

ABSTRACT

Title of Thesis : L'EXPRESSION DE L'ABSURDE CHEZ
IONESCO: DU TEXTE ECRIT A LA
REPRESENTATION

Eva Heppelmann, Masters of Arts, 2011

Thesis directed by: Professor Joseph Brami
Department of French

Eugène Ionesco belongs to a group of dramatists known as the Theater of the Absurd, a concept coined by Martin Esslin. I argue that this concept of the absurd is inconsistent since the definition is linked to the opinions and conventions of each era. Therefore, the term absurd is imprecise when applied to theater, an art form that is directly linked to the period in which it is written and in which it is performed. I propose the idea of anti-theater, a concept mentioned by Ionesco within his work, to better define Ionesco's plays.

L'Expression de l'absurde chez Ionesco: du texte écrit à la
représentation

by

Eva Heppelmann

Thesis submitted to the Faculty of the Graduate school of the
University of Maryland, College Park in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts
2011

Advisory Committee:

Professor Joseph Brami, Chair
Associate Professor Andrea Frisch
Associate Professor Hervé Campagne

@ Copyright by

EvaHeppelmann

2011

Table of Contents

Introduction : Qu'est-ce que « l'Absurde »?	1
Les Auteurs : Des influences	7
Ionesco	17
La Cantatrice Chauve	30
Les Chaises	41
Tueur sans gages.....	48
Rhinocéros	58
Le Roi se meurt.....	69
Le Piéton de l'air	73
La Mise en scène	82
Conclusion : l'Influence d'Ionesco.....	87
Bibliographie	92

Introduction : Qu'est-ce que « l'Absurde »?

Il me paraît toujours paradoxal de me faire dire ce que j'ai dit puisque je l'ai dit de la façon dont ce fut dit. Je n'ai jamais su me résumer. Mais je crois que ce que j'ai voulu présenter ou proposer, ce ne furent jamais des solutions, ce ne furent jamais des réponses, ce furent des questions.¹

- Eugène Ionesco

Eugène Ionesco fait partie d'un groupe d'auteurs de théâtre des années cinquante, soixante, et soixante-dix qui a mis en question les conventions théâtrales. Souvent, nous comparons Ionesco à des auteurs comme Samuel Beckett, Arthur Adamov et Jean Genet qui étaient les chefs du théâtre d'avant-garde français de cette période. Nous utilisons le nom le théâtre de l'absurde. Bien que les pièces d'Ionesco aient semblé absurdes en comparaison avec les pièces réalistes décennies précédentes, Ionesco n'est pas simplement une extension de Beckett ou Genet. Ces auteurs ont des similarités parce qu'ils traitent des idées similaires mais chacun a établi son propre chemin. Bien qu'Ionesco partage les caractéristiques des autres auteurs que je viens de citer, le Théâtre de l'Absurde réfère à un groupe vaste de pièces. Dans le cas spécifique d'Ionesco, nous pouvons être plus précises ; au lieu d'utiliser le mot absurde, je préfère le nom donné par Ionesco même : l'anti-théâtre.

Ionesco s'est intéressé surtout à poser des questions. Le théâtre lui sert de moyen pour poser des questions au public et à lui-même. Les questions qui ont intéressé Ionesco correspondent à ses propres expériences et à sa propre philosophie. En conséquence, l'Anti-théâtre ne représente pas une position contre le théâtre mais un théâtre qui explore

¹ Ionesco, Eugène. *Anecdotes : Extrait d'un Entretien avec Frédéric Towarnicki*. Paris : Gallimard, 1977, p. 93.

l'opposition : une occasion de poser une question. Chaque pièce met en question une idée ou plutôt une idéologie. Cependant, à la différence des autres auteurs dramatiques, Ionesco construit soigneusement ses pièces autour d'une question qui constitue la pièce jusqu'au bout. La forme de la pièce, la construction des personnages, la mise en scène, tout correspond au message de la pièce. Toutes les parties du texte viennent du thème central. Par conséquent, chaque pièce manifeste une unité mais ne correspond pas nécessairement à une esthétique conventionnelle. Alors, le concept du théâtre de l'absurde est un bon point de départ : cette notion est très vaste et imprécise et ne permet pas de bien analyser les pièces d'Ionesco.

Le théâtre de l'absurde est une notion créée par le critique Martin Esslin qui a choisi ce terme pour nommer certaines pièces, comme celles de Jean Genet, de Samuel Beckett, d'Eugène Ionesco, et d'Arthur Adamov. D'après Esslin, sa notion n'exprime pas l'idée de l'absurdité de la vie mais aussi la manière que ces auteurs présentent cette absurdité.

A similar sense of the senselessness of life, of the inevitable devaluation of ideals, purity, and purpose, is also the theme of much of the work of dramatists like Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre, and Camus himself. Yet these writers differ from the dramatists of the Absurd in an important respect: they present their sense of the irrationality of the human condition in the form of highly lucid and logically constructed reasoning, while the Theatre of the Absurd strives to express its sense of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought.²

Esslin s'est intéressé à la nouvelle forme qu'on trouve chez ces auteurs dramatiques. Les caractéristiques de cette nouvelle forme varient d'un auteur à l'autre mais toutes les pièces montrent la nécessité d'une nouvelle forme pour communiquer les messages de

² Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Penguin Books. 3rd ed. 1980, p.24.

ces pièces. Pourtant, Esslin souligne que ces textes emploient les images plus que le langage pour communiquer. « The Theatre of the Absurd [is a] poetry that is to emerge from the concrete and objectified images of the stage itself. »³ Selon Esslin, le but d'un texte et la forme d'un texte sont inséparables donc pour analyser le message d'un auteur.

Je vais présenter une analyse de plusieurs pièces d'Eugène Ionesco en m'appuyant sur Esslin mais mon premier objectif est de comprendre la relation entre le texte et la représentation des pièces d'Ionesco. Par suite, je vais mettre en valeur certains aspects du texte qui se manifestent dans la représentation. Le texte d'une pièce n'est pas complet. Puisque le théâtre n'a pas l'autonomie qu'on trouve dans la peinture, ou le roman, la pièce dépasse le travail de l'auteur dans une manière unique. La représentation d'une pièce inclut la contribution artistique du metteur en scène, des acteurs, des techniciens etc. Par conséquent, le théâtre est une forme d'art basée sur une collaboration. L'auteur n'est pas le seul créateur. De plus, chaque performance inclut la présence des spectateurs qui change l'ambiance de chaque représentation.

Pour explorer le travail d'Ionesco, il faut considérer les contextes dans lequel Ionesco a écrit ses pièces et dans lequel elles étaient montées. Esslin choisit de placer Ionesco avec Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet, Harold Pinter et d'autres. Cependant, Samuel Beckett a publié *En Attendant Godot* trois ans après la publication de *La Cantatrice Chauve*. Il est certain que ces auteurs étaient les contemporains d'Ionesco mais je veux aussi considérer les auteurs qui avaient déjà publié les pièces sur la question de l'absurde avant qu'Ionesco n'ait commencé à écrire pour le théâtre. Je veux situer les pièces d'Ionesco dans le contexte théâtral du passé.

³ Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Penguin Books. 3rd ed. 1980, p.26.

Eugène Ionesco a commencé à écrire pour le théâtre tard dans sa vie. Il explique dans un de ses essais qu'il détestait le théâtre. Le jeu des acteurs gênait Ionesco. Pour une raison qu'il n'explique guère, les acteurs lui apparaissaient trop identifiés aux personnages qu'ils jouaient, ou au contraire, trop distants d'eux. Il s'est trouvé embarrassé en regardant ces performances.

Il me semble parfois que je suis mis à écrire du théâtre parce que je le détestais. Je lisais des œuvres littéraires, des essais, j'allais au cinéma avec plaisir. J'écoutais de temps à autre de la musique, je visitais les galeries d'art, mais je n'allais pour ainsi dire jamais au théâtre. [...] Je n'y goûtais aucun plaisir, je ne participais pas. Le jeu des comédiens me gênait : j'étais gêné pour eux. Les situations me paraissaient arbitraires. Il y avait quelque chose de faux, me semblait-il, dans tout cela.⁴

Sur quelles pièces se fondait-il en faisant ses remarques ? Que préférait-il ?

Pour situer Ionesco et ses œuvres, je mettrai en valeur un certain nombre d'auteurs qui ont défini le contexte historique dans lequel il créa. Jean-Paul Sartre, Albert Camus, et Jean Anouilh exemplifient la diversité du théâtre français à l'époque d'Ionesco. Sartre, Camus, Anouilh, et Ionesco partagent des traits similaires quand on les compare au théâtre de l'époque passé mais ils présentent aussi des différences très nettes. Il est certain que les différences entre ces auteurs représentent la variété et les frontières de cette nouvelle période de théâtre.

Toutes les conventions théâtrales se développent en réaction aux conventions précédentes ou contemporaines ou aux événements historiques. Les pièces romantiques s'opposent à l'esthétique classique. La réaction contre le romantisme a inspiré de nouvelles esthétiques : le Naturalisme et le Réalisme. Ces développements correspondent

⁴ Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes : Expérience du Théâtre*. Paris : Gallimard, 1966, p. 47.

directement au climat historique. L'époque était au développement de la psychologie et celle-ci influençait le théâtre. De plus, les innovations scientifiques et la progression des idées scientifiques influençaient la littérature et les arts. On peut noter que beaucoup d'auteurs dramatiques qui ont défini l'esthétique du Naturalisme se fondaient sur les progrès de la médecine à l'époque. Parfois les écrivains étaient aussi médecins. Alors, ils ont emprunté des idées développées par des scientifiques et par des médecins pour leurs œuvres littéraires. Les scientifiques comme Claude Bernard qui a fondé la médecine expérimentale où une méthode dirige les expériences ont inspiré des auteurs. Emile Zola a pris pour modèle cette idée de la méthode pour écrire *Le Roman expérimental*. L'intérêt des sciences se manifestent dans les œuvres de plusieurs auteurs naturalistes.

Avant la première guerre mondiale, le théâtre était centré sur un genre que nous appelons Réalisme. A la différence des pièces classiques, les pièces réalistes présentent des situations familiales bourgeoises. En contraste avec le Romantisme, ces pièces de l'esthétique naturaliste étaient centrées sur les personnages non sur des événements. La nouvelle forme a rendu nécessaire une nouvelle manière de jeu. Des auteurs comme Chekhov et Ibsen ont créé des personnages qu'on ne peut pas jouer de façon mélodramatique.

Stanislavski a développé une méthode adéquate aux nouvelles pièces. Il a insisté sur l'imitation des gens réels et l'exploitation d'expériences personnelles. Quelques acteurs et quelques metteurs en scènes français et américains ont admiré les innovations de Stanislavski et ont adapté leurs propres interprétations en s'appuyant sur cette nouvelle méthode. The Actor's Workshop à New York a créé les méthodes qu'on trouve dans la

plupart des écoles de théâtre aujourd'hui. Ce développement, la forme et les effets techniques qui y correspondent, fonctionne encore comme une caractéristique fondamentale du théâtre occidental. En dépit de ce succès et à l'exemple de l'histoire du théâtre, ce développement a provoqué des critiques.

Quelques artistes ont écrit pour s'opposer au Réalisme en mettant en scène du non-réel et aussi du surréel. Le développement du Dadaïsme et du Surréalisme a présenté un art qui choque et mélange le possible avec l'impossible. Alfred Jarry a mené ce mouvement en France avec *Ubu roi*. *Spring Awakening* de Frank Wedekind et *The Last Playboy of the Western World* mélangent les techniques et les caractéristiques du Réalisme et du Surréalisme. Le développement des conventions n'était pas linéaire. L'impressionnisme, l'expressionnisme, le réalisme, le dadaïsme, et les pièces qui combinent les idées de plusieurs esthétiques existaient en même temps. L'évolution n'a pas été la même dans tous les pays et il y avait toujours des exceptions : les auteurs dramatiques qui écrivaient dans des esthétiques presque démodées. Ainsi nommer l'absurde est complexe et je traiterai l'emploi de ce mot chez les œuvres d'Ionesco.

Le théâtre de l'absurde comme toutes les esthétiques n'a pas commencé nettement à une date précise. Néanmoins, on peut situer son début au début des années cinquante. Quatre des auteurs qu'Esslin a cité dans sa définition du Théâtre de l'Absurde, ont mis en scène des pièces qui ont eu une grande influence sur l'avenir. Je vais traiter des dramaturges français d'avant-garde dont les œuvres illustrent l'évolution des idées sur le théâtre en France. Je m'appuierai pour le faire sur la notion de l'absurde telle que l'a définie Esslin.

Les Auteurs : Des influences

Jean Anouilh, Albert Camus, et Jean-Paul Sartre ne sont pas rangés avec les auteurs de l'absurde d'après Esslin mais ces auteurs ont influencé le climat théâtral en France de leur temps. Ils représentent bien le contexte dans lequel Ionesco a écrit. Ces auteurs ont voulu exprimer des idées mais ils ont été limités par les conventions des formes des pièces. C'est pour cette raison que nous considérons ces auteurs d'avant-garde. Ils ont ignoré les conventions théâtrales pour créer une nouvelle méthode de création théâtrale. Ionesco a inventé une forme la plus éloignée des conventions réalistes mais comme d'habitude, il n'a pas travaillé dans le vide. Avec Anouilh, Camus, et Sartre, quelques artistes éminents, on voit la progression du théâtre en France en fonction de laquelle se sont développées les pièces d'Ionesco.

Anouilh a parlé des réalités d'un monde en conflit. Dans une lettre à Giraudoux, Anouilh explique qu'il n'y avait pas qu'une seule façon d'écrire pour le théâtre, l'époque influence le modèle de la pièce et cette structure indique la qualité. Strinberg, Ibsen et d'autres ont abandonné la poésie pour le dialogue réaliste. Des auteurs comme Brecht et Artaud ont mis en question la validité d'une scène réaliste. Ils ont établi le débat sur la définition d'une scène réaliste. Au lieu d'inventer un nouveau genre, Giraudoux a exploité les idées pour écrire une pièce qui posait les questions de sa génération. Giraudoux a inspiré Anouilh. A l'exemple de Giraudoux, Anouilh a écrit des pièces qui ne présentent pas les intrigues qu'on trouve chez Ibsen et qui ne sont pas aussi violentes

que des pièces d'Artaud. Anouilh pose des questions de morale. Les personnages chez Anouilh se répartissent en eux groupes : les personnages qui trouvent le plaisir dans la vie quotidienne et survivent grâce à l'appréciation des moments simples et à l'ignorance des grands maux dans le monde et les personnages qui ne peuvent pas ignorer les grandes menaces sociales. C'est ce groupe qui compose les héros, les martyrs, les fous, et les chefs. Anouilh présente les personnages du deuxième groupe à l'instar des tragédies aristotéliennes. Ses pièces posent la question de savoir si la moralité peut exister dans notre monde. Il réagit à la Première Guerre Mondiale, puis à la Deuxième.

Dans *Voyageur sans bagages*, le personnage principal souffre d'amnésie à la suite d'une blessure reçue pendant la Première Guerre Mondiale. Le personnage ne se connaît pas. Il cherche son identité mais les résultats sont choquants. Il rencontre une famille qui le reconnaît mais leur description de son caractère est déprimante. Ils expliquent qu'il était méchant et immoral. En même temps, un vieil homme recherche son neveu pour lui léguer sa fortune. Jean doit-il revenir à sa vraie maison et accepter son passé comme un homme cruel ou choisir d'ignorer son passé et prétendre être le neveu du vieil homme ? Dans le monde post-guerre, la question de la mémoire était importante. Faut-il accepter les horreur du passé ou les oublier pour reconstruire une nouvelle identité ? Le personnage d'Anouilh choisit de les oublier.

Malgré ses choix de scènes historiques, les dimensions contemporaines figurent dans les pièces d'Anouilh. Il adapte l'histoire pour examiner les guerres contemporaines. *Antigone*, qu'Anouilh a adapté la pièce de Sophocle, fait référence à la situation politique en France. On peut interpréter la pièce comme une critique du régime de Vichy. Dans la pièce, il y a des exemples de l'absurdité de la religion qui condamne l'individu qui essaie

de penser et d'agir intelligemment. Créon assure servir comme une force de sécurité, c'est les rites religieux qui insistent sur un code de moralité qui mènent aux morts inutiles. Surtout, la pièce peint la problématique de contrôler et de gouverner les gens. Créon n'est pas simplement un tyran. Il veut créer la stabilité face au chaos. Créon croit que les deux frères sont pareils ; qu'ils sont tous deux malfaisants. Il invente une histoire qui concerne le bien et le mal pour contrôler la communauté. Le rôle de chaque frère, tant celui qui représente le mal que celui qui représente le bien, est arbitraire. Créon croit à l'importance de choisir mais pas aux détails du choix. Il préfère une moralité fautive et construite que la réalité. Antigone se révolte contre cette idéologie et c'est cette rébellion qui est le sujet de la pièce.

Dès le début, Anouilh insiste sur le rôle du destin. Le prologue mentionne la mort d'Antigone avant son entrée en scène. « Elle pense qu'elle va mourir, qu'elle est jeune et qu'elle aussi, qu'elle aurait bien aimé vivre. Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout. »⁵ Cette expression de la futilité des désirs en face du destin est un thème central de la pièce. Anouilh combine les caractéristiques de plusieurs genres pour développer son discours sur la réalité des problèmes en France. Le dialogue se rapproche du dialogue des auteurs réalistes. Le choix du sujet, le rôle du destin et la fin de la famille de Créon suggèrent qu'Anouilh a voulu faire référence aux tragédies classiques. Pourtant, parmi ce mélange de genre réaliste et de genre classique, il y a des exemples dans la pièce qui font allusion au genre surréaliste et peut-être à l'absurde.

⁵ Anouilh, Jean. *Théâtre complet de Jean Anouilh*. Paris : Gallimard, tome 1, 1963, p. 641.

Par exemple, la mère d'Hémon tricote presque tout le long de la pièce. Elle est reine, mère, femme mais tous ses rôles et son identité se réduisent à une caractéristique ; elle tricote. Son action fait référence aux Parques qui tissent et achèvent les vies en filant. Ce personnage exemplifie l'usage du symbolisme qui préfigure l'absurdisme où les actions et les événements dans une pièce qu'on ne doit pas interpréter littéralement. De plus, il y a une absence de logique dans le monde d'Antigone. Créon décide du destin des frères et d'Antigone pour renforcer son pouvoir mais le choix entre les deux frères est arbitraire. Cette idée que les grandes décisions sont souvent arbitraires souligne aussi la problématique qui a inspiré d'autres œuvres contemporaines. Bien qu'on ne puisse pas qualifier Anouilh d'absurdiste, il présente clairement le contexte historique qui devait mener au théâtre de l'absurde.

En général, les pièces d'Anouilh ne présentent pas beaucoup de caractéristiques qui les rapprochent de l'absurde. Deux autres de ses pièces célèbres, *l'Alouette* et *Becket ou l'Honneur de Dieu*, présentent une combinaison de réalisme et de symbolisme. Les deux pièces concernent la religion et la problématique des rôles qui correspondent à un certain devoir. Jeanne entend la voix des anges qui lui ordonnent de sauver la France mais c'est ce devoir qu'elle accepte qui mène à sa persécution. Anouilh célèbre le courage de Jeanne qui ose se défendre contre la rhétorique illogique de l'Eglise. L'Inquisiteur reproche à Jeanne son attitude. « Et qui aime l'homme, n'aime pas Dieu. »⁶ Beaucoup de personnages dans la pièce sont des types qui symbolisent une problématique au lieu de développer un personnage réaliste. La manière dont Anouilh exploite les types pour présenter son argument montre un lien au surréel où l'auteur exprime les idées par

⁶ Anouilh, Jean. *Théâtre complet de Jean Anouilh*. Paris : Gallimard, tome II, 1963, p. 711.

l'exagération. Les mêmes thèmes figurent dans *Becket ou l'Honneur de Dieu*. Il s'agit du conflit entre l'église et le Roi d'Angleterre. Becket qui était le meilleur ami et conseiller du roi devient Archevêque mais son nouveau rôle le place à l'opposé des intérêts de l'église. Becket lutte contre le roi pour garder l'honneur de son métier. Il explique son comportement : « Il faut seulement faire, absurdement, ce dont on a été chargé - jusqu'au bout. »⁷ Cette citation montre la complexité du devoir chez Anouilh. *Antigone* présente le même conflit. Antigone doit contredire son oncle. Les personnages d'Anouilh font face aux contradictions du devoir d'un monde illogique. Cette idéologie est proche de l'absurde parce qu'Anouilh avoue qu'on ne peut pas définir la réalité du monde par des méthodes entièrement réalistes.

Anouilh n'a pas produit un nouveau genre comme les auteurs de l'absurde. Ses modifications reflètent la complexité de la période. Deux mouvements naissent simultanément qui sont opposés. Surréalisme et réalisme suivent les deux chemins contraires pour tenir un discours sur la réalité en Europe pendant et après les deux guerres mondiales. A l'exemple d'Anouilh, la philosophie de cette période exemplifie les complications qui sont provoquées par les guerres. Albert Camus et Jean-Paul Sartre étaient parmi les philosophes qui ont proposé une nouvelle interprétation de la vie humaine. Leur philosophie, l'Existentialisme défie la logique ancienne qui insiste que tous les hommes ont une essence : une âme qui les définit. Par contre, l'Existentialisme affirme que l'homme n'a pas d'essence. En fait, il est une somme de toutes ses actions. Par conséquent, l'homme a toujours la possibilité de changer. Chaque choix redéfinit son

⁷ Anouilh, Jean. *Théâtre complet de Jean Anouilh*. Paris : Gallimard, 1963, p. 869.

caractère. Puisque le monde est une somme de tous les individus qui sont variables, il n'y a pas de but central qui corresponde à tout.

Bien qu'on situe souvent Camus dans le cadre de l'Existentialisme, lui-même n'accepte pas cette association. Camus a toujours voulu combattre contre le nihilisme. Alors, il s'est associé à une définition dans laquelle « l'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde »⁸ Ses pièces présentent des situations où le personnage se met en contact avec un monde qui l'ignore. Par exemple dans *Le Malentendu*, un homme arrive dans une auberge. Il cherche sa mère et sa sœur qu'il n'a pas vues depuis longtemps. La mère et la sœur vivent dans la misère, abandonnées, sans argent. L'homme qui a fait fortune et s'est marié veut aider sa famille mais il ne dévoile pas son identité. Elles tuent l'homme, comme elles le font d'habitude, pour le voler. Après sa mort, elles découvrent son identité. La mère se suicide de chagrin. Ironiquement, la sœur perd tout. Sa famille est morte et elle a raté l'occasion d'échapper à ses ennuis. La pièce montre une ironie cruelle qui reflète la définition de l'absurde chez Camus.

Ce thème de l'individu contre le monde se manifeste également dans *Caligula*. A la différence du personnage dans *Le Malentendu*, l'empereur romain Caligula n'est pas agréable. Il est violent et ne montre pas de compassion. L'Empereur cherche une vérité absolue. Il fait le bouffon pour comprendre mieux la vie. Le bouffon fonctionne comme un masque qui lui permet d'explorer le monde. Il peut se déguiser et jouer d'autres rôles. Il n'est plus coincé par son rôle de roi. Il découvre qu'il n'a pas beaucoup de contrôle sur les événements et les personnes qui l'entourent. En cherchant une logique qui détermine

⁸ Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, 1942, p.

la vie, il ne trouve que la mort. Son incapacité à dévoiler une vérité et ses actions bizarres qu'il accomplit dans sa quête soulignent l'absurdité de la vie.

Cette image de la vie absurde revient dans *Les Justes*. Camus présente un groupe de rebelles en Russie qui veulent lancer la révolution socialiste. Au début de la pièce, les révolutionnaires sont en train de préparer une attaque. Ils font partie d'un mouvement plus grand qui emploie plusieurs techniques pour inspirer une révolution. Ce groupe assassine les hommes politiques. Ils ont décidé d'assassiner le grand-duc Serge mais ses projets échouent quand le grand-duc arrive avec sa famille. Kaliayev, le personnage qui devait jeter la bombe, n'a pas pu en voyant toute la famille. Il refuse de tuer les enfants. Ce développement crée une crise dans le groupe. Ils se demandent s'ils devaient tuer les enfants pour réussir leur mission. Les membres du groupe sont divisés. La situation met en question la moralité de leurs actions et ils n'ont pas de solution absolue. Alors, ils révisent leur projet et Kaliayev assassine le grand-duc deux jours plus tard. La police capture Kaliayev. En prison, il se trouve en face d'un autre choix. La femme du grand-duc lui demande de renoncer à la révolution en échange d'un pardon. Elle lui explique que le grand-duc était un homme sympathique et qu'elle le pleure. En dépit de l'offre, Kaliayev décide d'accepter sa mort. La nouvelle de son exécution inspire son amante à se jeter davantage dans le terrorisme.

La pièce esquisse la problématique du terrorisme. Le désir noble de libérer un peuple n'est pas simple dans la forme d'action. Ils ne peuvent pas facilement changer le monde, bien que leur idée d'un gouvernement qui n'opprime pas les citoyens soit noble. Camus souligne l'absurdité du monde où les héros ne sont ni bons ni mauvais. Il met

l'accent sur l'ambiguïté de chaque question. L'absurdité du monde chez Camus est l'absurdité d'un monde qui existe sans logique et sans vérité absolue. Tout est gris.

Cette image sombre de la vie dévoile l'absurdité dans les événements. Camus insiste sur la cruauté et l'ironie de la vie. Ce n'est pas seulement que Dieu ne détermine pas l'avenir. Dieu n'existe pas. L'homme est seul dans l'univers : la victime du hasard. Cette interprétation du monde ressemble à celle de Sartre mais ne lui ressemble pas tout à fait. Sartre inclut un côté positif dans sa théorie existentialiste. Jean-Paul Sartre insiste sur l'importance du choix. L'homme peut ne pas subir son destin. Dieu ne le protège pas mais ne le contrôle pas non plus. L'homme est libre.

Les pièces de Sartre illustrent cette idée de liberté. Dans *Les Mouches*, Jupiter rend visite à Oreste. Jupiter veut influencer Oreste donc il essaie de le manipuler par la peur et les menaces. Lorsqu'Oreste découvre que Jupiter est impuissant, il comprend qu'il peut contrôler son destin. Jupiter règne en incitant la terreur. Face aux actions des hommes, Jupiter répond avec la création des mouches. Le pouvoir de Jupiter repose sur la croyance des gens. Sartre suggère que la religion contrôle les gens parce qu'ils lui donnent le pouvoir. Il construit un univers où l'homme est tout. Dans *Les Mouches*, Sartre décrit la puissance de l'humanité. Il insiste sur cette indépendance mais il présente aussi le côté négatif de cette perspective.

Huis Clos donne la phrase célèbre « l'enfer, c'est les autres. »⁹ Les trois personnages dans la pièce exemplifient toutes les bassesses du caractère humain. Ensemble, les personnages racontent leurs vies pour révéler la raison pour laquelle

⁹ Sartre, Jean-Paul. *Théâtre*. Paris : Gallimard, 1947, p. 167.

chacun est mis dans cet endroit sans sortie. Sartre dévoile le danger de cette liberté. Ces personnages ont choisi de vivre des vies abjectes. Avec la liberté de déterminer le destin, les hommes ont une capacité d'être une force la plus constructive et la plus destructrice de l'humanité.

Cette pièce insiste sur le pouvoir du choix. Les personnages ne sont pas condamnés sans raison, ils ont choisi une vie qui les a menés à cette existence. Sartre souligne le fait qu'il y a une cruauté dans la vie mais que l'homme peut influencer la fin. *Le Diable et le bon Dieu* présente une conclusion similaire. Le personnage principal, Goetz, règne par la peur. C'est un génie affreux. Son interaction avec les hommes religieux qui trahissent la moralité religieuse comme tout le monde laisse Goetz sans respect pour les religieux. Ensuite, il s'élève un débat entre un curé et Goetz pour savoir qui est plus difficile, du bien ou du mal. Inspiré par ce débat, Goetz décide de prouver son argument en passant une année à faire le bien. Il découvre que le bien est plus complexe que le mal mais cette découverte le rend déprimé. A la fin de la pièce, Sartre suggère que le bien est presque impossible parce qu'il n'y a pas de vérité absolue. Alors, la seule solution à cette problématique est l'acceptation de la relativité.

Sartre explique que pour faire le bien, il faut faire des choix difficiles et parfois faire le mal pour faire le bien. Cette ambiguïté présente l'absurdité de la vie. C'est les contradictions qui rendent la vie absurde. Or, Sartre ne présente que le désespoir de la situation comme Camus. Les actions de Goetz dans la pièce indiquent que si l'homme comprend que Dieu n'existe pas et que nous sommes seuls, il peut accepter l'ambiguïté de la vie. Cette acceptation lui permet d'influencer le résultat. Sartre insiste sur la

capacité de choisir et d'agir malgré l'absurdité. Il ne propose pas une solution mais une réaction.

Sartre présente cette philosophie de plusieurs façons. Toutes ses pièces, ses romans, et ses essais philosophiques servent à expliquer et à préciser son interprétation et sa réaction au monde. Comme Sartre, Anouilh, et Camus s'intéressent à cette même question de l'absurdité de la vie. Ils explorent cette problématique et ils arrivent aux conclusions différentes. Ces auteurs ont poussé les frontières de la représentation théâtrale et c'est la raison pour laquelle on les a considérés comme des artistes d'avant-garde de leur temps. Il y a eu ainsi toute une série d'auteurs qui ont tenu un discours sur l'absurdité de la vie. En même temps, il y avait d'autres auteurs dramatiques qui ont traité des thèmes similaires par des pratiques d'avant-garde mais qui ont choisi une optique différente. Par exemple, Eugene Ionesco et Samuel Beckett ont présenté des perspectives uniques dans leurs pièces.

Ionesco

« En art et littérature, le mensonge est impossible, puisqu'il est lui-même révélateur du moi. »¹⁰ -Ionesco

Eugène Ionesco a mené une vie tumultueuse. Né le 26 novembre 1909 à Slatina, il a passé la plupart de son enfance en France. En 1916, son père a abandonné sa famille. Ionesco fut élevé par sa mère en France, sans beaucoup de contact avec son père. Pendant son adolescence, Ionesco est retourné en Roumanie pour faire ses études. A Bucarest, Ionesco a vu ses camarades devenir fascistes. En 1936, il a épousé Rodica Burileanu. C'était un mariage heureux qui leur a donné une fille, Marie-France. Mais Ionesco a connu également deux guerres mondiales. Ces événements qui incluent les expériences personnelles et celles qui étaient comprises par toute une génération ont influencé son écriture. Certains épisodes de sa vie sont devenus des thèmes qui réapparaissent dans ses œuvres : le mauvais traitement de sa mère, l'ignorance de son père, et la transformation de la Roumanie.

En dépit de ces expériences personnelles qui le réunissent à d'autres auteurs contemporains, Ionesco se distingue d'eux dans la manière dont il présente sa réponse. Il ne montre pas exactement l'absurdité de la vie. A la manière des auteurs dramatiques que je viens d'examiner, Ionesco abandonne les conventions théâtrales. Cependant, il n'essaie pas de les remplacer. Il insiste sur la réinvention et l'interrogation mais il n'insiste pas sur l'idée que la vie est absurde. Il préfère éviter les déclarations en faveur

¹⁰ Ionesco, Eugène. *Antidotes*. Paris : Gallimard, 1977, p. 59.

des provocations. Il exploite le thème de l'absurdité pour déchirer les conventions. La thèse d'Ionesco n'est pas celle de Sartre, de Camus, ou d'Anouilh. En fait, toutes ses pièces n'insistent pas sur la même thèse. L'absurde fonctionne comme une caractéristique littéraire qu'Ionesco exploite pour examiner et explorer les complexités de la réalité.

Pour quelques auteurs dramatiques comme Samuel Beckett et Eugène Ionesco, l'absurde est une technique. Ils veulent exprimer les idées de leur époque mais ils trouvent que les conventions théâtrales les restreignent. D'après la définition de l'avant-garde chez Esslin, ils inventent de nouvelles conventions pour mieux présenter leurs idées. Il est vrai que de nombreuses idées d'Ionesco correspondent aux thèmes exprimés par ses contemporains, que Sartre, Camus, et Anouilh. Ils veulent déchirer les conventions littéraires et des modes de pensées. Anouilh insiste sur la cruauté du destin. Tous ses héros font face à une réalité cruelle qui se moque d'eux. Sartre et Camus traitent la problématique de la moralité. Sartre nie l'existence d'un Dieu. Camus nie l'existence d'un chemin correct et moral. Tous trois insistent sur l'ambiguïté de la moralité et la connaissance conventionnelle de l'époque. Ce qui différencie Ionesco de ces auteurs, c'est qu'Ionesco s'intéresse plus à la question qu'à la réponse.

L'absurdité chez Ionesco se manifeste dans la construction de la pièce. Il met en scène des personnages qui ne sont pas consistants. Il ne montre pas d'essence qui puisse définir les personnages. En fait, ses personnages changent beaucoup pendant les pièces. Un personnage se présente comme mère puis séductrice, puis vieille. Les personnages commettent des actions qui contredisent leurs paroles et leurs désirs. Ionesco utilise

l'absurde pour échapper aux restrictions qu'on trouve dans les conventions théâtrales. Chaque pièce présente une idée par des méthodes absurdes.

Bref, la définition de l'absurde n'est pas consistante. Chez Sartre, Camus, ou Anouilh, l'absurde représente une manière pour comprendre la condition humaine. Ionesco ne s'intéresse pas à une vérité absolue. Il préfère dévoiler les mensonges qu'affirmer des vérités. Par conséquent, les critiques ont appelé « anti-théâtre » les pièces d'Ionesco. Comme l'antihéros, qu'on trouve dans les romans de Céline ou de Camus, déchire toutes les conventions du héros, Ionesco déchire toutes les conventions théâtrales.

Bien que les pièces de Sartre tiennent un discours sur l'absurde, elles gardent quelques conventions. Sartre donne une intrigue linéaire où un événement influence le prochain. Il y a une cause et un effet. Dans *Huis Clos*, les personnages ont mené des vies cruelles donc ils souffrent en enfer. Dans *Les Mouches*, les expériences d'Oreste l'inspirent à rejeter Jupiter. Les pièces présentent une progression du temps et de l'action.

Ionesco ignore ces conventions. Parfois, ses pièces n'incluent pas de lien entre des scènes en matière d'action. Le pont entre des scènes qui semblent isolées, des personnages qui transforment et les mots qui se contredisent est le thème de *l'anti*. Ionesco veut exposer les problèmes des idéologies donc il dévoile une problématique. Le thème de *l'anti* est la représentation de l'antithèse de la réussite d'une idéologie. Il a vu ses camarades qui ont suivi les pensées à la mode de l'époque. Il a vu des amis fascistes devenir communistes. D'après Ionesco, l'homme accepte souvent une philosophie sans

réfléchir. Alors, il y a un vrai danger qui vient des « ismes », c'est-à-dire des philosophies systématiques. A la différence de Sartre, Camus, et Anouilh, Ionesco n'a pas voulu remplacer par une autre interprétation, une idée déjà acceptée comme vérité. Il a voulu mettre en question toutes les idéologies. Ionesco était contre la croyance en l'existence d'une vérité absolue. Le théâtre d'Ionesco n'est pas l'anti-théâtre seulement parce qu'il ne respecte pas les conventions théâtrales, c'est l'anti-théâtre parce qu'il critique l'acceptation des conventions. Ionesco manipule les attentes du spectateur, ce que nous appelons l'absurde, pour mettre en question leurs attentes dans tous les aspects de la vie.

Pour Ionesco, l'idée de l'anti-théâtre est le théâtre qui pourrait être toujours d'avant-garde. « L'homme d'avant-garde est l'opposant vis-à-vis du système existant. »¹¹ Ionesco n'acceptait pas la notion de l'absurde comme une description juste de ses pièces. Il voulait être un auteur d'avant-garde. Il préférait éviter la classification parce qu'il pensait que le besoin de classer les choses tend à limiter la créativité. D'après Ionesco, l'avant-garde fait référence à l'époque et aux objectifs de l'artiste. L'artiste d'avant-garde réagit. « Je préfère définir l'avant-garde en termes d'opposition et de rupture. Tandis que la plupart des écrivains, artistes, penseurs s'imaginent être de leur temps, l'auteur rebelle a conscience d'être contre son temps. »¹² Il explique que le sens du mot avant-garde change avec le temps. Ceux qu'on appelle avant-garde deviennent traditionnels quand les gens s'habituent aux idées et aux innovations de ces artistes. Il cite quelques auteurs dits d'avant-garde mais qui sont acceptés comme classiques plus tard.

¹¹ Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes : Discours sur l'avant-garde*. Paris : Gallimard, 1966, p. 78.

¹² Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes : Discours sur l'avant-garde*. Paris : Gallimard, 1966, p. 77.

En effet, le mot avant-garde est pris dans divers sens. Ainsi, il peut être tout simplement assimilé au théâtre d'art, c'est-à-dire à un théâtre plus littéraire, plus exigeant, plus hardi par rapport à ce qu'on appelle, en France surtout, le théâtre du Boulevard. C'est ce que semble entendre George Pillement qui, dans son anthologie du théâtre, publié en 1946, groupait les auteurs en deux catégories : ceux du Boulevard, parmi lesquels Robert de Flers voisinait avec François de Curel ; ceux de l'avant-garde, parmi lesquels se trouvaient Claude-André Puget, aussi bien que Passeur, Jean Anouilh et Giraudoux.¹³

Par conséquent, la notion d'anti comme celle d'avant-garde n'est jamais fixe. La définition existe mais la réalité de ce qui est d'avant-garde change puisqu'elle reflète des normes de l'époque. C'est cette norme qu'Ionesco veut mettre en question. Il veut mettre en évidence la problématique du collectif. La répétition des mots fait d'eux des clichés. L'acceptation des idées collectives sans réflexion les rend dangereuses. Ionesco pense que l'avant-garde est la critique de la norme ; c'est une critique qu'il considère essentielle. Il croit que sans cette critique, la répétition et l'acceptation dévalorisent les idées. Il critique cette dévalorisation.

En réduisant les œuvres d'Ionesco à l'absurde, nous ignorons la puissance de ses œuvres et l'intention de l'auteur. Il veut explorer *l'anti* mais il ne présume pas que son expérience correspond à tout le monde. Il ne veut pas présenter des idées qui ne viennent pas de lui-même et il avoue qu'il ne peut représenter que son expérience. Pour cette raison et à cause de sa rejection d'idée d'une vérité absolue, il célèbre la subjectivité de l'expérience de l'individu. D'après Ionesco, il y a une exigence d'esprit qui rend le théâtre vrai. Le théâtre et l'art en général doivent être déterminés par l'expérience de l'auteur. L'artiste est révolutionnaire s'il invente, s'il ne copie pas. Parfois le langage n'est pas capable d'exprimer ce qu'on veut exprimer parce que des conventions limitent

¹³ Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes : Discours sur l'avant-garde*. Paris : Gallimard, 1966, p. 78

l'expression de l'expérience donc l'artiste doit dénier les conventions et utilise sa propre connaissance. C'est l'artiste d'avant-garde.

Dans le cas d'Ionesco, l'imagination est la source la plus importante de l'expérience de l'artiste. Ionesco a avoué qu'il écrit en suivant son imagination. Contrairement à quelques auteurs qui travaillent et perfectionnent leurs textes, Ionesco écrit grâce à une inspiration que parfois il ne peut pas expliquer. C'est son imagination qui l'inspire. Il explique qu'il ne peut pas préparer une pièce mais il doit attendre l'inspiration qui vient souvent de ses rêves. En dépit de cette importance qu'il donne à l'imagination, il est incorrect de penser qu'Ionesco n'est pas un philosophe qui ne réfléchit pas.

Dès sa jeunesse, Ionesco s'est trouvé à part. Instinctivement, il s'oppose aux autres. Il n'a jamais pu suivre des idées qu'il n'acceptait pas. Il raconte ses expériences à l'école. « Depuis toujours, j'ai l'habitude de penser contre les autres. Lycéen, puis étudiant, je polémique avec mes professeurs et mes camarades. J'essayais de critiquer, je refusais « les grandes pensées »¹⁴ que l'on voulait me fourrer dans la tête ou l'estomac. Il y a à cela, sans doute, des raisons psychologiques dont je suis conscient. »¹⁵ En habitant en France et en Roumanie, Ionesco a connu deux cultures. Quand il était jeune, la science était en train d'affirmer des raisons génétiques qui soutiennent le racisme. La science était un outil pour justifier la politique. La certitude des vérités scientifiques qui pourraient légitimer la politique comme le nazisme lui faisait peur. Ionesco n'avait pas

¹⁴ Ionesco, Eugène. *Antidotes*. Paris : Gallimard, 1977, p. 12.

¹⁵ Ionesco, Eugène. *Antidotes*. Paris : Gallimard, 1977, p. 12.

confiance dans les « grandes pensées » alors cette notion de la science comme voix de la vérité absolue l'inquiétait.

Plus tard, quand le temps a dévoilé les problèmes de cet emploi de la science, Ionesco a formulé son point de vue qu'on peut noter dans toutes ses pièces. Il adopte une perspective de doute et n'accepte pas l'existence d'une seule vérité. « Je ne crois plus à l'objectivité de la science. Tout n'est qu'interprétation. Je crois même que l'objectivité gît dans le tréfonds de ma subjectivité. »¹⁶ Il met en valeur l'interprétation mais dans un contexte précis. Ionesco demande qu'on questionne et qu'on critique. D'ailleurs, sa philosophie personnelle est une sorte d'appel au scepticisme.

Par conséquent, il est certain que ses idées sur le scepticisme et sur la subjectivité se combinent pour créer une philosophie unique. D'habitude, les philosophies insistent sur des vérités. Elles donnent des interprétations du monde qui proposent des vérités. Par contre, Ionesco n'offre pas de vérités. Il préfère poser des questions. Ses expériences lui ont montré les dangers qui arrivent quand on est trop sûr. Son dégoût pour les gens qui promeuvent leur interprétation du monde au détriment des autres explique un peu son opinion originale sur le théâtre.

Le théâtre est un moyen de poser des questions. Cependant, le théâtre n'a pas immédiatement attiré son attention. Il n'a pas vu une magie dans les pièces. Il a vu des acteurs qui jouaient toujours faux. Ionesco explique : « je crois comprendre maintenant que ce qui me gênait au théâtre, c'était la présence sur le plateau des personnages en chair et en os. Leur présence matérielle détruisait la fiction. »¹⁷ Il aimait les autres genres

¹⁶ Ionesco, Eugène. *Antidotes*. Paris : Gallimard, 1977, p. 14.

¹⁷ Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1966, p. 49.

d'art mais il a trouvé que dans le cas du théâtre, les acteurs essayaient d'apparaître réalistes. La réalité des vrais gens s'oppose à la scène et à l'histoire inventée. Je pense qu'Ionesco se méfiait de tout ce qui prétend être vrai. Il préférerait que les gens avouent qu'ils proposent des interprétations et des opinions et non pas des faits. Dans sa vie, les gens qui ne pensaient pas que leurs idées pourraient être des opinions et non des faits étaient dangereux. Ionesco se méfiait des extrêmes. Pour lui, le théâtre met en scène cette contradiction : le faux qui porte le masque de la vérité. Par conséquent, quand Ionesco écrivait, il refusait d'affirmer une réalité.

Dans toute son écriture, Ionesco insiste sur la subjectivité. Il privilégie la subjectivité car il n'accepte que la subjectivité. « Tout est moment circonscrit dans l'histoire, bien sûr. Mais dans chaque moment est toute l'histoire : toute histoire est valable lorsqu'elle est transhistorique ; dans l'individuel on lit l'universel. »¹⁸ Face à ses critiques, Ionesco explique que ses pièces ne représentent que ses propres pensées et ses propres réflexions. Il se justifie en disant qu'il ne propose pas des vérités absolues mais seulement des observations subjectives. Il explique que son théâtre est personnel donc il ne doit pas correspondre à toute l'expérience humaine. Ironiquement, puisqu'il met l'accent sur la subjectivité, il donne plus de liberté à la mise en scène. Cette théorie résonne pour le metteur en scène et l'acteur parce qu'elle leur permet d'ajouter leurs propres interprétations subjectives. Ionesco propose une vision du théâtre qui exige un metteur en scène parce qu'une pièce n'est pas valable sauf si elle traite de la période dans laquelle elle est écrite et est représentée. Rapidement le théâtre pourrait devenir démodé

¹⁸ Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1966, p. 54.

sans cette attention. Le théâtre ne suscite pas d'émotions s'il ne concerne pas les questions contemporaines.

En outre, Ionesco met en valeur l'innovation. Puisqu'il n'a pas de respect pour des gens qui suivent les idéologies, il n'est pas surprenant qu'il n'aime pas des artistes qui copient les autres.

Sans une virginité nouvelle de l'esprit, sans une nouvelle prise de conscience, purifiée, de la réalité existentielle, il n'y a pas de théâtre, il n'y a pas d'art non plus ; il faut réaliser une sorte de dislocation du réel, qui doit précéder sa réintégration. A cet effet, on peut employer parfois un procédé : jouer contre le texte. Sur un texte insensé, absurde, comique, on peut greffer une mise en scène, une interprétation grave, solennelle, cérémonieuse.¹⁹

Cette idée de l'importance de l'originalité influence profondément ses pièces. Il réinvente la scène pour chaque pièce. Bien qu'il répète certains thèmes dans ses pièces, il change des scènes et des situations. Chaque pièce est centrée sur une idée ou une question qui détermine les détails de la scène, la mise en scène, et l'intrigue.

Ionesco fait l'éloge de l'imagination. Il pense que les inventions qui viennent de l'imagination sont des vérités. Il veut toujours esquisser la vraie expérience qu'il dit être l'expérience personnelle qui inclut l'expérience de l'imagination. Pour Ionesco, l'imagination est l'exemple ultime de la subjectivité. Les idées viennent directement de l'esprit, et des expériences sans les révisions du monde extérieur. Par conséquent, l'artiste est révolutionnaire s'il invente et s'il ne copie pas. Parfois le langage n'est pas capable d'exprimer ce qu'on veut exprimer donc le révolutionnaire invente de nouvelles manières d'expression. L'imagination peut imiter mais elle ne copie jamais directement

¹⁹ Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1966, p. 60.

le travail des autres. De plus, ce produit est toujours original parce qu'il vient de l'individu. En fait, Ionesco trouve qu'il y a une vérité dans ce travail parce que les idées étaient vraiment de l'imagination.

On peut accuser l'auteur d'être arbitraire : mais l'imagination n'est pas arbitraire, elle est révélatrice. Sans la garantie d'une liberté totale, l'auteur n'arrive pas à être soi-même, il n'arrive pas à dire autre chose que ce qui est déjà formulé : je me suis proposé, pour ma part, de ne reconnaître d'autres lois que celles de mon imagination ; et puisque l'imagination a des lois, c'est une nouvelle preuve que finalement elle n'est pas arbitraire.²⁰

L'idée de l'arbitraire vient des critiques qui n'ont pas aimé ses pièces. Ionesco essaie de poser les questions sur la condition humaine mais il se limite en traitant seulement ses expériences. Il explique qu'on ne peut connaître que ses propres expériences.

Cependant, il croit que l'imagination sert comme un lien entre les gens. Ionesco peut présenter les idées qui viennent de son imagination et le spectateur n'est pas empêché par la réalité.

Il a répondu aux critiques de ses pièces par un éloge de l'imagination et de la subjectivité mais sa perspective ne l'a pas empêché de critiquer les autres. Comme ses pièces le suggèrent, Ionesco a adoré juger les idées des autres. Cependant, son jugement est fondé sur un respect énorme pour l'autre. Fondamentalement Ionesco était humaniste. Il a voulu comprendre et accepter l'autre. C'est l'incapacité d'accepter l'autre qu'Ionesco a jugé le plus sévèrement. « Il est très évident qu'on ne peut vous juger qu'à travers soi ou ses principes, encore qu'il faille faire l'effort suprême, désirable, d'admettre l'autre, de l'accepter comme tel. »²¹ La notion *d'admettre l'autre* est une idée

²⁰ Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1966, p. 84.

²¹ Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1966, p. 106.

qu'il traite beaucoup dans ses essais mais ses pièces explorent cette même idée d'une autre manière. Elles présentent l'homme qui est exclu de la société, qui n'est pas admis. Je crois qu'il comprend cette idée parce qu'il avait été souvent lui-même un exclu. A travers ses pièces, il offre un témoignage de son expérience à part de la société. Ce qui est ironique, c'est que dans son isolement il a trouvé sa perspective humaniste. La solitude a montré à Ionesco son lien aux autres. Par conséquent, ses œuvres explorent l'importance de la solitude et la manière dans dont la solitude nous réunit.

Ionesco pense que l'homme a deux dimensions : son rapport à la société et à quelque chose d'autre. Pour cette raison, l'homme se trouve dans la solitude. La société impose les mœurs, les idéologies, et les restrictions qui se développent par rapport au temps. Ce côté dépend de l'époque du lieu. L'autre côté de l'homme est plus difficile à définir mais est aussi plus universel. C'est cette essence qu'on trouve dans la solitude et qui nous unit. « Mais simplement que l'homme n'est pas seulement un animal social prisonnier de son temps, mais qu'il est aussi, et surtout, dans tous les temps, différent historiquement dans ses accidents, identique dans son essence. »²² Ionesco traite de ces deux dimensions dans ses pièces et de la façon dont ils se trouvent en conflit. Parfois, le côté social oppresse l'individu.

Ses essais traitent souvent du Fascisme. Ionesco explique que les Fascistes qui ont déclaré avoir rejeté le Fascisme n'avaient pas changé. En dépit de sa perspective humaniste, il se méfie du comportement de l'homme. Il croit que le Fascisme n'est pas unique. Le mépris de l'homme se manifeste sous plusieurs formes.

²² Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1966, p. 123.

Mais tout cela, euthanasie exercée sur des vieillards, sur des infirmes ou des handicapés, l'avortement, tout cela fait partie d'un ensemble : mépris de la vie, mépris de l'esprit, mépris de l'homme, mépris de la métaphysique, mépris de la vie personnelle, la société avant tout, la santé de la nation, de la race, tout cela nous rappelle le monde hitlérien, tout cela fait partie de la « morale » totalitariste.²³

Pour Ionesco, tout mépris de la vie représente le même mal qui inspire les Fascistes. Il ne différencie pas entre des noms ou des détails. Il écrit l'anti-théâtre parce qu'il croit que toutes les idéologies sont égales. « Pour moi, je pense que les bannières idéologiques ne sont que les masques de nos impulsions (J. Benda, lui-même, l'avait dit), que les portraits que portent ces bannières sont également interchangeable et que le gauchisme s'identifie à son contraire. »²⁴ Ionesco voit cette tendance à créer des idéologies qui masquent partout des impulsions. Son opinion de l'humanité n'est pas optimiste. Par conséquent, quand je dis qu'il était humaniste, je dois préciser qu'il n'était pas humaniste dans un sens traditionnel. Il ne croyait pas que l'homme est parfait et doit être célébré. Il croyait que la vie humaine est la chose la plus chère dans le monde et que malgré nos impulsions, nous devons la protéger et la chérir.

Ionesco qui était fier d'être français a fait ce commentaire sur la France. « Le Français est un monsieur qui veut que personne ne l'embête. Mais qui aimerait embêter tout le monde. »²⁵ Cette contradiction se manifeste dans ses pièces. L'homme est une espèce sociale qui ne comprend pas la façon pour s'entendre bien avec autrui. Ionesco a éprouvé cette contradiction dans sa relation avec son père. Je crois que ses pièces lui ont servi comme une sorte de thérapie pour comprendre son malaise personnel de l'existence. Il explique dans un entretien l'objectif de ses pièces.

²³ Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1966, p. 123.

²⁴ Ionesco, Eugène. *Antidotes*. Paris : Gallimard, 1977, p. 27.

²⁵ Ionesco, Eugène. *Antidotes*. Paris : Gallimard, 1977, p. 83.

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 ce que j'ai écrit a été évidemment, en partie, une parodie, peut-être même la parodie de la parodie ; enfin, que voulez-vous que ...²⁶

Néanmoins, les critiques ont souvent dénoncé la nature personnelle de ses pièces. A la différence de ses essais qui sont tellement lucides et organisés, ses pièces présentent les idées dans une manière complexe et parfois tortueuse. Les critiques se plaignent parce que ses pièces ne ressemblent pas à ses essais. En réponse, Ionesco a toujours expliqué qu'au fond ses pièces étaient pour lui-même. Ionesco n'a pas voulu prétendre examiner ni l'humanité, ni toute sa génération, ni tout le théâtre. Il traite simplement de son expérience et de son théâtre. « Si j'arrive à avoir certaines pensées sur le théâtre, elles se réfèrent surtout à mon théâtre, car elles sont issues de mon expérience créatrice ; elles sont à peine normatives, elles sont plutôt descriptives. »²⁷

²⁶ Ionesco, Eugène. *Antidotes*. Paris : Gallimard, 1977, p. 94.

²⁷ Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1966, p. 75.

La Cantatrice Chauve

Ionesco est entré dans le monde théâtral en écrivant *La Cantatrice Chauve*. Comme je l'ai indiqué plus haut, Ionesco n'aimait pas le théâtre à l'époque où il écrivait cette pièce. En un sens, c'était un novice.. Sa haine du théâtre et son manque d'expérience théâtrale expliquent peut-être la nature unique de la pièce.

Ionesco avait décidé d'apprendre l'anglais. En lisant les phrases en anglais, la nature du langage l'a frappé. Il décrit son inspiration.

Pour connaître l'anglais j'achetai, il y a neuf ou dix ans, un manuel de conversation franco-anglaise, à l'usage des débutants. Je me mis au travail. Consciencieusement, je copiai, pour les apprendre par cœur, les phrases tirées de mon manuel. En les relisant attentivement, j'appris donc, non pas l'anglais, mais des vérités surprenantes : qu'il y a sept jours dans la semaine, par exemple, ce que je savais d'ailleurs ; ou bien que le plancher est en bas, le plafond en haut, chose que je savais également, peut-être, mais à laquelle je n'avais jamais réfléchi sérieusement ou que j'avais oubliée, et qui m'apparaisait, tout à coup, aussi stupéfiante qu'indiscutablement vraie.²⁸

Les phrases dans ce petit texte standard étaient vraies par rapport à la logique mais ils manquaient de sens. Elles ne communiquaient pas. L'absence de sens et de communication l'attristaient. Cette expérience l'a inspiré à écrire une tragédie sur le langage. Ironiquement, quand Ionesco a présenté sa pièce à ses contemporains, tout le monde a compris que c'était une comédie. L'incapacité d'Ionesco à anticiper les réactions des amis et du public est la première marque de sa relation avec le spectateur.

La Cantatrice Chauve révèle la perspective d'Ionesco sur le théâtre et elle démystifie le genre de théâtre qu'il appelle l'anti-théâtre. Dans un premier temps, *La*

²⁸ Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1966, p. 243-244.

Cantatrice Chauve est une comédie qui se moque des leçons du langage. Ionesco présente des stéréotypes en les menant au bout de leur logique. Dès le début de la pièce, Ionesco insiste sur l'absurdité du stéréotype. Dans les didascalies, il précise le premier tableau.

Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil 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. A côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.²⁹

Ionesco continue à répéter l'adjectif *anglais* dans les didascalies. Il étiquette les objets *anglais* qui n'ont pas d'affiliation nationale. Un feu ou un silence ne correspondent pas à un pays. Dans le contexte de la définition de l'objet, *anglais* ne fonctionne pas comme modificateur logique. Néanmoins la répétition du mot communique beaucoup. La définition originale qu'on trouve dans Le Trésor de la langue française ne résout pas cette question. « Propre à l'Angleterre ou à ses habitants ; qui est typiquement anglais ; qui est inventé, fabriqué en Angleterre. » Il est vrai que cette définition précise la scène d'ouverture de la pièce. *Anglais* pourrait indiquer un style des objets et du décor mais l'absence d'autres adjectifs diminue la valeur de l'adjectif. En dépit de cette explication, Ionesco ne donne pas de dates qui situeraient la période de la pièce. De plus, comme je l'ai noté, l'emploi de l'adjectif dans les cas de silence ou de feu met en question cette interprétation de la définition. Puisqu'un feu ne peut pas vraiment être anglais, que veut-il dire ? La répétition et l'usage étrange du mot *anglais* indiquent qu'Ionesco change le sens du mot *anglais*.

²⁹ Ionesco, Eugène. *Théâtre I : La Cantatrice Chauve*. Paris : Gallimard, 1950, p. 2.

Anglais ne représente plus la vraie Angleterre. Le mot fait référence au stéréotype. Ce stéréotype expose une critique de la petite bourgeoisie qu'Ionesco rejette. « Le petit bourgeois n'est pour moi que l'homme des slogans, ne pensant plus par lui-même, mais répétant les vérités toutes faites, et par cela mortes, que d'autres lui ont imposées. »³⁰ L'excès de l'usage du mot *anglais* met l'accent sur l'intensité du stéréotype et sur le ton de la pièce. Dès ce premier paragraphe, avant que le premier mot ne soit prononcé, il est évident que la pièce est comique et que l'auteur joue avec le sens des mots. Ionesco, comme Bernard Shaw, donne cette information sur la représentation dans le même style d'écriture qu'il utilise tout au long de la pièce. La construction de ce paragraphe fournit plus d'information au metteur en scène et à l'acteur que le simple sens des mots. C'est-à-dire qu'Ionesco écrit la même poésie dans ses didascalies que dans le dialogue. De cette manière, il crée un autre niveau du texte.

La pièce inclut plusieurs niveaux de lecture mais le fait qu'il faut aussi tenir compte de la dimension de la représentation qui rend ces niveaux plus complexes. Pour analyser le texte, je le diviserai en deux catégories et celles-ci en deux sous-catégories. Il y a le texte écrit et le texte joué. Je définis le texte écrit comme la pièce qu'on lit et le texte joué comme la représentation qu'on voit quand on regarde une représentation de la pièce. Les différences primaires entre le texte écrit et le texte joué viennent des influences de la mise en scène. Les interprétations des artistes qui présentent la pièce influencent le message et l'interprétation du texte écrit. Bien que le texte joué soit beaucoup influencé par les hommes de théâtre, l'auteur dramatique utilise les didascalies pour influencer également ce texte. Par conséquent, les didascalies représentent un grand

³⁰ Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1966, p. 109.

élément du texte joué. Le spectateur n'entend pas les didascalies mais il voit et entend l'interprétation de leur essence. L'auteur écrit le dialogue pour le spectateur mais il s'adresse au praticien de théâtre. Dans le cas de *La Cantatrice Chauve*, Ionesco choisit un style similaire à celui vu dans le dialogue qui s'adresse aux praticiens de théâtre. Il communique les subtilités de la scène par cette répétition des mots et par ces phrases coupées. Le style du texte dépasse les frontières du dialogue pour inclure les didascalies et par suite la représentation.

En outre dans les deux catégories, il y a deux niveaux de sens. Il y a les définitions concrètes des mots et le sens des phrases qui correspondent à ces définitions mais il y a aussi les conclusions qu'on peut faire en considérant tout le texte. Par exemple, *anglais* évoque la définition du dictionnaire mais dans le contexte du paragraphe le mot signifie aussi une sorte de stéréotype. Dans le texte écrit et le texte joué, il existe une séparation entre le sens littéraire et le sens sous-jacent. Cette distinction figure dans la plupart des pièces mais à cause du thème du langage, la séparation entre les deux sens est plus évidente.

La problématique du langage se manifeste tout au long du texte. Mme Smith explique à son mari : « Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir. »³¹ Cette description du dîner peut être vraie mais en disant ces phrases, Mme Smith ne communique rien à son mari. Si on assume que « Nous » inclut Mme Smith et M. Smith, ils ont mangé le même dîner. M. Smith connaît déjà toute l'information donnée par Mme Smith. Les phrases ne servent à rien dans la logique de la

³¹ Ionesco, Eugène. *Théâtre I : La Cantatrice Chauve*. Paris : Gallimard, 1950, p. 2.

scène. Pourtant, ce n'est pas que ce dialogue ne communique rien. Par contre, ces phrases font un commentaire sur l'emploi du langage mais elles ne communiquent pas leur sens typiquement sémantique.

Dans la première scène, Ionesco répète dans les didascalies une description des actions de M. Smith. « M. Smith, continuant sa lecture, fait claquer sa langue. »³² Ionesco répète cette phrase sept fois. Ce genre de répétition se manifeste tout au long de la pièce. La répétition existe même dans les didascalies. Ionesco répète les mêmes phrases dans les didascalies plusieurs fois de la même manière que les personnages les répètent. L'action continuelle de M. Smith est simple. Seule cette action ne présente pas beaucoup d'information mais le recours à la répétition souligne l'intention d'Ionesco. Il y a une absence de communication conventionnelle. Les didascalies présentent la même problématique de communication qu'on trouve dans le dialogue. Ionesco ne limite pas le discours de la pièce sur le langage. La pièce met en scène plusieurs manières de communication. La répétition dans les didascalies inclut le praticien de théâtre dans le discours de communication. Ionesco ne critique pas seulement la manière dont le dialogue fournit l'information mais il critique tout le texte. De cette manière, il attaque le texte écrit mais puisque le théâtre est une forme d'art composée de plusieurs parties, ce commentaire influence le texte joué.

Comme les didascalies l'impliquent, M. Smith ne réagit pas aux mots de Mme Smith. A l'instar du langage écrit, le langage parlé communique plus que le sens des mots. Ce langage, qui fait partie de la représentation et que je nomme le texte joué, met en évidence la problématique de la communication. Parce qu'une pièce comprend en fait

³² Ionesco, Eugène. *Théâtre I : La Cantatrice Chauve*. Paris : Gallimard, 1950, p. 18.

deux textes, l'un écrit, l'autre joué, le théâtre à la différence du roman peut faire un commentaire sur plusieurs niveaux de communication. Le spectateur entend une interprétation verbale du mot de l'acteur et une interprétation visuelle de la mise en scène. Ionesco traite le langage écrit, le langage parlé, et la communication visuelle et auditive. Dans le cas de *La Cantatrice Chauve*, Ionesco utilise tous ces moyens de communication pour souligner un manque d'un échange significatif. A cause de cette absence de communication, les actions et les mots dans la pièce existent de manière séparée. La pièce est une série d'épisodes isolés. Souvent les épisodes contredisent la logique du texte total. En dépit de cette absence extrême de communication, les personnages dans la pièce ne sont pas conscients de cette problématique.

M. et Mme Smith parle d'un certain Bobby Watson parce que le journal annonce sa mort. La conversation sur Bobby Watson continue longtemps mais elle évolue. Les observations et les commentaires sur Bobby Watson se contredisent. M. et Mme Smith expliquent qu'ils étaient au courant de la mort de Bobby Watson mais en même temps ils sont surpris. Ils ne se réfèrent pas à une réalité consistante. Le discours devient plus complexe quand ils avouent qu'il y a plusieurs Bobby Watson. Mme Smith dit « La pauvre Bobby. » mais M. Smith répond « Tu veux dire 'le' pauvre Bobby. » Mme Smith dit « Non, c'est à sa femme que je pense. »³³ Comme le dialogue se développe, nous comprenons qu'il y a une famille où tout le monde s'appelle Bobby Watson. Ce qui est important, c'est qu'Ionesco utilise le nom Bobby Watson jusqu'au point où il ne fonctionne plus. Normalement un nom ne réfère qu'à une personne spécifique ou même

³³ Ionesco, Eugène. *Théâtre I : La Cantatrice Chauve*. Paris : Gallimard, 1950, p. 20.

le contexte précise la signification du nom. Dans cette situation, le nom ne signifie presque rien. La répétition du nom dévalue le nom. Il n'y a pas de signification unique.

Les noms ne sont pas les seules caractéristiques qui ne soient pas claires. M. Smith décrit Bobby Watson dans des termes contradictoires : « Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre. Elle est professeur de chant. »³⁴ Dans un petit paragraphe, la description est en conflit avec elle-même. M. Smith dit qu'elle est grande et petite, forte et maigre. C'est comme si chaque phrase était dite sans lien à ses voisines. Le texte se présente comme une série d'épisodes et non pas comme un récit linéaire de l'information. Le texte ignore la relation de cause à effet. Ces contradictions ajoutent une autre complication dans l'information communiquée. Les mots ne signifient pas que le sens qu'on trouve dans un dictionnaire. Les contradictions évidentes indiquent un deuxième sens. La communication qui n'est pas consistante avec elle-même présente une sorte de devinette où le spectateur doit dévoiler le message du texte. C'est un autre exemple qui présente la communication comme une série d'épisodes isolés.

A l'instar des didascalies et du nom Bobby Watson, Ionesco emploie la répétition pour mettre en évidence la problématique de la communication. Plus tard dans le texte, les personnages répètent les mêmes phrases exactes. « M. Smith : Oui, quand il n'y a pas de concurrence. Mme Smith : Et quand n'y a pas de concurrence ? »³⁵ La femme répond à cette question avant que son mari ne la pose. De plus, les phrases se correspondent

³⁴ Ionesco, Eugène. *Théâtre I : La Cantatrice Chauve*. Paris : Gallimard, 1950, p. 21.

³⁵ Ionesco, Eugène. *Théâtre I : La Cantatrice Chauve*. Paris : Gallimard, 1950, p. 22.

mais il y a toujours une coupure d'information entre les phrases. « M. Smith : Le mardi, le jeudi et le mardi. Mme Smith : Ah ! trois jours par semaine ? »³⁶ La relation entre les deux phrases est intéressante parce que les phrases font référence à elles-mêmes mais elles ne respectent pas complètement l'information sémantique.

Ionesco arrange la scène et le dialogue pour exposer la problématique de la communication. A la fin de la pièce, la communication se détériore. Les mots dégénèrent et ne font plus entendre que des sons. La communication dégénère totalement. « M. Martin : Mariette, cul de marmite ! Mme Smith : Khrishnamourti, Khrishnamourti, Khrishnamourti ! M. Smith : Le pape dérape ! Le pape n'a pas de soupape. La soupape a un pape. »³⁷ Le jeu de mots met l'accent sur l'absence de communication. Cette détérioration du langage continue jusqu'à la fin du texte. Les personnages répètent seulement les lettres. « A, c, i, o, u, a, c, i, o, u, a, c, i, o, u, i ! »³⁸ La répétition continue ainsi jusqu'aux derniers didascalies. « La pièce recommence avec les Martin, qui disent exactement les répliques des Smith dans la première scène, tandis que le rideau se ferme doucement. »³⁹ Ces dernières didascalies indiquent que la pièce montre un cycle, une répétition.

Toute cette pièce montre la problématique de la communication. Ionesco explique que le langage est souvent inefficace. Il décompose la communication pour dévoiler les problèmes. Le texte met en évidence la différence entre la transmission du sens et la vérité. Plusieurs fois dans la pièce, les personnages disent les phrases qui ne

³⁶ Ionesco, Eugène. *Théâtre I : La Cantatrice Chauve*. Paris : Gallimard, 1950, p. 22.

³⁷ Ionesco, Eugène. *Théâtre I : La Cantatrice Chauve*. Paris : Gallimard, 1950, p. 52.

³⁸ Ionesco, Eugène. *Théâtre I : La Cantatrice Chauve*. Paris : Gallimard, 1950, p. 52.

³⁹ Ionesco, Eugène. *Théâtre I : La Cantatrice Chauve*. Paris : Gallimard, 1950, p. 53.

sont pas agrammaticales mais n'expliquent rien. La première partie d'une phrase contredit directement le sens de la deuxième partie de la même phrase. Ces exemples montrent que la grammaire est un système de règles qui ne fournit pas une assurance de communication. Ensuite, Ionesco développe cette problématique de la communication. Il emploie des phrases qui respectent les règles grammaticales et qui ne se contredisent pas mais les phrases sont mises en conflit avec le contexte de la pièce. Le sens des phrases ne correspond pas à la scène. De plus, Ionesco utilise les phrases qui ne présentent aucun conflit avec la pièce mais elles ne donnent aucune nouvelle information. Cette dégradation de la communication met en question notre définition du langage et la fonction du langage.

Ionesco continue ce même discours au niveau des mots. Il répète le même mot jusqu'au point où il perd tout sens. Le langage fonctionne comme une série des lettres et de sons qui fournissent les mots. Les mots représentent des objets absents. Si on élimine une partie du système, le langage ne fonctionne plus. Par exemple, chaque mot doit représenter une seule idée ou un seul objet. Si un mot correspond à plusieurs objets ou idées, dans un langage qui fonctionne bien, le contexte précise la définition pour clarifier le sens. Dans le cas de Bobby Watson, Ionesco indique que personne ne peut distinguer entre tous les personnages qui s'appellent Bobby Watson. Le nom perd tout spécificité et ainsi il ne donne aucun sens.

Ce qui est unique dans cette exploration de la problématique de la communication, c'est qu'Ionesco ne limite pas ce discours au niveau du dialogue. Il inclut les praticiens de théâtre dans le discours. Il utilise les mêmes jeux de langages dans les didascalies. Les didascalies correspondent aussi parfaitement au dialogue qu'on

peut les lire dans une représentation de la pièce sans problème. Le style de l'écriture ne change pas. D'habitude, les auteurs dramatiques abandonnent le style du dialogue dans les didascalies qui sont importants pour communiquer le mouvement sur scène ou l'interprétation du texte et non pas le thème central de la pièce. Ionesco donne un nouveau rôle aux didascalies. Elles n'expliquent pas simplement la mise en scène, elles établissent un ton parce qu'Ionesco les écrivait dans un style poétique. Cette incorporation du thème central dans la communication au praticien de théâtre offre une autre ouverture de la thèse.

Les praticiens incluent ce message dans la mise en scène. Par conséquent, cette problématique qu'on trouve dans le texte écrit, apparaît aussi dans le texte joué. Les signes visuels soulignent les éléments problématiques de la communication. Les personnages ne réagissent pas au dialogue ni d'une manière commune, ni d'une manière consistante. Leurs actions affirment que ce n'est pas seulement une rupture de la communication entre l'auteur et le praticien ou l'acteur et le spectateur. Entre les acteurs, il y a une absence de communication. Normalement, il y a trois niveaux de communication : de l'auteur au praticien, de la représentation au spectateur, et de personnage aux autres personnages. Ionesco déchire tous ces niveaux et utilise le texte écrit et le texte joué pour développer un discours sur toutes les méthodes de communication théâtrale.

Evidemment le thème central de *La Cantatrice Chauve* est la problématique de la communication. Ionesco met en scène l'absurdité du langage qui établit tout un système pour communiquer mais les règles n'insistent pas sur la transmission d'une vraie communication. La nature de la scène de *La Cantatrice Chauve* où la représentation

montre les signes qui ne communiquent pas leur sens officiel souligne l'absurdité du monde. En fait, Ionesco a premièrement considéré la pièce comme une tragédie mais après avoir montré la pièce à ses amis, ceux-ci l'ont rassuré en lui disant que la pièce était une comédie. Cette distinction entre la comédie et la tragédie est un des facteurs importants qui sépare les pièces d'Ionesco de celles des autres auteurs qui je viens de citer.

En dépit des similarités entre Ionesco et Camus, Sartre, et Anouilh, la première pièce d'Ionesco, *La Cantatrice Chauve*, n'insiste pas sur une absurdité globale. Le thème de la pièce est le langage et la communication. A la différence des pièces de Sartre, l'absurdité dans la pièce est plus étroite. Puisque Ionesco inclut la comédie dans l'absurdité de la pièce, la scène est moins déchirante pour spectateur. En plus, l'acte d'écrire contredit sa thèse. Si la communication était complètement absurde et ne fonctionnait pas, il ne pourrait présenter cette idée dans aucune forme artistique. La réalité que la pièce communique un message affirme que la communication existe. Pourtant, Ionesco explique cette idée en montrant les conflits dans la communication et le langage. Par conséquent, nous pouvons conclure que sa thèse n'est pas que la communication est absurde mais que la communication peut être absurde. Ionesco n'insiste pas sur l'absurdité en général. Il présente l'anti-communication, comme les romans de la génération précédente ont montré des antihéros. Cette interprétation de l'absurde évolue dans sa pièce *Les Chaises* mais à encore Ionesco n'insiste pas sur l'absurdité totale de la vie, cependant il choisit de nouveaux thèmes de décomposition.

Les Chaises

L'inspiration pour écrire *Les Chaises* est venue d'un événement personnel dans sa vie. Ionesco a remarqué l'effet que provoquait un théâtre vide avec tous les sièges vides. Au début sur la scène, il a cherché une façon pour communiquer cette expérience. Dans *Les Chaises*, seuls deux personnages apparaissent sur scène mais ils indiquent qu'il y a toute une foule qui entre en scène. La pièce traite de cette idée d'absence. Ionesco exprime ce thème d'absence de plusieurs manières.

Dès le début de la pièce, Ionesco suggère une absence d'identification. Les deux personnages sont appelés par Ionesco le vieux et la vieille. Ils sont mariés mais parfois leur interaction contredit cette relation. Le vieux traite la vieille comme sa mère mais il avoue toujours qu'elle n'est pas sa mère. En dépit de son âge, le vieux agit souvent comme un enfant. Ionesco met l'accent sur l'âge des personnages. Plusieurs de leurs réactions sont enfantines cependant les personnages répètent des références au passé. Dans la première scène, la vieille fait référence à François I. « Tu sais ce qui est arrivé à François Ier. Faut faire attention. Le vieux : Encore des exemples historiques ! Ma crotte, je suis fatigué de l'histoire française. »⁴⁰ Les scènes juxtaposent le comportement mature à celui enfantin. La vieille fait l'éloge du vieux en l'appelant « un grand savant » mais tout à coup, le vieux commence à pleurer. Il appelle sa mère en perdant toute indication de la maturité. Il répète : « maman, où es-tu, maman ?...hi, hi, hi, je suis orphelin. »⁴¹ La vieille n'est plus sa femme, elle joue le rôle d'une mère consolatrice.

⁴⁰ Ionesco, Eugène. *Théâtre I : Les Chaises*. Paris : Gallimard, 1952, p. 127.

⁴¹ Ionesco, Eugène. *Théâtre I : Les Chaises*. Paris : Gallimard, 1952, p. 131.

Ce renversement de « grand savant » à « orphelin » montre la psychologie fixe du personnage. Le caractère du personnage alterne entre deux psychologies différentes. Comme dans la problématique du langage présentée dans *La Cantatrice Chauve*, *Les Chaises* insiste sur la problématique du message. Il y a une absence de but. Nous ne pouvons pas réduire les personnages à une idée fondamentale parce que le thème de la pièce est l'absence. Le texte traite la problématique du sens.

Les absences se manifestent de plusieurs façons. Le texte présente une scène qui met l'accent sur la terre. La vieille indique que leur maison se situe sur une petite île. « Ça me donne le vertige. Ah ! cette maison, cette île, je ne peux m'y habituer. Tout entourée d'eau...de l'eau sous les fenêtres, jusqu'à l'horizon. »⁴² L'île est si petite qu'il n'y a pas de terre, ni d'animaux, ni d'autres gens. L'île est un vrai isolement. C'est une scène en dehors de la scène, non pas vue par le spectateur. Pourtant, la scène vue par le spectateur respecte ce même thème d'absence. Il n'y a rien sur scène. Une foule imaginaire arrive sur scène mais le seul indice de la foule est indiqué par les chaises vides.

Ionesco continue à mettre l'accent sur le thème de l'absence par la logique de la pièce. Le dialogue entre le vieux et la vieille saute d'un sujet à un autre sans progression logique. Le vieux fait des remarques illogiques pour lesquels la vieille lui fait éloge. « Il est 6 heures de l'après-midi...il fait déjà nuit. Tu te rappelles, jadis, ce n'était pas ainsi ; il faisait encore jour à 9 heures du soir, à 10 heures, à minuit. »⁴³ Bien que la première partie de son commentaire pourrait être vraie, il continue jusqu'au point où le

⁴² Ionesco, Eugène. *Théâtre I : Les Chaises*. Paris : Gallimard, 1952, p. 128.

⁴³ Ionesco, Eugène. *Théâtre I : Les Chaises*. Paris : Gallimard, 1952, p. 128.

commentaire n'est plus logique. Par exemple, les personnages ont expliqué qu'ils habitent sur une île, isolée des autres, mais ils font référence à l'Europe. « ...je suis heureuse que tu sois enfin décidé à parler à tous les pays, à l'Europe, à tous les continents ! »⁴⁴ La problématique de la logique de la scène suggère qu'il y a une absence de compréhension chez les personnages comme dans l'exemple que je viens de citer et une absence de communication entre les personnages.

Le rapport entre les personnages indique qu'ils ont passé la plupart de leur vie ensemble. Ils se connaissent. Ils ont une routine. Ils ont un passé commun. Néanmoins, les anecdotes qu'ils racontent ne révèlent aucun sens. Le dialogue rend le spectateur plus confus parce que les personnages ne précisent pas le contexte de la pièce. Les références comme « ton fameux Paris » indiquent que Paris et les autres villes n'existent plus et que la scène se passe dans un monde post-apocalyptique mais d'autres références ne confirment pas cette supposition. Malgré ce fait qu'ils ne connaissent pas Paris, ils font référence à l'Europe et en particulier à la France comme lorsqu'ils parlent de François Ier. Le savoir de l'histoire n'est pas consistant. Cette inconsistance soutient le thème de l'absence de logique.

Souvent les personnages répètent les phrases ou les mots jusqu'au point où il y a une absence de sens des mots. « Le vieux : C'est à cause de la terre qui tourne, tourne, tourne, tourne... La vieille : Tourne, tourne »⁴⁵ Ils réduisent les mots aux sons. La vieille joue avec les sons. « La vieille : Mon mignon, mon orphelin, orpheli, orphelon,

⁴⁴ Ionesco, Eugène. *Théâtre I : Les Chaises*. Paris : Gallimard, 1950, p. 134.

⁴⁵ Ionesco, Eugène. *Théâtre I : Les Chaises*. Paris : Gallimard, 1950, p. 128.

orphelaine, orphelin. »⁴⁶ Le vieux continue ce jeu. « Le vieux : Li lon lala, li lon la laire, orphelon-li, orphelon-li-relire-laire, orphelon-li-reli-rela... »⁴⁷ La réduction des mots aux sons mimique la déconstruction du langage dans *La Cantatrice Chauve*. Bien que la pièce ne soit pas centrée sur la problématique du langage, il emploie la manipulation du langage pour continuer le thème de l'absence.

L'idée d'absence se manifeste dans les noms des personnages. Comme j'ai dit, les deux personnages principaux n'ont pas de noms. Le texte les appelle simplement le vieux et la vieille. De plus, l'absence d'identification figure dans les noms utilisés par les personnages. La vieille appelle son mari Maréchal parce qu'elle explique qu'il aurait dû être un Maréchal. Elle fait l'éloge de son mari, en pensant qu'il aurait dû mieux réussir dans la vie. Le vieux utilise les noms chou et Sémiramis mais il n'est pas évident que Sémiramis soit son nom. Il est possible que Sémiramis se réfère seulement à la reine ancienne comme un surnom. Le contexte n'est pas consistant. Les noms réfèrent à une multitude de périodes historiques.

L'absence d'une définition claire des noms s'étend à tous les noms des professions. Le vieux explique à la vieille que les propriétaires et les savants vont arriver pour écouter le message. Les professions nommées en réponse au vieux ne sont pas nécessairement en accord avec les qualifications. Ils ne sont pas juste propriétaires ni savants. « Les gardiens ? les évêques ? les chimistes ? les chaudronniers ? les violonistes ? les délégués ? les présidents ? les policiers ? les marchands ? les bâtiments ? les porte-plume ? les chromosomes ? » La liste des professions n'est pas logique.

⁴⁶ Ionesco, Eugène. *Théâtre I : Les Chaises*. Paris : Gallimard, 1950, p. 132.

⁴⁷ Ionesco, Eugène. *Théâtre I : Les Chaises*. Paris : Gallimard, 1952, p. 132.

Encore, le choix des professions indique une absence de sens. Le texte propose des idées cependant que les conclusions ou l'information suivante contredisent la proposition initiale. La progression des idées n'est pas logique. C'est un autre exemple de l'absence : du vide.

Cette représentation du vide se manifeste dans les noms et l'étymologie mais l'entrée des personnages imaginaires exemplifie mieux ce concept du vide. Tout à coup les invités arrivent mais personne n'arrive sur scène. Le vieux et la vieille s'adressent à des personnages imaginaires. Le spectateur entend un demi-dialogue entre le couple et les gens imaginaires. Avec chaque arrivée, le couple met une nouvelle chaise sur scène. Les chaises, comme le titre suggère, marquent le numéro des personnages absents.

Ionesco précise le thème dans la conclusion de la pièce. Tout au long de la pièce, les deux personnages préparent la présentation de l'idée du vieux. Ils n'expliquent jamais l'idée mais ils impliquent qu'elle va répondre à la question de la vie. Ils suggèrent que l'idée sera une sorte de solution. Dans le contexte historique imprécis, le spectateur se doute que le monde de la pièce est post-apocalyptique. Cette implication rend l'idée plus signifiante. Les références variées au passé et à la réalité esquissent l'image d'un monde vide. Les invités absents renforcent cette image. Pourtant, le couple présente l'idée comme la logique qui remplira le vide. Ionesco évite une explication directe de l'idée qui encourage une suspension pour le spectateur. Au début, l'arrivée de l'orateur semble confirmer les attentes du spectateur : l'idée est la solution au vide.

Le couple qui ne connaît que le vide dans leur vie n'a plus de rôle après l'arrivée de l'orateur. Ils symbolisent l'espoir. Ils pensent qu'ils font le pont entre le vide et le

sens : l'idée du vieux. C'est pour cette raison qu'ils se suicident. Ils croient qu'ils ont bien accompli leur objectif, que le vide est rempli du génie de l'idée. Cependant, quand ils quittent la scène, le vide s'élargit seulement. Ionesco indique que l'orateur est un sourd-muet. Comme l'orateur émet des sons qui ne ressemblent pas au langage, il devient clair pour le spectateur que toute logique a fui après la sortie du couple. Toute logique est absente. La scène ne met en évidence que le vide. S'il y avait une grande idée, personne ne l'entendrait.

Bref, Ionesco exploite plusieurs niveaux pour exemplifier le thème du vide. Il y a un accent sur le manque ou le vide dans le cas des personnages, des images sur scène, du contexte, et de la conclusion de la pièce. Ionesco incorpore un thème à chaque niveau du texte. Il n'écrit pas seulement au niveau du texte écrit mais il tisse le thème entre les parties du texte joué. Les sons, les images, le langage et les idées dans la pièce s'accordent avec le thème central. Puisqu'il ne se limite pas au dialogue, son influence comme auteur dramatique est plus évident. Son texte insiste sur une certaine représentation. Par conséquent, Ionesco et ses pièces influencent beaucoup l'acteur, le metteur en scène et le praticien de théâtre.

A l'instar de *La Cantatrice Chauve*, la thématique dans *Les Chaises* détermine toute la pièce. Contrairement à des pièces où l'auteur présente un thème à l'intérieur d'une structure standard, la construction de *Les Chaises* est un résultat du thème central. L'idée dirige la présentation de l'idée. Ionesco ignore les conventions théâtrales qui ne correspondent pas à ce thème. Il refuse d'être limité par les conventions. Ses personnages ne sont pas simplement des constructions fondées sur une psychologie. Il

n'adhère pas à la représentation du temps linéaire où tous les événements sont construits sur les événements précédents.

Tueur sans gages

C'est la construction de ses pièces qui fait d'elle un théâtre d'avant-garde. L'emploi de la thématique pour déterminer la structure de la pièce est une caractéristique de toutes ses pièces. Dans *La Cantatrice Chauve*, la problématique du langage dirige toutes les caractéristiques du texte et dans *Les Chaises*, c'est la notion de vide qui figure dans chaque partie de la pièce et dans chaque méthode de représentation. Bien qu'Ionesco mette en question toujours un côté de la problématique de l'existence humaine, il se concentre sur une question différente dans chaque pièce. Alors, il est intéressant de constater qu'Ionesco a écrit une sorte de série de pièces centrées sur le personnage de Bérenger. *Tueur sans gages*, *Rhinocéros*, *Le Roi se meut* et *Le Piéton de l'air* traitent des expériences du personnage Bérenger mais bien que toutes ces pièces soient centrées sur celui-ci, les expériences qu'il vit varient d'une pièce à l'autre. Pour Ionesco, Bérenger est plutôt un type et non un personnage qui évolue.

Dans *Tueur sans gages*, Bérenger éprouve une sorte de chute. Au début, Bérenger fait l'éloge de la ville créée par l'architecte. Ionesco propose que la scène reste vide sauf quelques chaises et les acteurs. Alors, le seul signe de cette ville magnifique est la lumière sur la scène et la parole de Bérenger. Ionesco permet au spectateur d'imaginer la ville au lieu d'imposer une représentation. Ce qui est intéressant, c'est qu'en laissant la scène vide, Ionesco présente la pièce de façon moins rigide. Il donne plus de liberté au spectateur et au praticien de théâtre qui veulent interpréter la pièce et voir leur propre ville radieuse. C'est comme si Ionesco avait atteint une sorte de maturité dans son écriture théâtrale comme s'il était plus à l'aise et qu'il avait plus à diriger toute l'action

sur scène. Il écrit moins de didascalies que ses pièces précédentes. Je pense que l'absence des indications directes reflète sa nouvelle confiance dans la forme théâtrale. Parce que le théâtre est un art de collaboration, tout ce qui est représenté sur scène n'est pas strictement contrôlé par l'auteur. Dans ses premières pièces, Ionesco a utilisé le texte et les didascalies pour contrôler la représentation. Dans cette première scène de *Tueur sans gages* Ionesco n'abandonne pas le contrôle mais il invite le travail et les interprétations des différents praticiens.

Cette nouvelle manière de communiquer avec le praticien de théâtre n'est pas la seule innovation d'Ionesco dans cette pièce. A la différence de *La Cantatrice Chauve* et *Les Chaises*, *Tueur sans gages* incorpore une psychologie de l'homme. Bérenger n'est pas juste une représentation d'un thème. Ionesco présente un homme avec un caractère. De plus, son caractère reste consistant pendant la pièce parce qu'il est un personnage en un sens plus traditionnel du terme. Bérenger réagit. Le spectateur peut s'identifier à Bérenger à la différence des personnages qu'on trouve dans *La Cantatrice Chauve* et *Les Chaises*. Il se présente comme un vrai homme et non pas un outil absurde qui aide à explorer un thème. Sa réaction à son âge montre un exemple de sa nature humaine. Il ment. Il dit qu'il a trente-cinq ans pour aucune raison évidente. Bérenger explique son mensonge. « D'ailleurs, si je ne déclare que trente-cinq ans, ce n'est absolument pas pour tromper mes concitoyens, qu'est-ce que ça peut leur faire ? C'est pour me tromper moi-même. De cette façon, je me suggestionne, je me crois plus jeune, je m'encourage... »⁴⁸

Cette représentation d'un personnage est intéressante parce qu'elle influence le jeu de l'acteur. Bien que *Tueur sans gages* inclue quelques moments de parodie,

⁴⁸ Ionesco, Eugène. *Théâtre II : Tueur sans gages*. Paris : Gallimard, 1958, p. 68.

Bérenger n'est pas une parodie d'un personnage à la manière de M. et Mme Smith.

L'acteur comme le spectateur peut s'identifier à Bérenger. Dans le cas de M. et Mme Smith, l'acteur joue le rôle comme un perroquet qui répète le langage sans contexte et sans émotion. En revanche, l'acteur qui joue le rôle de Bérenger doit réagir aux actions des autres et éprouver certaines émotions. Le jeu ressemble à ce qu'on trouve dans les pièces réalistes et non dans celles de Brecht.

Cette transformation de M. Smith en Bérenger montre une évolution frappante chez Ionesco. J'attribue ce changement à l'évolution de la relation d'Ionesco au théâtre. Il n'appréciait pas le théâtre au commencement de cette relation et il s'est trouvé auteur dramatique presque par accident, cependant son rapport avec le théâtre s'est réchauffé, si l'on peut dire. A l'époque où il écrivait *Tueur sans gages*, son opinion sur le théâtre s'est modifiée. Il était moins défavorable aux idées populaires du théâtre. En écrivant *La Cantatrice Chauve*, il n'a pas pu supporter l'imitation des conventions. Pourtant, *Tueur sans gages*, comme *Rhinocéros*, montre une nouvelle acceptation chez Ionesco à incorporer les conventions théâtrales.

Ionesco utilise Bérenger pour montrer les contradictions logiques chez les hommes. Cependant, Ionesco mène ce fils de pensée jusqu'au bout où il devient absurde. Bérenger ne peut pas laisser tomber cette problématique de l'âge bien que l'architecte n'ait aucun intérêt au sujet. « Monsieur, j'ai peut-être soixante ans, soixante-dix ans, quatre-vingts, cent vingt ans, que sais-je ? »⁴⁹ Sa question introduit la problématique qui détruit cette ville radieuse.

⁴⁹ Ionesco, Eugène. *Théâtre II : Tueur sans gages*. Paris : Gallimard, 1958, p. 69.

L'homme n'accepte pas totalement la logique. Il insiste sur les contradictions bien qu'il désire fortement les conclusions logiques. Bérenger est en face d'une ville qui se présente comme un paradis mais il ne peut penser qu'à sa propre mortalité. Dès la première scène, Ionesco présente le thème du péché originel. En décrivant la ville, Bérenger peint l'image d'un paradis où tout est prévu. Bérenger parle à l'architecte de la ville. Grâce à son travail, il semble que l'architecte soit une représentation de Dieu : le créateur du paradis. Pourtant, l'architecte agit plus comme un agent immobilier qu'une figure divine. Cette première scène montre une sorte de parodie de l'arrivée au paradis. L'architecte quitte Bérenger pour organiser d'autres choses. Il est toujours trop occupé pour bien faire attention à Bérenger. L'Architecte s'excuse stoïquement. « Ne soyez pas trop déçu. J'ai deux oreilles : une pour le service, je vous réserve l'autre. Un œil aussi, pour vous. L'autre, pour la commune. »⁵⁰ Immédiatement, l'architecte se met à son travail en ignorant Bérenger. En même temps, Bérenger est en train d'expliquer son interprétation de la vie, et de raconter les moments rares où il était vraiment heureux. « Je ne puis analyser cet état, je ne sais même pas si l'expérience que j'ai vécue est communicable. Ce n'était pas une expérience fréquente. Elle s'est répétée cinq ou six fois, dix fois, peut-être dans ma vie. Assez, cependant, pour combler de joie, de certitude, je ne sais quels réservoirs de l'esprit. »⁵¹ Bérenger essaie d'exprimer le bonheur mais l'architecte s'occupe des détails mondains de l'opération du paradis qu'il a construit. Comme l'architecte devient plus engagé dans la discussion au téléphone, les personnages deviennent plus isolés. Juste en face de l'autre, chacun d'eux est capable d'ignorer l'autre, fixés qu'ils sont sur leurs propres idées ou problèmes.

⁵⁰ Ionesco, Eugène. *Théâtre II : Tueur sans gages*. Paris : Gallimard, 1958, p. 75.

⁵¹ Ionesco, Eugène. *Théâtre II : Tueur sans gages*. Paris : Gallimard, 1958, p. 75.

Quand l'architecte redonne son attention à Bérenger, ils abordent la problématique d'un paradis. Bérenger affirme que cette ville est un paradis. « Ce n'est pas un simple rêve, cette fois. »⁵² Pourtant, l'architecte est plus sceptique. Sa réaction à la ville s'oppose directement à celle de Bérenger. Il explique : « Il eût peut-être été préférable que ce fût un rêve. Pour moi, cela m'est égal. Je suis fonctionnaire. Mais pour beaucoup d'autres, la réalité, la réalité peut tourner au cauchemar. »⁵³ Ionesco propose cette image d'un créateur qui se sépare des autres. Le rôle de créateur est plutôt une profession comme les autres.

Le piège de la communication devient plus clair. Cette problématique de la communication se manifeste dans presque toutes les pièces d'Ionesco. L'architecte peut passer d'une conversation à une autre mais Bérenger est limité. Il ne participe pas aux conversations qu'il n'a pas initiées. L'incapacité de Bérenger à participer à d'autres conversations devient plus évidente quand la secrétaire Dany entre en scène. Dany et l'architecte discutent pour savoir si elle va quitter son travail mais en même temps, Bérenger parle à Dany. Il suppose que les paroles de Dany répondent à ses questions bien que Dany ignore Bérenger. Seulement l'architecte reconnaît qu'il y a deux dialogues qui se passent en même temps. La confusion qui vient de ces dialogues montre l'isolement des personnages.

Ensuite l'architecte explique à Bérenger la raison pour laquelle tous les habitants veulent quitter le quartier. L'architecte décrit l'assassin qui terrorise le quartier. Bérenger est choqué. Il n'accepte pas l'idée de l'existence du tueur jusqu'à ce qu'il voie

⁵² Ionesco, Eugène. *Théâtre II : Tueur sans gages*. Paris : Gallimard, 1958, p. 80.

⁵³ Ionesco, Eugène. *Théâtre II : Tueur sans gages*. Paris : Gallimard, 1958, p. 80.

les corps des gens noyés dans le bassin. La réaction de Bérenger renforce l'idée de son isolement. Il veut croire en le bien et il hésite à accepter les vérités qui affirment le mal. Plus tard dans la pièce, nous apprenons que la plupart des gens sont au courant du problème du quartier. Son ami Édouard avoue qu'il connaissait le tueur depuis longtemps et qu'il avait supposé que Bérenger le connaissait aussi. Édouard assure Bérenger que tout le monde connaît la situation. Sa réponse aux questions de Bérenger est assurée mais sans explication logique. « Puisque je vous le dis. Vous voyez, moi-même je le sais. La chose est sue, assimilée, cataloguée. Même les enfants des écoles savent... »⁵⁴ Édouard présente un monde où il y a des faits que personne ne met en question. Bérenger ne peut pas s'empêcher de poser des questions. Pour cette raison, tout au long de la pièce, Bérenger est à part.

En même temps, Ionesco présente bien le contraste entre la lumière du beau quartier et le noir qui existe en dehors de ce quartier. Dans le quartier radieux, il ne pleut pas. Il n'y a pas d'hiver. Plein de lumière, le quartier représente un paradis. Dans le quartier, Bérenger pense qu'il pourrait trouver le bonheur. Ce paradis inclut l'idée de la connaissance et la conscience qui ennoblissent l'homme. Ionesco ne précise pas l'image de ce paradis. Il laisse l'interprétation au spectateur. De cette manière, il souligne et glorifie l'imagination de l'homme. Pour créer un contraste avec ce paradis, Ionesco fait le contraire pour les autres scènes. Chez Bérenger, la scène est noire et pleine d'objets. Dans les didascalies Ionesco explique comment il se représente la scène. « Pièce obscure, basse de plafond...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-

⁵⁴ Ionesco, Eugène. *Théâtre II : Tueur sans gages*. Paris : Gallimard, 1958, p. 122.

chaussée. »⁵⁵ Cette scène sombre exemplifie l'idée de l'obscurité qu'on trouve dans tout le deuxième acte.

Le deuxième acte s'ouvre sur une scène de rue près de chez Bérenger. Des personnages dialoguent dans la rue, mais le spectateur ne voit que la chambre de Bérenger. On entend les voix. L'incapacité de voir les personnages qui parlent renforce cette idée de l'obscurité. Parfois, par la fenêtre de la chambre, le spectateur peut voir les gens qui passent. Cette scène des passants dans la rue n'est pas courte. Elle inclut plusieurs dialogues qui développent un commentaire profond. Ionesco utilise les passants pour décrire la vie chez Bérenger et pour établir un contraste évident avec le quartier radieux.

Mêmes les remarques des personnages secondaires correspondent à la construction du monde chez Bérenger. La concierge est la gardienne de la scène chez Bérenger, comme l'architecte est le gardien du quartier radieux. L'architecte est bien organisé. Il communique avec les autres et travaille de façon logique et juste. Alors le comportement de la concierge exemplifie le monde chez Bérenger. Elle communique mal avec autres. Elle balaie la poussière bien que le balai soit inutile parce que la poussière revient toujours. De plus, elle pense qu'elle connaît les mouvements de ses locataires mais elle se trompe. Elle représente le contraire de l'architecte.

La concierge chante une chanson qui suggère la nature illogique de la vie. Elle chante : « Quand il fait froid, il fait pas chaud. Quand il fait chaud, c'est qu'il fait froid ! »⁵⁶ La chanson explique qu'en dépit de la situation, il fait froid. Cette idée

⁵⁵ Ionesco, Eugène. *Théâtre II : Tueur sans gages*. Paris : Gallimard, 1958, p. 99.

⁵⁶ Ionesco, Eugène. *Théâtre II : Tueur sans gages*. Paris : Gallimard, 1958, p. 100.

correspond à l'obscurité. La lumière qui réchauffe la vie est absente. La lumière symbolise tout de ce qui est bon et beau. D'ailleurs, la concierge avoue l'absence de lumière a un sens philosophique. Elle explique sa méfiance à l'égard de la philosophie.

Ne m'en parlez pas des philosophes, je m'étais mis dans la tête de suivre les conseils des stoïciens, et de faire dans la contemplation. Ils m'ont rien appris, pas même Marc-Aurèle. Ca ne sert à rien, finalement. Il était pas plus malin que vous et moi. Il faut trouver chacun sa solution. S'il y en avait, mais y en a pas.⁵⁷

Ionesco montre une aliénation qui existe entre les gens. L'obscurité est cette aliénation. La concierge ne peut pas profiter de la philosophie parce qu'elle est isolée. Elle est aliénée des idées des autres.

Chez Bérenger, Édouard exemplifie la même problématique de l'aliénation.

Physiquement, il est faible et malade. « Bérenger : Vous avez toujours de la fièvre. Vous toussiez, vous frissonnez. Vous êtes tout pâle. Vos yeux brûlent. »⁵⁸ Le pauvre Édouard se met bien dans cette scène de l'obscurité. Par exemple, il est entré dans la chambre de Bérenger sans attirer l'attention des autres. Bérenger ne rappelle pas qu'il a donné les clés à Édouard. Personne ne remarque sa présence qui mène à son aliénation. Bérenger qui est son ami ne fait pas attention à Édouard. On a l'impression que l'obscurité de la scène l'enveloppe. Néanmoins, Édouard accepte sa situation. Bérenger attend avec impatience un meilleur monde mais Édouard est plus satisfait de sa vie bien qu'elle soit plus misérable que celle de Bérenger. « Édouard : Mais c'est l'ordre du monde. Tenez,

⁵⁷ Ionesco, Eugène. *Théâtre II : Tueur sans gages*. Paris : Gallimard, 1958, p. 102.

⁵⁸ Ionesco, Eugène. *Théâtre II : Tueur sans gages*. Paris : Gallimard, 1958, p. 117.

moi, je suis malade...j'en prends bien mon parti... »⁵⁹ Edouard accepte l'aliénation qu'il éprouve chaque jour mais Bérenger cherche une solution.

L'aliénation d'Édouard est une caractéristique fondamentale de la vie. Il porte toujours sa serviette mais il ne peut pas expliquer ce qu'elle contient. Quand Bérenger trouve l'attirail du tueur dans la serviette d'Edouard, il est choqué mais Edouard ne donne pas d'explication claire. Il n'est pas choqué, et ne s'en excuse pas non plus. Il explique : « Je ne regarde pas tout le temps dans ma serviette. » et « Vraiment... Je...Que voulez-vous que je vous dise ?...Il y a des choses qu'on ne peut pas toujours s'expliquer...Je peux remettre en place ? »⁶⁰ Les réactions d'Edouard semblent suspectes jusqu'à ce que plus tard dans la pièce, ils rencontrent un homme qui avoue qu'il ne connaît pas le contenu de sa serviette. « L'homme : Il veut voir ce qu'il y a dans votre serviette. Le Vieillard : ça ne regarde personne. Moi-même je ne le sais pas. Je suis discret avec moi-même. »⁶¹ La réalité est obscure même dans le cas des détails comme le contenu d'une serviette. Par contraste, la serviette de l'architecte dans le premier acte est propre et organisée. L'absence de l'organisation et la logique renforcent la force de l'obscurité qui aliène tout le monde.

Ce thème d'aliénation est central à la fin de la pièce. Bérenger rencontre le tueur et il essaie de convaincre le tueur qu'on ne doit pas tuer au hasard. Il emploie toute une série de raisons et il présente une longue liste de théories mêmes des théories opposées pour convaincre le tueur mais en face de toutes les explications logiques, le tueur répète simplement le même rire. Il semble qu'il ne soit pas influencé par les paroles de

⁵⁹ Ionesco, Eugène. *Théâtre II : Tueur sans gages*. Paris : Gallimard, 1958, p. 121.

⁶⁰ Ionesco, Eugène. *Théâtre II : Tueur sans gages*. Paris : Gallimard, 1958, p. 130.

⁶¹ Ionesco, Eugène. *Théâtre II : Tueur sans gages*. Paris : Gallimard, 1958, p. 143.

Bérenger. Ionesco répète les mêmes didascalies : « ricanement du Tueur. » Bérenger ne peut rien communiquer au tueur. Bérenger comprend l'impossibilité de la situation. Les derniers mots de la pièce sont cette compréhension tragique de la futilité de cette communication. Bérenger dit : « Mon Dieu, on ne peut rien faire !...Que peut-on faire... Que peut-on faire... »⁶² Le tueur ne répond jamais à Bérenger mais il rit. Le tueur semble se moquer du désir de Bérenger de changer la réalité. A part Bérenger, personne n'essaie de changer le monde. L'aliénation ressemble l'isolement éprouvé par le vieux couple dans *Les Chaises*. Elle correspond à la problématique de la communication dans *La Cantatrice Chauve*. Toutes les pièces d'Ionesco traitent des versions différentes de la même problématique. Ce qui est unique dans le cas de *Tueur sans gages*, c'est qu'Ionesco traite : la question à un niveau très personnel. La pièce concerne la problématique de Bérenger qui représente l'homme. Bien que la question soit vaste, la scène est centrée sur la vie d'un seul homme. L'histoire est personnelle. Alors, cette nature personnelle permet l'identification. Ionesco présente un personnage plus qui est construit dans une manière plus conventionnelle donc le personnage ne déchire pas l'attente du spectateur au même degré qu'il faisait dans le cas de *La Cantatrice Chauve*.

En général, le spectateur veut s'identifier à quelque personnage dans une pièce. Pourtant dans le cas de plusieurs auteurs comme Samuel Beckett, Arthur Adamov et Eugène Ionesco, le texte présente des personnages qui empêchent l'identification.

⁶² Ionesco, Eugène. *Théâtre II : Tueur sans gages*. Paris : Gallimard, 1958, p. 171.

Rhinocéros

Bérenger est différent des autres personnages. Il est aliéné parce qu'il refuse d'accepter quelque chose. Dans le cas de *Tueur sans gages*, il refuse d'accepter un monde médiocre. Il veut un paradis ou au moins un monde meilleur. Bérenger est à part dans *Rhinocéros* aussi. Il ne peut pas accepter la transformation donc comme dans *Tueur sans gages*, Bérenger est séparé de tout le monde.

Cette question de séparation se manifeste dans *Rhinocéros*. Bérenger est encore le personnage principal et bien que la scène soit différente de celle de *Tueur sans gages*, la problématique est similaire. *Rhinocéros* met en scène l'arrivée d'une épidémie qui s'appelle Rhinocérite. Tout le monde se métamorphose en rhinocéros sauf Bérenger. Puisqu'Ionesco insiste que ses pièces sont des réflexions personnelles et Bérenger est un des seuls personnages qu'Ionesco inclut dans plusieurs pièces, je pense qu'Ionesco s'identifie à Bérenger. Ionesco décrit un homme isolé, aliéné et qui ne peut pas accepter les idées des autres. A l'instar de *Tueur sans gages*, Bérenger est un rêveur qui reste à part. Il aime une femme qu'il ne connaît guère. Dans le cas de *Tueur sans gages*, c'est Dany, dans *Rhinocéros*, c'est Daisy. Mêmes les noms des deux femmes sont similaires. Ionesco ne les développe pas beaucoup. Elles sont seulement blondes et réalistes. Ionesco présente le même type mais il approfondit le caractère de Bérenger.

La première scène présente les deux personnages principaux : Bérenger et Jean. Immédiatement les noms des deux personnages indiquent la différence entre les personnages. Jean représente l'homme commun. Il critique le comportement de Bérenger qui ne respecte pas les mœurs. Jean fait tout pour convenir à la société. Il

recherche des avantages. Il est l'illustration même de l'homme qui joue le jeu pour faire avancer sa carrière et son statut dans la société. Bien qu'il critique le retard de Bérenger, il avoue qu'il l'a anticipé. « ...Je n'aime pas attendre, je n'ai pas de temps à perdre. Comme vous ne venez jamais à l'heure, je viens exprès en retard, au moment où je suppose avoir la chance de vous trouver. »⁶³ Jean veut contrôler la vie pour gagner parce qu'il pense que la vie est un jeu. Sa réaction à l'apparence débraillée de Bérenger explique aussi l'importance de l'opinion publique pour Jean. « C'est lamentable, lamentable ! J'ai honte d'être votre ami. »⁶⁴ Jean ne voit rien à gagner en Bérenger.

Pourtant, le désordre de Bérenger montre aussi sa position. A la différence de Bérenger de *Tueur sans gages*, la première représentation de Bérenger dans *Rhinocéros* montre un homme perdu. Ce Bérenger est mal à l'aise. A peine, s'habitue-t-il à l'existence. Alors, il boit l'alcool pour se pacifier. « Je sens à chaque instant mon corps, comme s'il était de plomb, ou comme si je portais un autre homme sur le dos. Je ne me suis pas habitué à moi-même. Je ne sais pas si je suis moi. Dès que je bois un peu, le fardeau disparaît, et je me reconnais, je deviens moi. »⁶⁵ Il n'accepte pas le jeu de la société comme Jean mais en même temps il ne rejette pas cette société. Il se trouve à part sans comprendre pourquoi. Bérenger essaie d'expliquer qu'il ne peut pas s'habituer au système validé par les gens comme Jean. « Oh ! de la volonté, tout le monde n'a pas la vôtre. Moi je ne m'y fais pas. Non, je ne m'y fais pas, à la vie. »⁶⁶ Bérenger ne sait pas la raison pour laquelle il reste différent.

⁶³ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 10.

⁶⁴ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 12.

⁶⁵ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 23.

⁶⁶ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 13.

Ce dialogue qui montre le caractère de Bérenger, de Jean et la problématique de la pièce ressemble à un dialogue conventionnel. C'est-à-dire que les personnages répondent à une situation normale. Ils parlent et ils s'entendent. Ionesco présente une scène que le spectateur peut accepter comme une scène quotidienne. Cette scène établit les caractères qui sont essentiels pour créer un contraste avec le résultat, le rhinocéros. Cependant, à l'intérieur de cette scène quotidienne, Ionesco insiste sur le fait que Bérenger est unique. Jean souligne l'importance du devoir. Il représente la partie de la société qui n'est pas tout à fait mauvaise mais qui attribue trop d'importance au conformisme. Jean explique que « l'homme supérieur est celui qui remplit son devoir. »⁶⁷ Jean répète les idées sur le devoir et les mots comme « programme » et « promesses ». En revanche, Bérenger ne conçoit guère ce concept de devoir. Il ne peut pas s'habituer au système quotidien de la vie. Alors, l'arrivée d'un rhinocéros ne change pas son aliénation.

Quand le premier rhinocéros apparaît, tous les personnages sauf Bérenger réagissent de la même manière. Ils répètent « ah » et « ça alors ! ». Les didascalies présentent l'aliénation de Bérenger. « Les gens suivent encore du regard l'animal, debout, sauf Bérenger, toujours apathique et assis. »⁶⁸ Pourtant cette aliénation n'est pas imposée sur Bérenger. Jean veut que Bérenger adhère aux mœurs de la société. Même Bérenger implique qu'il veut se conformer à elles mais quelque instinct ne le lui permet pas. A son avis, son incapacité à se conformer au standard empêche le développement d'une relation amoureuse avec Daisy.

⁶⁷ Ionesco, Eugène. *Théâtre III: Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 13.

⁶⁸ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 15.

En même temps que le rhinocéros arrive, Ionesco présente d'autres personnages sur la scène. Bien qu'ils aient été sur scène jusque là, ils n'avaient pas encore parlé mais l'arrivée du rhinocéros les fait sortir de leur silence. Ensuite, le patron, le vieux monsieur, la serveuse, l'épicier, la ménagère, et le logicien participent au dialogue. Ces personnages montrent une deuxième scène qui progresse parallèlement au dialogue entre Bérenger et Jean. Cette scène parallèle sert à présenter la société. Comme Jean incarne l'idée de devoir et l'homme dans la société qui adhère à son devoir, les autres personnages représentent la société quotidienne. Ils sont le peuple.

En particulier, le logicien exemplifie la problématique de la société. Il propose des idées et des conclusions par rapport à une logique erronée. Le logicien explique le syllogisme mais il emploie des explications fausses.

Le syllogisme comprend la proposition principale, la secondaire et la conclusion... Voici donc un syllogisme exemplaire. Le chat a quatre pattes. Isidore et Fricot ont chacun quatre pattes. Donc Isidore et Fricot sont chats. Le vieux Monsieur : Mon chien aussi a quatre pattes. Le Logicien : Alors, c'est un chat. Le vieux Monsieur : Donc, logiquement, mon chien serait un chat. Le Logicien : Logiquement, oui. Mais le contraire est aussi vrai.⁶⁹

Le logicien construit cet exemple qui montre le défaut de la société. Les gens, comme dans l'exemple du logicien, mettent en valeur des personnes en qui ils ont décidé de voir des intellectuels. Cette présentation du logicien et la continuation du dialogue entre Jean et Bérenger se passent simultanément. Les deux conversations coïncident donc parfois. La parole du logicien semble être une réponse au commentaire de Bérenger ou de Jean. Le logicien explique « Mais le contraire est aussi vrai. »⁷⁰ Il se réfère au chat mais ce

⁶⁹ Ionesco, Eugène. *Théâtre III: Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 19.

⁷⁰ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 24.

qu'il dit correspond parfaitement au commentaire de Bérenger. « La solitude me pèse. La société aussi. »⁷¹ Pour Bérenger, le contraire est vrai. Ionesco insert un commentaire sur le dialogue à travers les paroles des autres personnages.

Ensuite, les deux dialogues se combinent plus follement avec les répétitions.

Le Vieux Monsieur : C'est compliqué.

Bérenger : C'est compliqué.

Le Logicien : C'est simple au contraire.

Le Vieux Monsieur : C'est facile pour vous, peut-être, pas pour moi.

Bérenger : C'est facile pour vous, peut-être, pas pour moi.

Le Logicien : Faites un effort de pensée, voyons. Appliquez-vous.

Jean : Faites un effort de pensée, voyons. Appliquez-vous.

Le Vieux Monsieur : Je ne vois pas.

Bérenger : Je ne vois vraiment pas.

Le Logicien : On doit tout vous dire.

Jean : On doit tout vous dire.⁷²

Ionesco développe une sorte de dialogue pour comparer les deux dialogues. Il met en évidence les similarités entre un discours sur la problématique de l'existence et un discours sur une mauvaise compréhension de la logique. Cette répétition entre les deux dialogues se déroule tout au long du premier acte.

L'arrivée du rhinocéros sert simplement de catalyseur qui encourage ce discours philosophique. Le rhinocéros n'interrompt guère la discussion précédente. Au début, Bérenger est choqué mais rapidement le discours se recentre sur leurs points de vue philosophiques. Bérenger dit : « Je n'en reviens pas. » Jean répète cette phrase mais il ajoute sa propre réaction remarquable. « Je n'en reviens pas. C'est inadmissible. »⁷³ Ce choix du mot « inadmissible » met en évidence une différence considérable entre les deux hommes. Bérenger avoue que l'apparition du rhinocéros déchire sa conception du

⁷¹ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 24.

⁷² Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 26.

⁷³ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 19.

monde. Pourtant, il essaie d'expliquer logiquement les circonstances qui mèneraient à cet événement. En revanche, Jean ne permet pas que sa compréhension puisse être incorrecte. Il refuse la possibilité donc il refuse l'existence du rhinocéros. « C'est inouï ! Un rhinocéros en liberté dans la ville, cela ne vous surprend pas ? On ne devrait pas le permettre!...Nous devrions protester auprès des autorités municipales ! A quoi sont-elles bonnes les autorités municipales ? »⁷⁴ Jean considère la problématique en termes de gouvernement et d'idéologie. Il ignore les vrais problèmes de la liberté d'un rhinocéros. A la différence de Bérenger, il ne s'intéresse pas au danger.

En répondant aux questions de Bérenger, Jean révèle que sa version du monde est aussi absurde que celle du logicien. Bérenger veut comprendre la raison pour laquelle un rhinocéros est apparu. Il suggère des possibilités logiques mais Jean les refuse chaque fois en avançant une explication surprenante. Bérenger propose une explication. « Peut-être que le rhinocéros s'est-il échappé du jardin zoologique! »⁷⁵ Cependant, Jean révèle la réalité bizarre qu'il n'y a plus de jardin zoologique parce qu'une peste a décimé tous les animaux. De plus, Jean explique que la mairie a interdit tous les tours nomadiques depuis leur enfance. Leur ville est isolée géographiquement et culturellement. D'ailleurs, Jean est si gêné par l'existence d'un rhinocéros qu'il n'accepte pas qu'il agresse verbalement Bérenger. L'idée seule de l'existence d'un rhinocéros libre dans la ville le rend furieux. En réalité, sa colère n'est pas une conséquence de l'apparition du rhinocéros mais du fait que cette apparition met en question sa conception du monde. Il ne peut pas accepter des anomalies à sa compréhension.

⁷⁴ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 19.

⁷⁵ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 19.

Cette réaction extrême et têtue est la première indication de la violence et de l'agression de la société. Comme la pièce progresse, Ionesco révèle davantage des caractéristiques de la société qui ressemblent à celles du rhinocéros. Après avoir écrit *Rhinocéros*, Ionesco a avoué qu'il s'était trompé en choisissant le rhinocéros. L'animal est brutal, têtue, et agressif mais le rhinocéros n'habite pas en troupeau. En fait, les rhinocéros sont des animaux solitaires. Ionesco a expliqué qu'il aurait dû choisir un mouton féroce.

Ensuite, un deuxième rhinocéros arrive. Cette fois, les personnages ne peuvent pas nier l'existence d'un rhinocéros libre en ville. Le premier acte de ce rhinocéros, après son arrivée, c'est de tuer un petit chat. Alors, le rhinocéros n'est plus à part des observateurs, il les influence. Dès cet événement, le rhinocéros figure toujours comme une bête féroce. Cependant, au lieu de trouver une méthode pour rectifier le problème, ce rhinocéros qui s'est avéré une menace, les personnages débattent pour identifier l'espèce du rhinocéros. En face de la catastrophe, leur réaction est futile. Jean, qui insiste sur l'organisation, constate que « Non, ce n'était pas le même rhinocéros. Celui de tout à l'heure avait deux cornes sur le nez, c'était un rhinocéros d'Asie ; celui-ci n'en avait qu'une, c'était un rhinocéros d'Afrique. »⁷⁶ Bérenger ne conçoit pas la stupidité de cet argument par rapport à la réalité du problème. Il réfute la conclusion de Jean puisqu'il ne croit pas que Jean ait eu assez de temps pour bien noter les cornes. Ce débat continue. Les deux hommes ignorent le manque de rapport de ce discours à propos de la situation.

Tout à coup, Jean pousse les bornes du conflit. Il lie les rhinocéros d'Asie aux Asiatiques. Sans provocation, il échange l'argument contre la validité des observations

⁷⁶ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 34.

de Bérenger à un argument contre les Asiatiques. Jean réplique à Bérenger que « Les deux cornes, c'est vous qui les avez ! Espèce d'Asiatique ! »⁷⁷ Ensuite, tous les personnages sur scènes considèrent leurs propres expériences avec Asiatiques mais Jean peut seulement rétorquer « Ils sont jaunes ! jaunes ! très jaunes ! »⁷⁸ Un rendez-vous de deux amis se détériore. Tous les personnages continuent le débat et Jean part en colère. Rien n'est résolu. Même le Logicien essaye d'expliquer la situation mais sa logique est erronée. La seule conclusion de l'acte, c'est que Bérenger regrette d'avoir mis Jean en colère.

Le deuxième acte se passe dans le bureau de Bérenger. Les camarades du bureau ressemblent les types de la société. Botard croit que tout le monde essaie de le déranger. Dudard est le contraire de Bérenger. Dudard fait tout correctement. Monsieur Papillon volette autour du bureau comme son nom le suggère. Daisy est jolie, réaliste, et douce. Le caractère de chaque personnage correspond à leur nom. Alors, quand ce groupe de types propose un argument sur l'existence du rhinocéros, le dialogue ressemble beaucoup à l'argument du premier acte. Bérenger qui entre tard, est confronté à la société dans laquelle il est toujours mal à l'aise. Il est encore à part.

A cause de l'arrivée de Madame Bœuf, la femme d'un des employés du bureau, l'atmosphère change. La situation devient plus urgente et le ton de la pièce se développe : la problématique devient plus sérieuse. Madame Bœuf, qui a été chassée par un rhinocéros, affirme l'existence des rhinocéros libres dans la ville. Pourtant, au lieu d'avoir peur, Mme Bœuf croit que l'animal est son mari et elle saute par l'escalier détruit

⁷⁷ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 36.

⁷⁸ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 37.

pour calmer le rhinocéros. Cet acte est la première indication que la situation est tout à fait bizarre. Daisy qui appelle la police trouve qu'il y a des rhinocéros dans toute la ville. La situation empire mais les conséquences restent encore incertaines. Le fait que Madame Bœuf croit que son mari s'est métamorphosé en rhinocéros indique la problématique. Ce lien entre les gens et les rhinocéros devient plus clair quand Bérenger rend visite à Jean.

Jean est malade. Il souffre des symptômes étranges. En dépit des efforts de Bérenger, Jean ne s'intéresse pas à la communication. Il défend la métamorphose de M. Bœuf. « Vous voyez le mal partout. Puisque ça lui fait plaisir de devenir rhinocéros, puisque ça lui fait plaisir ! Il n'y a rien d'extraordinaire à cela. »⁷⁹ Jean qui était pragmatique au début de la pièce, propose une logique absurde. Bien que Bérenger ne soit pas d'accord avec l'interprétation de Jean, il ne met pas en question son commentaire. Personne n'est surpris que l'homme puisse se transformer en rhinocéros. Ils questionnent seulement leur désir de se métamorphoser. Rapidement, Bérenger trouve que tout le monde se métamorphose. Il ne peut guère s'échapper de l'appartement pour fuir les dangers des troupes de rhinocéros.

Ensuite, Bérenger rentre chez lui où il se barricade. Dudard arrive à l'appartement pour calmer Bérenger mais le manque de crainte chez Dudard est déroutant. « En quoi vous gênent-ils ? Vraiment, ils vous obsèdent. Ce n'est pas bien. Vous vous épuisez nerveusement. Vous avez eu un choc, c'est entendu ! N'en cherchez pas d'autre. Maintenant, tachez tout simplement de vous rétablir. »⁸⁰ Il traite la

⁷⁹ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 75.

⁸⁰ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 85.

rhinocérite comme un rhume ou une grippe qui n'influence que les personnes qui ne sont pas opposés aux métamorphoses. Dudard présente la problématique de cette métamorphose de la société. Dudard veut rester un intellectuel avec un esprit ouvert mais son désir l'empêche de comprendre le danger de la situation.

Mon cher Bérenger, il faut toujours essayer de comprendre. Et lorsqu'on veut comprendre un phénomène et ses effets, il faut remonter jusqu'à ses causes, par un effort intellectuel honnête. Mais il faut tâcher de le faire, car nous sommes des êtres pensants. Je n'ai pas réussi, je vous le répète, je ne sais pas si je réussirai. De toute façon, on doit avoir, au départ, un préjugé favorable, ou sinon, au moins une neutralité, une ouverture d'esprit qui est le propre de la mentalité scientifique. Tout est logique. Comprendre, c'est justifier.⁸¹

Dans ce passage, Dudard se présente comme le personnage le plus important dans le texte. Il explique comment l'homme éduqué et raisonnable pourrait permettre des transformations dangereuses de la société. Quand Daisy arrive, elle affirme la grande étendue du phénomène. Même le Logicien est métamorphosé. Les troupeaux de rhinocéros démolissent les bâtiments. De plus en plus l'humanité est isolée.

Quand Daisy ne peut plus résister, Bérenger se trouve seul, aliéné. Il monologue jusqu'à la fin de la pièce. Ce monologue résume l'essence de la pièce. Bérenger évolue. Dès le début de la pièce, Bérenger fait la critique des rhinocéros. Il a plus peur quand davantage de gens se métamorphosent. Cependant, à la fin quand il est complètement abandonné par tout le monde, son opinion change. Il veut devenir un rhinocéros parce qu'il s'inquiète de cette nouvelle aliénation. Pour une raison inconnue, il ne peut pas se transformer. « Hélas, je suis un monstre, je suis un monstre. Hélas, jamais je ne deviendrai rhinocéros, jamais, jamais ! Je ne peux plus changer. Je voudrais bien, je

⁸¹ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 93.

voudrais tellement, mais je ne peux pas...Malheur à celui qui veut conserver son originalité ! »⁸² On ne sait pas si Bérenger a perdu l'occasion de devenir rhinocéros ou s'il ne le pourra jamais. Néanmoins, il est aliéné. Sa seule option, c'est d'accepter son destin.

Cette présentation de Bérenger diffère du personnage dans les autres pièces mais Ionesco garde quelques points en commun. Bérenger est toujours un personnage à part de la société mais cette aliénation ne vient pas nécessairement de son gré. C'est comme s'il était né à part. Dans le cas de *Le Roi se meurt*, le personnage Bérenger ressemble aux autres représentations de Bérenger parce qu'il a un caractère similaire mais il n'y a aucune indication que les pièces créent une séquence linéaire. Chaque pièce n'est pas un épisode de la vie de Bérenger. Le lien vient du fait que Bérenger est un personnage semi-autobiographique. Ionesco crée un type pour explorer ses propres expériences.

⁸² Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1963, p. 117.

Le Roi se meurt

Le Roi se meurt concerne aussi la vie de Bérenger mais dans cette pièce, c'est un roi qui n'est pas bien préparé à sa mort. La reine Marguerite et le médecin font face au roi. Ils expliquent qu'il se meurt et qu'il doit se préparer. La reine Marie essaie de nier la mortalité du roi. Elle veut persuader le roi qu'il peut ignorer la mort. Le garde raconte ce qui se passe et Juliette, la femme de ménage, reste indifférente à la situation. Avec ces cinq personnages, le roi Bérenger voit la réalité en face. Il passe par plusieurs étapes dans son acceptation de sa mortalité.

La pièce concerne plutôt la question de la mortalité. Bérenger est l'exemple d'une expérience universelle mais en même temps solitaire : tout le monde meurt seul. La pièce traite la problématique de l'homme qui ne connaît d'autre façon de vivre que d'oublier sa mortalité. Bérenger a déjà vécu plusieurs siècles mais il n'est pas prêt à mourir. Contre son gré, la reine Marguerite le mène à une mort où Bérenger est complètement seul.

Ionesco souligne l'idée de la solitude par la mise en scène. À la fin de la pièce, les didascalies expliquent la transformation de la scène d'une salle du trône en une autre où il n'y a rien.

Disparition soudaine de la reine Marguerite par la droite.

Le Roi est assis sur son trône. On aura vu, pendant cette dernière scène, disparaître progressivement les portes, les fenêtres, les murs de la salle du trône. Ce jeu de décor est très important.

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.

La disparition des fenêtres, portes, murs, Roi et trône doit se faire lentement, progressivement, très nettement. Le Roi assis sur son trône doit rester visible quelque temps avant de sombrer dans une sorte de brume.⁸³

Même les didascalies sont divisées dans les paragraphes. Ionesco écrit les didascalies comme une vraie extension du texte et non pas comme un aparté réservé aux praticiens.

Les didascalies montrent bien la mise en scène de la solitude.

De plus, la pièce traite de l'idée de l'égo. Le garde répète la phrase « Vive le Roi. » chaque fois que le Roi entre mais le reine Marie emploie cette phrase comme un slogan. Elle répète « Vive le Roi » quand elle a peur. Ce slogan représente l'usage des idéologies pour ignorer la réalité. Le Roi va mourir mais Marie ne l'accepte pas. Les deux reines représentent les deux forces dans l'esprit de Bérenger. Marguerite, la plus âgée et la plus froide, exemplifie la raison et la réalité. Elle essaie d'ouvrir les yeux de Bérenger à la réalité de la situation. Par contre, la reine Marie incarne les émotions et la fantaisie. Elle est jolie, coquette, et la préférée du roi. En dépit de la nature sévère de Marguerite, elle n'est pas l'ennemie. Le conflit vient de la réalité. Bérenger n'est pas préparé à sa mort. Il l'a ignorée. Au début de la pièce, il l'ignore encore. « Vous m'ennuyez ! Je mourrai, oui, je mourrai. Dans quarante ans, dans cinquante ans, dans

⁸³ Ionesco, Eugène. *Théâtre IV : Le Roi se meurt*. Paris : Gallimard, 1963, p. 74.

trois cents ans. Plus tard. Quand je voudrai, quand j'aurai le temps, quand je le déciderai. »⁸⁴ Le démenti de la réalité continue jusqu'au moment où il perd le contrôle.

L'idée de la préparation correspond directement au contrôle. La pièce traite de la question de contrôle sur ses actions, sur les autres, et sur son identité. Roi, Bérenger a contrôlé tout son royaume. S'il donnait l'ordre à quelqu'un de sauter, celui-ci sauterait. Il découvre qu'il ne peut plus commander aux autres. Son corps s'affaiblit. Marguerite est les autres sauf que Marie lui explique que ce changement était progressif. Ils ont vu des indices. Cette lutte pour le contrôle se manifeste de plusieurs manières. Juliette, la femme de ménage, subit la réalité sur laquelle elle n'a aucun contrôle. Elle ne lutte plus. Elle fait son devoir sans se plaindre parce qu'elle a déjà accepté qu'elle n'a pas de contrôle. Elle n'a pas même une certaine autonomie parce qu'elle est domestique donc tous ses ordres viennent de la reine Marguerite. Comme Juliette, Marie n'a pas d'autonomie mais elle lutte encore. Elle pleure et se plaint mais ne peut pas empêcher la réalité représentée par la reine Marguerite.

De plus, la pièce joue avec l'idée du temps. Bérenger fait un commentaire qui montre le rapport que l'homme a avec le temps. « Est-ce qu'il y a quelque chose d'anormal ? Il n'y a plus rien d'anormal puisque l'anormal est devenu habituel. Ainsi, tout s'arrange. »⁸⁵ Le temps est relatif et concret pour l'homme et Bérenger ne connaît pas toujours la clef pour le comprendre. Bérenger s'inquiète à l'idée que le monde l'oubliera. Il ne sait pas comment il peut accepter que le temps continue sans lui. Le dialogue entre Bérenger, Marguerite, le médecin, Juliette et Maire montre la

⁸⁴ Ionesco, Eugène. *Théâtre IV : Le Roi se meurt*. Paris : Gallimard, 1963, p. 21.

⁸⁵ Ionesco, Eugène. *Théâtre IV : Le Roi se meurt*. Paris : Gallimard, 1963, p. 20.

problématique du temps pour l'homme. Ils ne considèrent pas le temps de la même manière.

Le Roi : Ce qui doit finir est déjà fini.

Marguerite : Tout est hier.

Juliette : Même aujourd'hui c'était hier.

Le Médecin : Tout est passé.

Marie : Mon chéri, mon Roi, il n'y a pas de passé, il n'y a pas de futur.

Dis-le-toi, il y a un présent jusqu'au bout, tout est présent ; sois présent.

Sois présent.

Le Roi : Hélas ! Je ne suis présent, qu'au passé.⁸⁶

La question du temps fait partie du discours sur la mortalité mais Ionesco montre que nous n'avons pas résolu cette problématique.

Comme son habitude, Ionesco mélange le possible et l'impossible. Il inclut beaucoup d'anachronismes. Les didascalies décrivent la scène d'une salle de trône gothique avec une musique qui imite celle du XVIIe siècle. Le texte décrit la puissance énorme du roi qui a inventé tout. Bérenger est tout, même Prométhée, Shakespeare, et Einstein. Il est tous les grands inventeurs, penseurs, et artistes. Bérenger représente l'humanité. Il est l'individu qui meurt. Ionesco emploie le surnaturel pour symboliser l'homme. Cependant, Bérenger se meurt. Il perd son contrôle sur les autres et sur lui-même. La reine Marguerite et le médecin ont décidé que les signes indiquent le déclin du roi. Ils lisent une sorte d'apocalypse dans les signes mystiques. Ionesco combine les idées et les signes qui viennent de plusieurs époques pour rendre l'histoire plus atemporelle. Bref, Ionesco emploie encore le personnage Bérenger pour poser une nouvelle question : la mortalité.

⁸⁶ Ionesco, Eugène. *Théâtre IV : Le Roi se meurt*. Paris : Gallimard, 1963, p. 41.

Le Piéton de l'air

Bérenger figure aussi comme personnage principal dans la pièce *Le Piéton de l'air*. Cette pièce diffère des autres représentations de la vie de Bérenger. La scène est plus irréaliste que celle de *Rhinocéros*. Dans le cas de *Rhinocéros*, Ionesco ouvre la pièce avec une scène plus ou moins réaliste pour mettre l'accent sur le développement bizarre de la situation. En revanche, *Le Piéton de l'air* ressemble à *La Cantatrice Chauve*. La pièce explore le langage avec les jeux de mots. Elle fait référence à l'Angleterre. Ionesco inclut même une référence directe à *La Cantatrice Chauve* quand une petite fille chante et que pour quelque raison une femme dit : « c'est la petite cantatrice chauve. »⁸⁷ De plus, la fille n'est pas chauve. Or, la pièce exhibe le même dérangement de la réalité qu'on trouve dans *Rhinocéros*. De même que *Rhinocéros* montre un côté fantastique quand tout le monde devient rhinocéros, *Le Piéton de l'air* présente la capacité fantastique de Bérenger qui vole dans les airs.

Dès le début de la pièce, Ionesco propose une scène d'imagination. Les didascalies prennent un rôle important à la manière des didascalies de *La Cantatrice Chauve*. « Ainsi, au cours de la promenade de Bérenger et de sa famille, au bord du précipice, nous verrons : des ruines fleuries et roses ; la frontière du néant, un pont d'argent, un train à crémaillère sur la colline d'en face, etc... »⁸⁸ La scène prépare le spectateur au ton de la pièce. Ionesco communique également à l'acteur et au technicien de théâtre les noms des personnages. Bérenger et sa famille ont des noms uniques mais Ionesco ne donne pas de noms précis aux autres personnages : Le Premier Anglais, La

⁸⁷ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p. 135.

⁸⁸ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p. 122.

Première Anglaise, Le Petit Garçon, etc. L'absence des noms correspond parfaitement à la stérilité du dialogue entre ces personnages. « 1^{re} Anglaise, à la petite fille : Vous êtes une petite fille bien élevée. 1^{re} Anglaise, aux parents : Votre petite fille est bien élevée, Madame. 1^{er} Anglais, au 2^e Anglais : Votre petite fille est bien élevée, Monsieur. »⁸⁹ La répétition ressemble à celle qu'on trouve dans *La Cantatrice Chauve*. Les remarques des personnages ne font pas avancer l'intrigue. Parfois, Ionesco emploie des phrases qui indiquent qu'il va jouer avec l'idée de la communication mais il ne le fait pas. Les personnages répètent presque les mêmes phrases avec de petites différences qui influencent complètement le sens. Cependant, Ionesco résout la contradiction à l'aide d'explications logiques. Par exemple, Employé explique à Joséphine : « J'ai une nouvelle bien ennuyeuse à vous annoncer. » En même temps, Oncle-docteur le contredit : « C'est une nouvelle réjouissante au contraire. »⁹⁰ Cette contradiction ressemble au dialogue illogique dans *La Cantatrice Chauve* mais dans ce cas, les personnages expliquent la raison pour les deux points de vue opposés. Ionesco manipule le spectateur qui attend les jeux qu'on trouve dans les pièces précédentes. Pourtant la pièce nous déçoit. Employé offre une explication : « ça dépend du point de vue. La nouvelle est peut-être réjouissante ; pour nous, c'est ennuyeux. »⁹¹ De cette manière, Ionesco met en question la communication de la même manière que dans *La Cantatrice Chauve*. La raison pour laquelle Ionesco répète ce thème, c'est parce que la pièce traite du rôle de l'écrivain. Bérenger est un écrivain qui fuit le public. Le Journaliste cherche Bérenger pour lui poser une question banale : « quand reverrons-nous sur les grandes

⁸⁹ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p.123.

⁹⁰ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p. 129.

⁹¹ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le Piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p. 129.

scènes mondiales un nouveau chef-d'œuvre de vous ? »⁹² Le Journaliste parle d'une manière exagérée qui correspond à son travail de rédacteur de manchettes. En réponse, Bérenger essaie d'expliquer l'inspiration de l'artiste.

Seulement, les gens font des choses bien qu'il n'y ait aucune raison d'en faire. Toutefois, les âmes faibles se donnent des raisons apparentes de leurs activités. Ils font semblant d'y croire. Il faut bien faire quelque chose, disent-ils. Je ne suis pas de ceux-là. Il y avait autrefois en moi une force inexplicable qui me déterminait à agir ou à écrire malgré un nihilisme fondamental.⁹³

Bien que Bérenger existe dans une scène irréaliste, les idées qu'il exprime correspondent à tous les artistes. Pourquoi écrire est la question qu'il pose. La question n'a pas de réponse claire. Bérenger qui fonctionne comme une sorte de personnage biographique, met en question les idées qui harcèlent Ionesco. Il avait un désir et un besoin d'écrire depuis son adolescence. Cette expérience comme écrivain se passe parmi des moments historiques extrêmement déprimants. Il y avait un nihilisme fondamental éprouvé par beaucoup d'artistes de sa génération. *Le Piéton de l'air* offre une exploration de cette lutte. Bérenger, l'écrivain, considère le rôle de l'écrivain et à la différence des autres œuvres de la même période des autres auteurs, Bérenger quand il devient le piéton de l'air propose une résolution positive.

Le Journaliste qui interroge Bérenger, inspire des réflexions également sur la vie et la politique. *Le Piéton de l'air* sert à résumer plusieurs idées qu'Ionesco a traité dans ses autres pièces. Bérenger propose des observations sur la problématique des idéologies qui est le thème central de *Rhinocéros*. Ionesco a éprouvé la problématique d'une idéologie qui pourrait être fondée sur quelques idées raisonnables mais en réalité pourrait

⁹² Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le Piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p. 125.

⁹³ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le Piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p. 125.

produire des effets catastrophiques. Pour Ionesco, ces expériences sont la fondation de sa méfiance à l'égard de toutes les idéologies.

On trouve toujours les meilleures raisons pour justifier une idéologie triomphante. Pourtant, c'est au moment même où elle s'installe et où elle triomphe qu'elle commence à être dans l'erreur. Il faut du discernement et du courage intellectuel ou une intuition lucide pour pouvoir s'opposer à ce qui est et prévoir ce qui sera, ou simplement sentir que quelque chose d'autre devrait être.⁹⁴

La justification d'une idéologie est un thème personnel pour Ionesco. Quand il vivait en Roumanie pendant son adolescence, le pays était en train d'accepter le fascisme. Ionesco a voulu comprendre la différence entre lui-même et ses camarades qui ont accepté les idéologies. L'influence de la société sur la pensée est un thème de plusieurs de ses pièces. En outre, la variété des perspectives invite la question si la réalité est la même pour tout le monde.

Le Piéton de l'air présente plusieurs niveaux de représentation qui servent d'exploration de la réalité. Les Anglais dans la pièce communiquent d'une manière qui ressemble à l'absence de communication dans *La Cantatrice Chauve*. La communication entre Bérenger et le Journaliste présente un deuxième niveau de la réalité. Egalement, le dialogue entre les Bérenger montre un troisième niveau. Surtout, le pont d'argent, l'homme de l'anti-monde, et le vol de Bérenger mettent en évidence un quatrième niveau de la réalité. C'est seulement Bérenger qui remarque que la pluralité des réalités rend plus complexe le concept de la vérité.

Bérenger reconnaît que la problématique de la réalité influence beaucoup l'artiste. Sans une réalité universelle, la vérité correspond aux caprices des individus. Par suite, la

⁹⁴ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le Piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p. 126.

vérité n'est pas très différente d'une idéologie. Sa génération s'intéresse à une vérité qui condamne les maux du passé mais qui ne considère pas les maux d'aujourd'hui. Ionesco fait une critique des gens qui ne comprennent pas que la réalité et la vérité sont toujours fluides.

La vérité est dans une sorte de névrose... Elle n'est pas dans la santé, c'est la névrose qui est la vérité, vérité de demain contre la vérité apparente d'aujourd'hui. Tous les littérateurs, presque tous et presque tous les auteurs de théâtre dénoncent des maux, des injustices, des aliénations, un malaise d'hier. Ils ferment les yeux sur le mal d'aujourd'hui. Le mal ancien n'est plus à démystifier. C'est du conformisme. Cela ne sert qu'à masquer le nouveau malaise, les nouvelles injustices, les tricheries nouvelles. La plupart des écrivains d'aujourd'hui pensent être de l'avant alors que l'Histoire justement les a dépassés. Ils sont bêtes et ne sont pas courageux.⁹⁵

Le personnage Bérenger est fatigué par la problématique de l'écrivain. Il comprend que comme ses contemporains, son incapacité à comprendre le présent l'empêche d'écrire. Je crois qu'Ionesco exprime ses propres craintes. Il ne veut pas contribuer à cacher de nouveaux malaises.

L'idée de la mortalité est un concept directement lié à l'écriture et à l'art. D'un côté, l'art sert d'outil pour échapper à la mortalité. L'art continue après la mort. En revanche, l'artiste ne peut pas produire l'art s'il est paralysé par la peur. « Je suis paralysé parce que je sais que je vais mourir. Ce n'est pas une vérité neuve. C'est une vérité qu'on oublie... »⁹⁶ En même temps, on ne doit pas simplement ignorer sa mortalité. Ionesco explore cette idée dans *Le Roi se meurt*. En conséquence, l'écrivain se trouve coincé entre la menace de la mortalité et la problématique de la réalité.

⁹⁵ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le Piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p. 127.

⁹⁶ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le Piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p. 128.

Il met en question sa propre capacité à traiter cette problématique. « Je me demande également si la littérature et le théâtre peuvent vraiment rendre compte de l'énorme complexité du réel, si quelqu'un peut encore voir clair aujourd'hui chez les autres ou en lui-même. »⁹⁷ Ainsi, Ionesco recourt à l'imagination pour traiter le réel. En s'appuyant sur l'imagination, Ionesco présente plusieurs interprétations subjectives de la réalité. En composant des interprétations, Ionesco peut créer une image plus complexe et peut-être plus juste. Pourtant, Bérenger avoue que même l'imagination ne suffit pas. « L'imaginaire même est insuffisant. La réalité, celle que les littérateurs bien pensants pensent refléter ou connaître – et il n'y a que des littérateurs bien pensants – cette réalité dépasse la fiction ; elle ne peut même plus être saisie par la conscience... »⁹⁸ Cette idée que la vérité est inaccessible est fondamentale dans les pièces d'Ionesco et en particulier dans *Le Piéton de l'air*. C'est pour cette raison, je crois, qu'Ionesco se concentre sur la subjectivité. Il emploie l'imagination et la subjectivité pour explorer la réalité parce qu'elles sont les seuls outils dans un monde où il n'y a pas de vérité absolue.

Malgré cette problématique, le personnage Bérenger atteint une sorte de nirvana. Bérenger fait une promenade avec sa femme et sa fille. A côté de sa famille et dans une jolie scène, Bérenger trouve un bonheur. Les remarques de sa fille le rendent plus en plus heureux jusqu'au point où son bonheur le soulève dans les airs. Bérenger vole pour explorer le néant. Il revient avec la conclusion qu'il y a beaucoup de maux mais aussi un néant qui n'est pas mauvais. Bien que Bérenger ne précise pas bien ce qu'il a vu, sa réaction suggère qu'il y a un paradis où les maux n'existent plus. Avant de trouver ce paradis, il voit les maux du monde. « J'ai vu des continents entiers de paradis en

⁹⁷ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le Piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p. 127.

⁹⁸ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le Piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p. 128.

flammes. Les Bienheureux y brûlaient. »⁹⁹ Néanmoins, loin de ces enfers du monde, Bérenger trouve l'abîme qu'il traite comme une solution à l'enfer du monde. Ce qu'il décrit, les autres univers, ressemble à l'anti-monde que Bérenger a mentionné plus tôt dans la pièce.

La peur de la mortalité et la désillusion du monde sont les thèmes de plusieurs des pièces d'Ionesco. *Le Piéton de l'air* traite ces mêmes thèmes mais à la différence des autres pièces, dans ce cas, Ionesco offre une nouvelle perspective. D'habitude, les pièces d'Ionesco posent des questions sans proposer de solutions. Pourtant, *Le Piéton de l'air* fait cette illusion de l'inverse du monde: l'anti. Ionesco ne précise pas l'anti-monde. Il n'affirme pas que ce soit une solution à la problématique des maux mais contrairement à beaucoup d'œuvres de cette période, la pièce offre une sorte d'espoir. En fait, l'anti-monde fait partie de toutes les choses antis.

Bérenger voit un homme qui n'est pas tout à fait visible. Ionesco le décrit dans les didascalies : « le Passant de l'Anti-Monde, vêtu à l'ancienne mode, avec des favoris blancs...dans sa bouche, sa pipe à l'envers. »¹⁰⁰ Bérenger explique à sa famille que l'homme vient de l'anti-monde. « Il est de l'anti-monde ; il est passé de l'autre côté du mur. »¹⁰¹ Au début, les autres personnages doutent de l'existence de l'anti-monde mais petit à petit les autres personnages voient l'anti-homme et les autres indications de l'existence d'un anti-monde. Bérenger éclaircit le sujet de l'anti-monde. « C'est une évidence de l'esprit. Il n'y a pas qu'un anti-monde. Il y a plusieurs univers, imbriqués les uns dans les autres. ... Ces mondes s'interpénètrent, se superposent, sans se toucher, car

⁹⁹ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le Piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p. 195.

¹⁰⁰ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le Piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p. 144.

¹⁰¹ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le Piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p. 145.

ils peuvent coexister dans le même espace. »¹⁰² L'explication semble presque religieuse. Bérenger insiste sur l'idée que la réalité est plus vaste que ce que nous voyons. Quand Bérenger commence à voler, cet acte est lié à l'anti-monde. Grâce à l'existence de l'anti-monde, il y a toute une série de réalités qui contredit la réalité originale dans la pièce.

De cette manière, Ionesco suggère une sorte de liberté d'esprit nécessaire pour comprendre la beauté de la vie. Bérenger réussit à une ouverture d'esprit qui lui permet de voler. Cette métaphore implique que ce sont des restrictions de l'esprit qui nous limitent. Ainsi, l'idée de cette ouverture qui vient de l'anti fonctionne comme un résumé de toutes les pièces d'Ionesco. L'anti représente l'opposition des idéologies. C'est la raison pour laquelle Ionesco a appelé son théâtre l'anti-théâtre. Au fond, Ionesco s'oppose au troupeau qui encourage tout le monde à accepter le même fil de pensée. Chaque pièce est centrée sur un thème différent pour lui opposer à une idéologie différente.

Ionesco montre que la société s'oppose à cette validation de l'anti. Dans *Le Piéton de l'air*, la femme de Bérenger a honte que son mari vole. « On va se moquer de nous ! Tu nous tournes en ridicule. »¹⁰³ Seulement la fille qui admire bien son père accepte le vol de Bérenger. La société n'encourage pas l'ouverture de l'esprit. Bérenger avoue que tout le monde peut voler. Il s'exclame que l'acte de vol, qui représente aussi l'acceptation de l'anti-monde et une ouverture de l'esprit, est naturel. « Tout le monde oublie... C'est simple, pourtant, lumineux, enfantin. Quand on ne vole pas, c'est pire que si nous étions privés de nourriture. C'est pour cela sans doute que nous nous sentons

¹⁰² Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le Piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p. 146.

¹⁰³ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le Piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p. 163.

malheureux. »¹⁰⁴ Après avoir volé, Bérenger ne peut pas imaginer qu'il est resté fixé sur la terre pour si longtemps. Sa fille Marthe suggère que : « C'est peut-être la paresse qui nous a fait perdre cette habitude. »¹⁰⁵ Ionesco implique que tout le monde peut et doit voler. Le vol symbolise l'acceptation de l'anti-monde qui est un thème central de toutes les pièces d'Ionesco. Par conséquent, nous pouvons considérer que les pièces comme *Le Piéton de l'air*, *Rhinocéros* et d'autres mettent aussi en scène un vol métaphorique.

Le spectateur vole pour trouver une nouvelle perspective. De ce point de vue, le spectateur peut considérer l'anti, l'inverse des idées qu'il a toujours accepté sans réflexion. La réflexion est l'objectif primaire d'Ionesco. Il n'a pas voulu fournir de solutions aux problèmes du monde. Il a voulu inspirer le spectateur à remettre en question ce qu'il croit. Ainsi, les thèmes dans ses pièces concernent toujours le dévoilement de quelque chose. *La Cantatrice Chauve* dévoile la réalité que le langage n'est pas synonyme de communication. *Les Chaises* met en question l'existence d'une vérité absolue et la capacité des gens de partager leurs grandes idées. *Tueur sans gages* expose la problématique du paradis dans un monde plein de contradictions. *Rhinocéros* montre la problématique des idéologies et met en question la raison pour laquelle quelques personnes peuvent les adopter quand d'autres ne le peuvent pas.

¹⁰⁴ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le Piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p. 166.

¹⁰⁵ Ionesco, Eugène. *Théâtre III : Le Piéton de l'air*. Paris : Gallimard, 1963, p. 169.

La Mise en scène

La mise en scène théâtrale varie avec les modes théâtrales. Souvent, l'auteur dramatique a peu de contrôle sur la représentation de sa pièce. Or, parfois l'auteur est lui-même metteur en scène. Le rôle de l'auteur dépend des conventions de l'époque et aussi du cas spécifique de chaque représentation. Si l'auteur n'aide pas dans la représentation, ce qui est le cas dans la plupart des représentations aux Etats-Unis aujourd'hui, les didascalies fonctionnent comme un des seuls moyens de communication entre l'auteur le praticien de théâtre en dehors du texte. Traditionnellement, les didascalies sont rares. L'auteur suggère dans les didascalies la scène ou le mouvement d'un acteur mais normalement ces indications sont brèves. L'auteur s'intéresse plus au dialogue. L'acteur et le metteur en scène s'habituent à analyser le dialogue pour comprendre la pièce. Par conséquent, l'interprétation et la représentation d'une pièce reflètent souvent les conventions théâtrales de l'époque.

Dans les années vingt et trente aux Etats-Unis, la mode voulait que la représentation corresponde directement à l'époque présentée dans la pièce. A l'image du dialogue réaliste, la scène et les costumes étaient réalistes. Pourtant, avec les nouvelles pièces comme celles d'Ionesco, l'époque n'était pas précisée dans le texte. Par exemple, dans *Le Roi se meurt*, la scène n'est ni contemporaine ni historique. Par conséquent, cette mode de mise en scène s'est développée. Les pièces d'Ionesco représentent une étape dans ce développement. Chaque pièce est unique. Le praticien de théâtre ne peut plus suivre un modèle standard pour représenter une pièce. De plus, Ionesco incorpore cette idée de la singularité de chaque pièce au cœur de ses œuvres.

Ionesco ne suit pas de modèle pour construire ses pièces. Il utilise son imagination et ses expériences pour l'inspiration mais il choisit la forme de chaque pièce parce qu'elle convient mieux à l'objectif de la pièce. Il écrit une pièce centrée sur une idée ou une question. Ensuite tout dans la pièce correspond à cette idée. Tous les aspects de la pièce servent d'appui au thème central. Bien que ses pièces puissent paraître absurdes, chaque détail signifie le but de la pièce. Rien n'est inutile. Cette idée de centrer tout sur un seul thème a influencé la mise en scène. Pour suivre ce modèle d'unité qu'on trouve chez Ionesco, le rôle du metteur en scène est devenu plus important. Le metteur en scène surveille le travail de tous les praticiens pour assurer que chacun fonde son travail sur ce thème.

Les pièces d'Ionesco promeuvent ce nouveau mode de représentation. En fait, Ionesco adhère à cette idée en écrivant. Il garde le même style d'écriture dans des didascalies. Ionesco lie le dialogue et les didascalies dans la plupart de ses pièces mais le lien est le plus évident dans *La Cantatrice Chauve*. Le style de l'écriture ne change pas. Les mêmes jeux de mots et le même jeu de répétition se trouvent dans le dialogue et les didascalies. Ionesco communique avec le spectateur de la même façon qu'il communique avec le praticien de théâtre. Le style qui reflète l'idée de la pièce influence tous les aspects de la pièce.

Ionesco étend l'idée centrale jusqu'au bout de la pièce mais il ne se limite pas aux formes précédentes. Il ignore les conventions théâtrales et il ignore les conventions qu'il a inventé lui-même dans ses pièces précédentes. Puisque la forme de chaque pièce correspond au sujet, chaque pièce a une certaine autonomie. Même le titre de ses pièces ne se conforme pas aux conventions théâtrales. Il invente tout pour soutenir le thème

central du texte. Par les didascalies, il propose que le praticien de théâtre fasse de dont même. De cette façon, il a influencé la manière dont les praticiens représentent les pièces.

Au lieu de travailler seul, les praticiens doivent communiquer la même idée en contribuant à la représentation. Cette idée de fluidité et de continuité a du succès parmi les praticiens de théâtre. Il ne s'agit pas seulement de faire correspondre le costume d'un personnage au rôle que celui-ci joue dans la pièce. Le costume doit refléter son rôle et exemplifier son lien au thème central de la pièce d'une manière plus symbolique. Par exemple, Bérenger dans *Le Roi se meurt* ne peut pas porter seulement des vêtements royaux. Il doit porter un costume qui dévoile un homme en train de mourir et devant faire face à sa mortalité. Le costume sert d'appui à la réalité et de signe du thème central. Les deux reines ne sont pas que des reines, elles sont aussi les symboles de la réalité et du rêve. Dans le cas de *Tueur sans gages*, Ionesco explique dans les didascalies la manière dont le décor établit une atmosphère. Dans le premier acte, la scène est couverte de lumière. La brillance de la scène est la caractéristique principale du décor. Par contre, dans le deuxième acte les didascalies décrivent la scène comme obscure. Le décor met l'accent sur le thème de la pièce.

Avec cette nouvelle perspective sur le théâtre, les costumes sont aussi des symboles. Les pièces d'Ionesco encouragent une cohérence parmi tous les aspects de la mise en scène. La mise en scène représente le fond de la pièce. Puisqu'Ionesco propose un théâtre qui n'est pas limité par des conventions, cette idée du rôle de la mise en scène donne au praticien de théâtre un objectif clair et la permission d'inventer. Il a défendu que l'art vienne de l'individu et l'imagination de l'individu. Par suite, il donne au

praticien une sorte de liberté. Pour l'acteur, l'influence de cette nouvelle esthétique du théâtre était énorme.

Avec le développement de l'esthétique réaliste, un nouveau système de jeu se manifeste. L'acteur se concentre sur la psychologie du personnage. Il construit une essence qui détermine toutes ses actions. L'acteur pense toujours à la motivation du personnage. Il invente une histoire personnelle qui explique la psychologie du personnage. Tout vient de l'idée que le personnage est construit en fonction d'une essence. Pourtant, des pièces comme celles d'Ionesco rejettent des conventions qui insistent sur l'existence d'une essence pour chaque personnage. Les personnages correspondent à une sorte d'essence qui est le thème central dans la pièce au lieu d'une essence psychologique. Ce renversement par rapport à la construction des personnages a complètement changé la manière dont un acteur aborde un rôle. L'acteur, comme les costumes, le décor et les autres parties de la mise en scène, ne sont que des signes qui révèlent le thème central de la pièce. L'acteur doit considérer chaque scène, chaque phrase, et chaque mot pour trouver une façon dans laquelle sa présentation du texte exemplifie le thème. C'est comme si l'acteur devenait un danseur qui représente une idée avec son corps au lieu d'animer une personne fictive.

De plus, Ionesco a voulu choquer le spectateur. Ses pièces sont proches du spectacle de cirque. Il insiste sur l'idée que l'acteur et toute la mise en scène exigent plus que ce qu'on trouve dans le domaine réaliste. L'imagination élargit les frontières pour l'acteur et tous les praticiens de théâtre. Les pièces d'Ionesco inspirent le praticien parce qu'elles soulignent l'importance de l'unité de la mise en scène mais aussi la créativité de l'individu. Ce qui est ironique, c'est qu'Ionesco exerce plus de contrôle sur le praticien

de théâtre que la plupart des auteurs par ses didascalies. En même temps, sa perspective et la manière dans laquelle il écrit ses pièces offrent une liberté extrême au praticien.

Conclusion : l'Influence d'Ionesco

L'absurde chez Ionesco se manifeste dans la présentation des idées dans ses pièces mais l'absurdité n'est pas le thème central du théâtre d'Ionesco. Il emploie l'absurde comme un outil. Pour Ionesco, l'absurde l'aide à poser ses questions. D'après le Trésor de la Langue Française, l'absurde est « manifestement et immédiatement senti comme contraire à la raison au sens commun. » Souvent, la tournure des événements semble contraire à la raison. Par exemple, un homme ne peut pas voler grâce à la joie. Les hommes ne peuvent pas se métamorphoser en rhinocéros. Ionesco ne présente pas de scènes réalistes. Par contre, l'absurdité n'est pas le seul thème dans ses pièces. L'absurde est une technique.

Cet emploi de l'absurde ressemble à celui utilisé par d'autres auteurs contemporains comme Samuel Beckett, Arthur Adamov, et Jean Genet. Néanmoins, si nous limitons les pièces d'Ionesco à la notion de l'absurde, nous ignorons l'objectif fondamental de l'écrivain. Il a voulu présenter sur scène certaines questions et problématiques auxquelles il s'était confronté dans la vie. Ses expériences personnelles ont énormément influencé ses œuvres. En dépit de la nature bizarre de ses pièces, elles incluent une dimension autobiographique. Dans sa vie, il avait un mépris fort pour les idéologies. Ionesco avait peur surtout de la pensée collective. A son avis, les idéologies justifient les impulsions bêtes et cruelles de l'homme. Malgré cette attitude, il était une sorte d'humaniste.

Ionesco a cru en l'importance de l'homme mais il a considéré l'homme comme un individu. Il a voulu préserver la vie, en encourageant l'individu. Par la compréhension de l'autre, l'homme peut protéger et célébrer l'humanité. Puisque l'homme est au fond comme l'autre, il doit se comprendre pour comprendre l'autre. En fonction de cette logique, Ionesco, s'est intéressé à la réflexion et à la solitude. Il a cru que dans la solitude il comprenait mieux l'autre mais que sa société empêchait cette communion. La société impose des règles et des restrictions qui renforcent un comportement affecté. Par conséquent, les gens ne communiquent pas. Ils répètent les clichés au lieu de dévoiler leur propre soi. Cette absence de communication a attristé Ionesco et l'a inspiré à écrire sa première pièce : *La Cantatrice Chauve*. Ensuite, le théâtre est devenu un moyen d'explorer les problématiques pour Ionesco.

Le théâtre a mis en scène les questions qu'Ionesco s'est posé. L'esthétique que nous appelons l'absurde était simplement un outil pour présenter la complexité de ces questions. Cependant, Ionesco qui se méfiait des idéologies, n'a pas voulu imposer ses idées au spectateur. Alors, il a présenté des questions au lieu de réponses. Ses pièces n'insistent pas sur l'idée que le monde est absurde. En fait, ses pièces n'insistent sur rien. Elles suggèrent et mettent en question certaines idées. Ionesco a employé le terme l'anti-théâtre pour décrire ses pièces parce qu'il voulait s'opposer aux idéologies. Ces questions ne remplacent pas des idéologies par de nouvelles notions du monde plutôt Ionesco essaie d'inspirer la pensée.

La notion de *l'anti* se manifeste dans toutes ses pièces. *La Cantatrice Chauve* traite l'idée de l'anti-communication. Les personnages utilisent des phrases et des mots

d'une manière qui ne signifie rien. La répétition, les mœurs, les stéréotypes, et les clichés présentent une absence totale de communication. Souvent dans ses pièces, les personnages acceptent la société au point où ils ne sont plus des individus. Dans le cas de *La Cantatrice Chauve*, les personnages représentent des stéréotypes anglais jusqu'au bout. Le thème de la problématique de la communication et l'oppression de la société se manifeste dans plusieurs de ses pièces. En même temps, chaque pièce est unique. Ionesco a toujours un thème central qui mène le progrès de la pièce et qui est unique. Bien qu'Ionesco traite de l'idée de l'absence de communication dans *Les Chaises*, la problématique du langage n'est pas son thème central.

Les Chaises explore un sentiment qui a intrigué Ionesco. Il a voulu présenter l'expérience devant un théâtre vide qu'on trouve dans le théâtre. La pièce traite d'une expérience humaine qui vient de l'image et de l'atmosphère du vide. Comme Samuel Beckett a voulu saisir la condition, le sentiment, et l'expérience de l'attente dans *En Attendant Godot*, Ionesco a voulu saisir ceux qu'il associe au vide. Pour Ionesco, le théâtre était un moyen d'expression qui permettait d'employer plusieurs méthodes alors que des conventions théâtrales empêchaient cette expression. En conséquence, il les a ignorées. *Les Chaises* joue avec l'idée de la réalité. Les deux personnages semblent voir toute une foule d'invités alors que la scène ne montre que des chaises vides. La manipulation de la réalité l'aide à communiquer son idée. La réaction ne serait pas la même si le spectateur n'avait pas attendu une foule. Dans *Tueur sans gages*, Ionesco joue aussi avec l'attente du spectateur.

Tueur sans gages présente le personnage Bérenger qui cherche un paradis. Un beau quartier montré par l'architecte même paraît être la solution à son malaise mais le quartier est menacé par un assassin. Ce paradis perdu hante Bérenger. Il cherche l'assassin mais il découvre un homme sans raison et sans logique. Bérenger se trouve impuissant. Cette idée de l'impuissance en face du paradis perdu est le thème central. Chaque scène correspond à cette idée et chaque personnage présente une attitude différente de résignation. Bérenger est le seul personnage qui n'accepte pas cette perte.

Ionesco utilise de nouveau le personnage Bérenger dans *Rhinocéros*. Dans cette pièce Bérenger ne peut pas comprendre ni accepter que tout le monde se métamorphose en rhinocéros. Bérenger se trouve seul en face d'une société qui détruit l'individu pour créer le troupeau. La pièce concerne l'aliénation. Bérenger est le seul qui ne veut pas et qui ne peut pas se transformer. Il est seul. Cet isolement se manifeste aussi dans *Le Roi se meurt* où Bérenger doit faire face à sa mortalité. *Le Piéton de l'air* traite de la joie de l'homme et des maux qui l'empêchent de vivre. Bérenger ne sait pas supporter le bonheur de l'individu avec les malheurs de l'humanité.

Chaque pièce présente un *anti*. *La Cantatrice Chauve* montre l'anti-communication. *Les Chaises* présente l'anti-foule ou l'anti-société. *Tueur sans gages* traite de l'anti-puissance chez l'homme. *Rhinocéros* expose l'homme qui reste à part, une représentation de l'anti-société. *Le Roi se meurt* concerne l'anti-vie, la mort, la mortalité. *Le Piéton de l'air* présente l'anti-nihilisme. De plus, chaque pièce est construite pour exemplifier ce thème. Malgré les détails qui semblent absurdes, toutes les parties de ses pièces ont des fonctions. Elles servent à soutenir une thèse.

Cette idée de l'anti et cette centralisation de la pièce, c'est-à-dire le fait que tous les aspects de la pièce développent un thème, ont créé de nouveaux standards pour le théâtre. L'idée que tout doit servir le but final a influencé beaucoup le praticien de théâtre. Cette idée rend nécessaire la collaboration des praticiens et inspire la créativité. Je pense qu'Ionesco a déplacé les conventions théâtrales. Ses pièces ont inspiré une nouvelle optique sur la représentation théâtrale. Les pièces d'Ionesco insistent sur l'anti. Cette nature anti-conventionnelle libère le théâtre.

Bibliographie

Textes Primaires

Théâtre

- Ionesco, Eugène. *Théâtre I*. Paris : Gallimard, 1953.
- Ionesco, Eugène. *Théâtre II*. Paris : Gallimard, 1958.
- Ionesco, Eugène. *Théâtre III*. Paris : Gallimard, 1963.
- Ionesco, Eugène. *Théâtre IV*. Paris : Gallimard, 1966.
- Ionesco, Eugène. *Théâtre V*. Paris : Gallimard, 1974.

Les Essais

- Ionesco, Eugène. *Antidotes*. Paris : Gallimard, 1977.
- Ionesco, Eugène. *Découvertes*. Genève : Albert Skira, 1969.
- Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1966.
- Ionesco, Eugène. *Présent passé, passé présent*. Paris : Mercure de France, 1968.
- Ionesco, Eugène. *Un homme en question*. Paris : Gallimard, 1979.

Textes Secondaires

- Abastado, Claude. *Eugene Ionesco; étude suivie d'un entretien avec Eugene Ionesco*. Paris, Bordas, 1971.
- Abirached, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Grasset, 1978.
- Adamov, Arthur. *Théâtre I*. Paris : Gallimard, 1968.
- Anouilh, Jean. *Théâtre complet de Jean Anouilh*. Paris : Gallimard, 1963.
- Audiberti, Jacques. *Théâtre I*. Paris : Gallimard, 1948.

- Barrault, Jean-Louis. *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*. Paris : Flammarion, 1959.
- Beckett, Samuel. *The Complete dramatic works*. London : Faber and Faber, 1986.
- Bishop, Tom. *L'avant-garde théâtrale : French theatre since 1950*. New York : New York University Press, 1975.
- Bonnefoy, Claude. *Conversations with Eugene Ionesco*. Translated by Jan Dawson. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1971.
- Camus, Albert. *Théâtre, récits, nouvelle*. Paris : Gallimard, 1962.
- Coe, Richard N. *Eugene Ionesco*. New York, Grove Press, 1970.
- Donnard, Jean-Herve. *Ionesco, dramaturge; ou, L'artisan et le démon*. Paris, Lettres modernes, 1966.
- Douglas, Kenneth. *De vive voix; lectures dramatiques*. Edited by Kenneth Douglas and Rosette Lamont. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1971.
- Duras, Marguerite. *Des journées entières dans les arbres*. Paris : Gallimard, 1982.
- Duras, Marguerite. *L'Amante anglaise*. Paris : Gallimard, 1967.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. London : Penguin Books, 1991.
- Hayman, Ronald. *Eugene Ionesco*. New York : Ungar, 1976.
- Homan, Sidney. *The Audience as Actor and Character*. London : Associate University Press, 1989.
- Lamont, Rosette C. *Ionesco's Imperative: the Politics of Culture*. Michigan : University of Michigan Press, 1993.
- Le Gall, André. *Ionesco*. Paris : Flammarion, 2009.
- Lewis, Allan. *Ionesco*. New York: Twayne Publishers, 1972.
- Morris, Kelly. *Genet/Ionesco : the theatre of the double ; a critical anthology*. New York : Bantam Books, 1969.

Sarraute, Nathalie. *Isma ; ou, Ce qui s'appelle rien. Suivi de Le silence et Le mensonge.* Paris : Gallimard, 1970.

Sartre, Jean-Paul. *Théâtre.* Paris : Gallimard, vol. 1, 1969.

Serreau, Genevieve. *Histoire du "nouveau théâtre."* Paris: Gallimard, 1966.

Tardieu, Jean. *La Comédie du langage.* Paris : Gallimard, 1987.

Tardieu, Jean. *Théâtre de Chambre.* Paris : Gallimard, 1944.

Vauthier, Jean. *Le Personnage combattant.* Paris : Gallimard, 1955.

Vernois, Paul. *La dynamique theatrale d'Eugene Ionesco.* Paris, Klincksieck, 1972.

Vinaver, Michel. *Les Coréens.* Paris : Gallimard, 1956.

Vos, Nelvin. *Eugene Ionesco and Edward Albee; a critical essay.* Grand Rapids : W. B. Eerdmans, 1968.

Wulbern, Julian H. *Brecht and Ionesco; commitment in context* Urbana: University of Illinois Press, 1971.

Yourcenar, Marguerite. *Plays.* translated by Dori Katz. New York : Performing Arts Journal, 1984.