folie<sup>22</sup>.

Comme Perceval décide de quitter le château, Kundry n'y va pas de main morte : elle ne cache plus son amour pour le jeune chevalier et accuse Amfortas d'être « une araignée venimeuse dans sa toile », « un vieux sanglier blessé qui défend sa bauge pleine de sang »<sup>23</sup> et se plaît à tuer tout autour de

---

<sup>22</sup> René Girard, Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort établissent un lien incontournable entre la psychose et la structure de symétrie, la présence du double qui entraîneraient l'indifférenciation : « La confusion est structurée de façon symétrique, organisée donc comme indifférenciation. La logique, elle, se structure comme asymétrie et comme différence. » (René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde, Recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort*, Paris, Bernard Grasset, 1978, p. 336).

<sup>23</sup> Ces images fortes renforcent la cohérence du texte. Epiphanie lunaire, l'araignée renvoie au « mal lunaire » du roi et symbolise « la déchéance de l'être qui voulait rivaliser avec Dieu : c'est l'ambition démiurgique punie ». L'image du sanglier reprend celle du « porc qui vomit sur sa litière » (due à Clingsor, elle suggère au

lui, « à en mourir, jour après jour » (p. 376). Le roi ne réussit pas à lui faire comprendre que les hommes ont besoin « d'un peu de clair-obscur » :

« Je cache ce qui est fait pour être caché : le Graal ! [...] Malédiction un vin trop fort, qui coupe les têtes – un air trop pur, qui fait éclater les poumons ... » (p. 378)

Kundry fait rentrer Perceval avec l'espoir de ranimer le royaume. Avant le commencement de l'office, Amfortas essaie une dernière fois d'expliquer à Perceval qu'il n'y a pas de conciliation possible entre ses désirs et la gloire terrible de régner sur le Graal :

« *Amfortas* : Tu seras seul – à jamais ! Le Graal dévaste ! ... De toi à eux, il ne restera que l'adoration.

*Perceval, angoissé* : Kundry me restera ! Je laverai sa faute. Elle vivra près de moi – sauvée ...

*Amfortas* : Kundry sera morte. Tout ce qui est impur se dessèche où brille le Graal ». (p. 392)

Perceval participe à l'office, se tait et quitte à jamais le château. Les liens d'élection ont triomphé, la violence a été évitée. Amfortas domine le dénouement par son éloquence intense. C'est lui l'âme forte dans cet univers de passions et de débats, construit à partir d'une structure essentiellement antithétique. Le sanglier blessé continue à assumer ses responsabilités de prêtre du Graal. Il se montre généreux et prêt à reconnaître les qualités de celui qui aurait pu le remplacer. Il explique à Kundry :

« Je l'ai traité mieux qu'un messie, mieux qu'un élu, mieux qu'un prophète. Je l'ai laissé choisir. Tu le poussais au Graal les yeux bandés, comme le bétail glorieux du sacrifice. J'ai préféré le traiter comme un homme. [...] Ne pleure pas. La folie du Graal n'est pas éteinte. Un autre viendra ... » (p. 396).

Le roi malade d'Eugène Ionesco n'est qu'un roi pécheur (qui a connu le péché vénial et le péché d'orgueil), qui n'attend aucun sauveur, mais celui-ci apparaîtra quand même dans la personne de la reine Marguerite. Juge

---

moins une symétrie du point de vue). Le sanglier menacé par la mort, c'est « l'image du spirituel traqué par le temporel. » (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982).

sévère des actions du roi, elle lui reproche – sur un ton cornélien – ses massacres, ses interminables loisirs, son incapacité d'accepter le dernier rite de passage. Béranger évoque pour s'excuser les arguments forts de l'absolutisme royal du XVII<sup>e</sup> siècle : « les raisons »<sup>24</sup> d'Etat et surtout un individualisme sans scrupules (« L'Etat, c'est moi »). Mais il lui manque la grandeur et le pragmatisme du Roi Soleil. Son individualisme n'est pas celui des forts, celui d'Amfortas, à même de vivre la plénitude et le secret d'un soi responsable de lui-même. C'est l'individualisme associal, indifférent au destin des autres, affranchi de toute solidarité avec son peuple, qui développe outre mesure ses exigences tyranniques. C'est l'individualisme athée du XX<sup>e</sup> siècle condamné par les autorités religieuses<sup>25</sup>.

Afin de ramener le roi aux réalités incontournables et incontestables de sa situation réelle, Juliette fait fonctionner l'intertexte et emprunte une réplique célèbre à Dom Juan, destinée à lui rappeler que « deux et deux font quatre ». Inutile : Béranger rêve du destin des pharaons, du Christ, de Lenine et de Staline<sup>26</sup>.

« Je suis maître de moi comme de l'univers :  
Je le suis, je veux l'être. O siècles, ô mémoire !  
Conservez à jamais ma dernière victoire !  
Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux  
De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous ».

(Cornielle *Cinna* V, 3),

s'exclamait Auguste, capable de contrôler son individualisme. Béranger – accusé de la stérilité absolue du royaume et incapable d'autocontrôle – implore que l'on perpétue sa mémoire « dans tous les manuels d'histoire ». Tout autour de lui parle de sa déchéance : le château en ruine, le sceptre devenu simple bâton et ensuite joujou, la couronne qui ne tient plus sur sa tête et qui est remplacée par un bonnet, le fauteuil d'infirme substitué du trône, la

---

<sup>24</sup> Pluriel destiné à suggérer une laïcisation accrue par rapport à la « raison d'Etat » de Richelieu et de Louis XII.

<sup>25</sup> « Nous remarquons aujourd'hui des attitudes individualistes qui ne sont ni honnêtes ni raisonnables en face des institutions de solidarité telles que la Sécurité sociale ... ». (Déclaration du Conseil permanent de l'Episcopat français, d'après *Le Monde* du 2 octobre 1982).

<sup>26</sup> « Que je sois sur les icônes, que je sois sur les millions de croix dans toutes les églises. Que l'on dise des messes pour moi, que je sois l'hostie ... » (p. 766, éd. cit.) Paradoxalement récemment (en 2009), les médias ont annoncé qu'en Russie, des icônes représentant Staline ont fait leur apparition. L'histoire s'est montrée plus aberrante que Béranger.

couverture au lieu du manteau royal. La parole terrible du Garde (« Oh, Grand Rien, aidez le roi », p. 771) semble annoncer l'anéantissement sans rémission.

Le titre *Cérémonie* – initialement prévu par l'auteur – met l'accent sur le dénouement, conçu d'une façon spectaculaire, comme voyage initiatique, en opposition avec l'ambiance désacralisante et démythisante du reste de la pièce. Le ton accusateur de la reine Marguerite – « la reine à tout faire » – change. Guide psychopompe, elle respecte une longue tradition qui se rattache au christianisme et au bouddhisme<sup>27</sup> et dont le rôle est d'aider le mourant à mourir doucement, « comme se détache et tombe la feuille sèche de sa branche ». Le spirituel n'est plus traqué par le temporel, car il y a la certitude d'une mort tranquille. Dans *Journal en miettes* (1967), Ionesco donne une variante plus transparente de ses intentions : fait pour mourir, l'homme doit être – à partir d'un certain âge - « un apprenti de la mort ». Au nom du respect pour la conscience – noyau identitaire reconnu depuis John Locke – la reine empêche le bourreau de tuer ce mourant qui refuse la mort :

« Laisse. Je vais l'aider à finir moins brutalement. C'est toute une cérémonie. Il faut respecter les formes. On ne sait pas très bien pourquoi. Il paraît que cela sert à quelque chose. / (Y a-t-il une conscience universelle ? Tout est-il conscience ? La pierre est-elle une conscience qui dort, comme le pensait, je crois, Leibniz ? Ni Planck, ni Heisenberg, ni Einstein, ni de Broglie ne repoussent l'idée d'une conscience universelle cosmique. Il y aurait un plan, une intention. S'il y a intention, il y a conscience. Tous ces savants n'excluent par l'idée d'un Dieu qui serait cette conscience »<sup>28</sup>.

Beaucoup plus théâtrale, la variante pour laquelle Ionesco a opté finalement est saturée de signes et riche de résonances multiples. Parque et gourou à la fois, la reine mime l'action de couper dans le vide, avec des ciseaux invisibles, des cordes invisibles, défait des noeuds<sup>29</sup> invisibles, enlève

---

<sup>27</sup> Dans ses notes sur la création de la pièce, Jacques Mauclair se rappelle : « "Pour la scène finale, lisez donc *Le livre tibétain des morts* (Bardo – Thödol)" me dit Ionesco » (in *Documents, Théâtre complet*, éd. cit. p. 1425).

<sup>28</sup> Notes in *Théâtre complet*, éd. cit. pp. 1744-1745.

<sup>29</sup> « L'expression *noeud* (granthi) *du coeur* est utilisée par les Upanishad : défaire ce noeud, c'est atteindre à l'immortalité. La parabole du *détachement des noeuds*, développée dans le *Surangama-sûtra*, est célèbre : défaire les noeuds de l'être, enseigne Bouddha, c'est le processus de la libération ; mais les noeuds *faits dans un certain ordre ne peuvent être défaits que dans l'ordre inverse* ; c'est une question de méthode rigoureuse que le Tantrisme s'applique à déterminer. » (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire cit.*).

des objets invisibles (matière poétique baroque qui accumule d'autres symboles : boulets, sac, besace, vieux sabre, épines, écailles, lianes, algues, feuilles humides et gluantes), afin d'aider le rêveur à se retirer de son rêve. *La vida es sueño*. Dans le bouddhisme, rompre tout attachement signifie délivrance de la chaîne des transmigrations<sup>30</sup>. Quelque chose subsiste dans une « mémoire sans souvenir » : « Le grain de sel qui fond dans l'eau ne disparaît pas puisqu'il rend l'eau salée ». (p. 794)

Le discours de la reine plaide pour la nécessité de se vaincre, de contrôler toute pléthore d'émotions, prudemment, par gradation. Avant de mourir, il faut alléger l'âme de son trop-plein et l'immuniser contre les défaillances de la vie réelle et des passions.

Chez les Grecs, dans l'antiquité, les rites de passage étaient perçus comme impurs. Selon Thucydide, à Délos, on avait interdit d'y mourir et d'y enfanter. Tout contact avec la mort était une souillure dont il fallait se purger. Au début, les chrétiens ont partagé les opinions courantes à l'égard des morts, mais le dogme fondamental de la résurrection des corps a remplacé l'antique répugnance par une nouvelle attitude de familiarité, qui a subsisté jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. La littérature a été fort sensible aux changements d'attitude à l'égard de la mort et le texte d'Eugène Ionesco y tient une place à part.

Après le thème romantique de la belle mort, la littérature de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle en souligne les aspects dégoûtants, comme les poètes macabres du XV<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles. Au XX<sup>e</sup> siècle, Remarque, Barbusse, Sartre et Genet – accablés par le sentiment d'inconvenance de la mort – exhibent des réalités sordides. Le cas Genet est particulièrement intéressant, car l'écrivain est le contemporain d'Eugène Ionesco :

« Dans la littérature dramatique des années 1960, l'officier des *Paravents* de Jean Genet meurt sous les flatulences de ses soldats et l'ermite de l'Anglais Saunders, en lâchant ses propres vents. Le modèle aboutit dans la littérature au scandale et au défi »<sup>31</sup>.

C'est l'époque où la manière chrétienne traditionnelle de cultiver le souvenir du mort recule de plus en plus vite. Même le clergé se montre réticent et le sacrement n'est plus la préparation directe de la mort. L'incinération

---

<sup>30</sup> « Dacă tăiem toate atașamentele, substanța transmigrării dispăre simultan. [...] Karma se transmite prin prelungirea gîndurilor, a cuvintelor și a acțiunilor noastre. » (Taisen Deshimaru, *Zen și viața cotidiană*. Traducere din limba franceză : Radu Ciocănelea, București, Herald, 2006, p. 201).

<sup>31</sup> Philippe Ariès, *L'homme devant la mort II. La mort ensauvagée*, Paris, Seuil, 1977, p. 279.

l'emporte sur l'inhumation. Comme le sexe à l'époque victorienne, la mort était devenue honteuse et impudique. Il fallait mourir sans faire du bruit, sans gêner l'entourage. Inspiré par l'attitude de ses contemporains, Ionesco retrouve l'archétype du roi malade – uniquement pécheur – et l'option pour le registre guinolsque entraîne l'élimination du Graal – déjà mis en question par Gracq – et du Sauveur, auquel il substitue un gourou féminin d'inspiration bouddhiste qui apprend au roi à mourir sans regrets, à surmonter des expériences visionnaires intenses :

« Laisse-toi diriger par cette roue<sup>32</sup> qui tourne devant toi. Ne la perds pas de vue, suis-là, pas de trop près, elle est embrasée, tu pourrais te brûler. Avance, j'écarte les broussailles, attention, ne heurte pas cette ombre qui est à ta droite [...] Evite le précipice à ta gauche, ne crains pas ce vieux loup qui hurle ... ses crocs sont en carton, il n'existe. (Au loup:) Loup, n'existe plus ! » (p. 795)

Le processus de la mort est suivi selon le *Livre tibétain des morts*. Il consiste en deux étapes qui, dans la pièce, interfèrent. L'étape de la dissolution des sens et des éléments qui, déterminant notre existence (terre, eau, feu, air, espace), entraîne la disparition des odeurs, des goûts, des couleurs, de l'ouïe, de la respiration. L'étape de la dissolution des différents états d'esprit et des émotions implique la purification du moribond. Chaque étape de dissolution a des effets physiques et psychologiques qui se reflètent dans des signes physiques extérieurs et dans des visions et hallucinations. Si dans la vie du moribond il y a eu trop de négativité – c'est le cas du roi Béranger –, les visions sont terrifiantes. On est mort lorsqu'on ne se voit plus dans un miroir<sup>33</sup>:

« Monte, monte (*Le roi commence à monter les trois ou quatre marches du trône.*) Plus haut, encore plus haut, monte, encore plus haut, encore plus haut, encore plus haut [...] Regarde ce miroir sans image, reste droit [...] Et voilà, tu vois, tu n'as plus la parole, ton cœur n'a plus besoin de

---

<sup>32</sup> Outre le symbolisme du feu en train de se dissoudre, le dramaturge fait allusion à la roue que met en mouvement Bouddha, « c'est la *Roue de la Loi*, le Dharmachakra. Cette *loi* est celle de la destinée humaine. Aussi n'est-il aucune puissance qui soit capable d'inverser le sens de rotation de la roue. Guénon la rapproche très judicieusement de la *Roue de la Fortune* occidentale.» (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire cit.*).

<sup>33</sup> Cf. Sogyal Rinpoche, *Cartea tibetană a vieții și a morții*. Traducere din limba engleză: Walter Fotescu, București, Herald, 2009.



battre, plus la peine de respirer. C'était une agitation bien inutile, n'est-ce pas? Tu peux prendre place.

*(Disparition soudaine de la reine Marguerite par la droite. [...] Le roi assis sur son trône doit rester visible quelque temps avant de sombrer dans une sorte de brume)* » (p. 796)

Une fois de plus, Ionesco devance ses contemporains et semble annoncer un changement d'attitude devant la mort. En 1976, le film de M. Roemer *Dying* – présenté par une chaîne de télévision américaine – eut un grand retentissement dans la presse. *Dying* proposait d'accepter la mort dans la vie quotidienne et d'en parler naturellement, au lieu de la cacher. À l'université de Chicago, Elisabeth Küber-Ross a mis les bases d'un art qui prépare les étudiants à la mort<sup>34</sup>. Aujourd'hui, dans certains pays, on réserve aux mourants des hôpitaux spécialisés dans la mort douce et assistée.

En fin de compte, que conclure ? Dans la *Quête intermittente* Ionesco notait : « Mon Dieu, faites que je croie en Vous ! » Crise du langage, théâtre de l'absurde ? Non, plutôt – au moins chez Ionesco comme chez Beckett – une transcendance qui fait douloureusement défaut.

## Bibliographie

*La BIBLE. Ancien et Nouveau Testament.* Traduite de l'hébreu et du grec en français courant. Alliance biblique universelle, 1984.

BLOC, H. Marc, *La société féodale*, Paris, Albin Michel, 1994.

BOSSUET, *Oeuvres choisies*, Avec introduction, Bibliographie, notes par J. Calvet, Paris, Librairie A. Hatier, 1928.

DUBY, Georges, MANDROU, Robert, *Histoire de la civilisation française, I, Moyen Age – XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, A. Colin, 1968.

LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude, *Dicționar tematic al Evului Mediu.* Traducere din limba franceză : Mădălin Rosioru, Nadia Farcaș, Denisa Burducea, Iași, Polirom, 2002.

---

<sup>34</sup> « Là, des étudiants peuvent entendre et voir, sans être vus, derrière une glace sans tain, les moribonds – consentant – qui s'entretiennent de leur condition avec les hommes de coeur et de science, nouveaux maîtres du mourir. » (Philippe Ariès, op.cit., p. 302) « Elisabeth Küber-Ross sugerează cinci etape în procesul împăcării cu moartea : negarea, mânia, târguiala, depresia și acceptarea. » (Sogyal Rinpoche, op.cit, p. 167). Ces étapes se retrouvent dans le texte de Ionesco.