

5-12-2019

« Mind the Gap » : Les pièges cognitifs dans cinq œuvres d'Eugène Ionesco

Olivia Merchen

olivia.merchen@uconn.edu

Recommended Citation

Merchen, Olivia, "« Mind the Gap » : Les pièges cognitifs dans cinq œuvres d'Eugène Ionesco" (2019). *Master's Theses*. 1369.
https://opencommons.uconn.edu/gs_theses/1369

This work is brought to you for free and open access by the University of Connecticut Graduate School at OpenCommons@UConn. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of OpenCommons@UConn. For more information, please contact opencommons@uconn.edu.

« Mind the Gap » :

Les pièges cognitifs dans cinq œuvres d'Eugène Ionesco

Olivia Constance Merchen

B.A., Union College, 2016

A Thesis

Submitted in Partial Fulfillment of

Requirements for the Degree of

Master of Arts

At the

University of Connecticut

2019

Copyright by
Olivia Constance Merchen

2019

APPROVAL PAGE

Master of Arts Thesis

« Mind the Gap » :

Les pièges cognitifs dans cinq œuvres d'Eugène Ionesco

Presented by

Olivia Constance Merchen, B.A.

Major Advisor : _____

Jennifer Terni

Associate Advisor : _____

Anne Berthelot

Associate Advisor : _____

Eliane Dalmolin

University of Connecticut

2019

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ici mes sincères remerciements
à Professeur Jennifer Terni, pour son aide en organisant le chaos chez Ionesco (et chez moi),
à mes collègues et amis pour leur bon humeur,
et à toute l'équipe de professeurs du département Literatures, Cultures and Languages, et en
particulier de la section française, pour m'avoir offert l'opportunité d'effectuer ce Master à
l'Université du Connecticut (et pour ne pas avoir été des professeurs ionesciens).

TABLES DE MATIÈRES

APPROVAL PAGE.....	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : <i>La Cantatrice Chauve</i> , début de la dramaturgie Ionescienne	
1. Introduction.....	6
2. L'analyse	6
3. Conclusion.....	16
CHAPITRE II : La violence chaotique dans <i>La Leçon</i> et <i>Les Chaises</i>	
1. Introduction.....	18
2. Sommaire de chaque pièce.....	20
3. L'analyse des deux pièces.....	20
4. Conclusion.....	32
CHAPITRE III : La solitude indispensable de Bérenger dans <i>Rhinocéros</i> et <i>Le roi se meurt</i>	
1. Introduction.....	34
2. L'analyse de <i>Rhinocéros</i>	35
3. L'analyse de <i>Le roi se meurt</i>	44
4. Conclusion.....	50
CONCLUSION.....	52
BIBLIOGRAPHIE	55

INTRODUCTION

Les spectateurs des pièces de théâtre d'Eugène Ionesco sont obligés de remettre en question leurs certitudes dans un monde désordonné.¹ Ionesco réalise cet effet en créant des vides dans ses pièces, ne présentant jamais au public l'image complète de ce qui se passe sur scène.² En utilisant des dialogues incohérents, omettant même des personnages et des accessoires, Ionesco pousse son public à combler les vides en essayant d'imposer une cohérence à l'action. Ionesco dissimule donc la logique du théâtre traditionnel pour faire jouer au public un rôle actif en l'incitant à tenter de reconstruire un sens narratif dans ces pièces qui refuse de se matérialiser.

Sa méthode théâtrale dénie au public un récit au sens traditionnel. Ionesco oblige le public à visualiser ce qui appartient à l'espace entre le mot ou l'action et le sens conventionnel. Les conventions nous aident à donner un sens aux représentations. En dissociant les liens entre les conventions et leurs sens typiques, Ionesco provoque une réaction dans le public au lieu de simplement suggérer des messages à déchiffrer.³ Il exploite ainsi un besoin réflexif d'interpréter en déclenchant une série de réactions cognitives presque involontaires. Le chaos de la pièce pousse l'esprit du spectateur à chercher des clichés ou quelque chose de familier pour donner un sens ou restaurer l'ordre. En jouant à ces jeux avec les vides, Ionesco montre au public qu'il ne réagit pas toujours de manière consciente.⁴ Ses pièces dramatisent ensuite le danger de cette tendance.⁵

Dans la première pièce de Ionesco, il exploite cette dissonance cognitive pour obtenir un effet comique et pour suspendre une résolution. Par exemple, *La Cantatrice Chauve* (1950) joue avec les stéréotypes et la reconnaissance du nom pour perturber les attentes du public. Toutes les

¹ Eugène Ionesco. *Entretiens avec Eugène Ionesco* (Paris: Éditions Pierre Belfond, 1966) 150.

² Claude Abastado. *Eugène Ionesco*. (Paris : Bordas, 1971) 64-65.

³ Alan Waite. "LES SENS DÉVIÉS DE IONESCO." (*Zeitschrift Für Französische Sprache Und Literatur*, vol. 96, no. 1, 1986, pp. 1-11) 2.

⁴ Eugène Ionesco. *Entretiens avec Eugène Ionesco* (Paris: Éditions Pierre Belfond, 1966) 132-133.

⁵ Marie-France Ionesco. *Portrait de l'écrivain dans le siècle*. (Éditions Gallimard, 2004) 13.

réactions des personnages sont contre-intuitives : leurs relations défient toute explication et manquent de lien évident. Le dialogue ne fournit pas d'explication. Au contraire, il dérouté le public, le privant d'information dans un cirque bruyant. La résolution attendue n'arrive jamais. Le dramaturge perturbe la structure la plus élémentaire du théâtre : l'attente d'un dénouement.

Dans ses ouvrages ultérieurs, le pessimisme de Ionesco sur la communication et le sens s'élargit pour inclure l'individu dans la société. Il pratique les mêmes techniques que dans son travail précédent, mais ces caricatures font office de faire-valoir auprès de l'aliénation du personnage principal. Le Bérenger alcoolique trouvé dans *Rhinocéros* (1959) ne peut jamais s'intégrer avec les autres personnages, mais son individualité le sauve. Dans cette pièce, ceux qui recourent au familier deviennent une partie de la foule. Ce sentiment de peur dramatisé dans *Rhinocéros* est omniprésent dans les pièces de Ionesco et amplifié par ses techniques dramaturgiques.

La circularité de la mise en scène et de l'intrigue entretient une instabilité dans le récit qui incite le public à vouloir du contrôle. Les personnages de Ionesco s'engagent sur toute la scène, entourant souvent d'autres personnages ou utilisant l'espace négatif comme le centre. L'auteur est très rigoureux dans ses mises en scène, spécifiant souvent le ton, les vêtements et la manière de créer la confusion entre les personnages. Le chaos attire le public au cœur de la pièce et son instinct est de voir à travers le chaos. Dans *La Leçon* (1951) le dramaturge s'appuie sur les techniques subversives qu'il a développées dans *La Cantatrice Chauve*, mais dans cette nouvelle pièce le langage escalade vers un point de violence physique au lieu d'être seulement comique. La dissonance entre ce que le public voit et ce qu'il entend crée une inquiétude croissante.⁶

⁶ Eugène Ionesco. *Entretiens avec Eugène Ionesco* (Paris: Éditions Pierre Belfond, 1966) 133.

Après *La Cantatrice Chauve*, Ionesco situe ses pièces dans le contexte historique de l'après Seconde Guerre mondiale pour refléter les expériences du public. Ionesco prie son public de se souvenir de la confusion qui régnait en temps de guerre, mais ses personnages ont du mal à se rappeler les événements ou même leurs propres identités. Ils ne peuvent donc plus reconnaître leurs propres schémas comportementaux. En tant que spectateurs, nous ne pouvons pas commencer à organiser le chaos que lorsque nous réfléchissons à la pièce rétrospectivement, mais la provocation du public par Ionesco annule la possibilité de cette distance au moment même où on la ressent. Dans *Les Chaises* (1952), l'âge et le dialogue des personnages suggèrent qu'ils souffrent d'une perte de mémoire. Ils créent une foule de participants imaginaires pour une conférence, parlant à chaque invité comme s'il était réel. Alors que le public ne sait pas ce que font ou ce que disent les personnes imaginaires, il doit dépendre des réactions des acteurs. Le manque de distance entre le chaos diégétique sur la scène et ce que voit le public suggère à quel point les événements de la guerre étaient inconnus, chaotiques et incommensurables, en particulier à l'instant même où ils se déroulaient.

Normalement, les spectateurs reçoivent une image complète d'un récit, cependant, Ionesco n'en autorise pas l'accès dans ses pièces. En attirant le public dans la pièce, il exclut la possibilité d'une vision objective. Ionesco crée ses personnages de telle manière qu'ils ne suivent pas de logique évidente dans ce qu'ils disent ou font. Alors que le public est exposé à la cohérence de l'illogisme des personnages, ceux-ci commencent à prendre sens, malgré le manque de logique dans leurs actions. Par exemple, dans *Le roi se meurt* (1962), Ionesco réintroduit le personnage de Bérenger, un roi dont l'aliénation est auto-induite par l'illusion qu'il peut tout contrôler, sa mort y comprise. Le public sait que c'est ridicule, mais ses objections à la mortalité sonnent pourtant vraies dans leur rationalisme poussé à l'extrême. Ionesco manipule le réflexe cognitif lié à une

recherche de la raison pour exposer que ce même réflexe peut nous amener à rendre plausibles les propositions les plus absurdes. Le roi Bérenger est à la fois fou et sensé dans sa crainte, mais Ionesco exploite l'humour de ce roi ridicule pour exposer à quel point notre désir de sens peut également nous tromper. Dans son travail précédent, il a souligné à l'illogisme chaotique de ses personnages, mais son travail ultérieur est un reflet de la façon dont le public tente de justifier l'irrationalité.

Ses premières pièces, bien que drôles, démontrent le pessimisme de Ionesco sur la communication et la quête de sens par la représentation. Dans les pièces ultérieures, il se réoriente, dénigrant notre capacité à exister dans la société et à maintenir tout sens d'individualité ou de cohérence. Le désir de ceux-ci, pour Ionesco, est absurde parce qu'illusoire et il nous le démontre en reflétant la façon dont nous communiquons entre nous et avec nous-mêmes. Les pièces de Ionesco suggèrent que le chaos du monde résiste à l'occlusion des sens. En encadrant une partie du chaos et en donnant raison à la guerre, nous avons dissipé la crainte que cela ne se reproduise.

Dans les chapitres suivants, je vais explorer les façons dont Ionesco bouleverse le récit traditionnel afin de créer un art dramatique qui exerce son public. *La Cantatrice Chauve* est sa première pièce et présente son style de dialogue unique. Les personnages sont des caricatures à travers lesquels Ionesco montre la tragédie du langage en permettant au dialogue d'être circulaire et incompréhensible.⁷ Ionesco trompe délibérément la compréhension du théâtre par le public, en créant une attente pour ses pièces ultérieures. *La Leçon* et *Les Chaises* ressemblent sémantiquement à *La Cantatrice Chauve*, bien qu'elles s'accumulent jusqu'au point de violence, obligeant le public à visualiser des accessoires ou des personnages. Dans ces pièces, Ionesco révèle comment il perçoit le pouvoir et la mémoire de l'après-guerre. *Rhinocéros* et *Le roi se meurt*

⁷ Rosette C. Lamont. *Ionesco's Imperatives*. (Ann Arbor : The University of Michigan, 1993) 39.

reviennent au format du théâtre traditionnel, s'écartant de l'exemple de *La Cantatrice chauve*, bien qu'ils utilisent les mêmes thèmes d'aliénation et de peur ainsi qu'une propension au chaos. Au fur et à mesure que son style dramaturgique mûrit, Ionesco insère davantage de lui-même et de ses propres idéologies, tout en dépassant le label absurde.⁸ Ionesco présente son travail à proximité du public afin de rejeter l'impartialité, choisissant de manifester plutôt que de révéler explicitement le but de toute la confusion. Les pièces peuvent donc être considérées comme une découverte par le public et non comme une leçon de Ionesco.

⁸ Esselin, Martin. *The Theatre of the Absurd* : 105.

CHAPITRE I

La Cantatrice Chauve, début de la dramaturgie Ionescienne

La Cantatrice Chauve est une anti-pièce dans laquelle Eugène Ionesco renverse les attentes du public afin de démontrer de l'extérieur l'absurde de la communication. Il n'aimait pas le théâtre avant de devenir dramaturge, car il pensait que la présence de l'acteur en chair et en os compromettrait le caractère fictif de la pièce. Les acteurs marquent la différence entre réalité et imagination en soulignant « deux univers antagonistes n'arrivant pas à s'unifier, à se confondre » (Ionesco, *Notes et contre-notes* : 4). L'auteur prépare le public à croire qu'il va voir une pièce de théâtre traditionnelle : il présente les personnages de prime abord de manière approfondie en se servant des stéréotypes bourgeois pour affirmer la hiérarchie sociale. L'intrigue, quant à elle, est non conventionnelle, et Ionesco utilise des procédés narratifs de manière inattendue.⁹ Ces procédés, qui servent habituellement à alimenter l'action de la pièce, sont utilisés ici principalement pour susciter des réactions entre les personnages. Pendant ce temps, le public est préparé à vivre une expérience émotionnelle totalement singulière qui l'empêche de s'identifier aux personnages. Le public est confronté à une dramaturgie qui l'oblige à reconstituer le sens de la pièce, qui est alambiquée par un dialogue dont la dissolution progressive fragmente toute la logique de la pièce. Ionesco crée ces pièges cognitifs pour le public, subvertissant leurs attentes sur ce que devrait être une pièce de théâtre, en mettant l'accent sur la séparation entre le public et la scène. Ionesco utilise la fracture physique de l'espace de la scène pour montrer comment le public tente de comprendre le chaos délibéré. Alors que Ionesco permet aux spectateurs de projeter leurs présupposés sur la pièce, *La Cantatrice Chauve* ne satisfait jamais leurs attentes.

⁹ Claude Abastado. *Eugène Ionesco*. (Paris : Bordas, 1971) 63.

Dans la scène d'ouverture, Ionesco donne à son public l'impression trompeuse qu'il pourra comprendre les personnages en offrant une mise en scène apparemment simple. Il présente Monsieur et Madame Smith comme des stéréotypes de la bourgeoisie Anglaise.¹⁰ Dans la didascalie, Ionesco souligne la nationalité des personnages et le cadre anglais : « un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais » (9). La description du décor est rythmée par la répétition du mot « anglais », soulignant l'importance de ce détail. Mais n'ayant pas lu les notes de scène, l'attention du public est dirigée seulement sur le nombre de fois que frappe la pendule.¹¹ Tout le reste du cadre est banal : M. Smith lit le journal pendant que Mme Smith discute les événements de la journée. Madame Smith parle à haute voix de leur dîner et de la nourriture qu'ils ont mangée sans attendre de réponse de son mari qui claque la langue et lit le journal.¹² Bien qu'elle semble parler à elle-même, le dialogue suggère une conscience du spectateur : « C'est comme notre petite fille qui ne boit que du lait et ne mange que de la bouillie. Ça se voit qu'elle n'a que deux ans. Elle s'appelle Peggy » (10). L'âge et le nom de la fille des Smith sont des informations que la plupart des dramaturges laisseraient à découvrir de manière implicite, mais Ionesco précise délibérément ces détails pour tromper son public. Un dramaturge s'appuie généralement sur les informations contextuels pour créer un personnage, mais Ionesco présente ces informations comme s'il allait raconter une blague sauf que celle-ci n'a jamais de suite : le public supposera peut-être que cette information est nécessaire pour comprendre les actions futures des personnages mais découvre seulement un cul de sac. Au début de la pièce, le public peut encore croire à une logique de signification conventionnelle ; au fur et à mesure que le jeu avance, les détails s'avèrent délibérément stérile. À ce stade de la pièce, Ionesco fait appel aux

¹⁰ *Ibid.* 62.

¹¹ Rosette C. Lamont. *Ionesco's Imperatives*. (Ann Arbor : The University of Michigan, 1993) 43.

¹² *Ibid.* 43.

attentes du public en présentant un couple d'Anglais qui semble s'intégrer avec leur environnement.

Ionesco présente les personnages de *La Cantatrice Chauve* sous forme de caricature pour souligner leur interchangeabilité. Il obtient cet effet premièrement par un jeu onomastique. Les noms de famille des personnages principaux sont Smith et Martin, qui sont en soi des noms très anglophones stéréotypés. L'auteur va encore plus loin dans cette typicité en renversant le rôle supposé d'un nom en tant que moyen de définir un individu. Avant de présenter les Martin, Monsieur et Madame Smith discutent de la mort de Bobby Watson et de sa famille :

MADAME SMITH : Elle s'appelait comme lui, Bobby, Bobby Watson. Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre quand on les voyait ensemble. Ce n'est qu'après sa mort à lui qu'on a pu vraiment savoir qui était l'un et qui était l'autre (12).

M. Smith admet qu'il était difficile de les distinguer, même si l'un était un homme et l'autre, une femme. Malgré les autres caractéristiques, leur nom revient de manière significative. Alors qu'il discutent plus en détail de la famille Bobby Watson, il s'avère que plusieurs personnes de cette famille s'appellent également Bobby Watson. Monsieur et Madame Smith savent de qui ils parlent la plupart du temps, mais ils doivent parfois se demander « De quel Bobby Watson parles-tu » (13). Dans ce cas, le nom donne l'impression que les gens sont remplaçables et il devient difficile de trouver la moindre différence entre eux.¹³ De la même manière, Ionesco exploite la familiarité du public avec les noms des Smith et des Martin pour démontrer qu'ils ne sont pas des individus uniques. Ionesco interfère avec les conventions de caractérisation et d'identification en leur donnant des noms qui ne se réfèrent à aucune personne en particulier. De cette manière, Ionesco transforme les personnages principaux en caricatures dépourvues de connotations spécifiques pour

¹³ Alan Waite. "LES SENS DÉVIÉS DE IONESCO." (*Zeitschrift Für Französische Sprache Und Literatur*, vol. 96, no. 1, 1986, pp. 1–11) 5.

permettre au public de les voir comme étant totalement interchangeables.¹⁴ Étant donné que leur caractérisation est instable, Ionesco oblige au public à s'engager avec la pièce de façons différentes de celles dont il a l'habitude.

Les couples bourgeois sont interchangeables, néanmoins les rôles de Mary et du Pompier ne le sont pas. Contrairement aux Smith, Mary et Le Pompier ont des emplois connus : Mary est la « bonne » des Smith et Le Pompier éteint le feu en ville. Tandis que M. et Mme Smith acceptent Le Pompier, ils consolident la position de Mary en tant que leur subordonnée. Même les Martin considèrent Mary comme inférieure :

MONSIEUR MARTIN : Je crois que la bonne de nos amis devient folle... Elle veut dire elle aussi une anecdote (35).

Les Smith ne lui permettent pas de participer à leur divertissement, car « une bonne... n'est jamais qu'une bonne » (36). Ils placent Mary dans une hiérarchie bien inférieure à eux-mêmes. Les Smith ont un certain respect pour Le Pompier, mais ils en ont peu à offrir à leur employée. Ils exercent leur pouvoir sur elle pour démontrer simplement qu'ils le peuvent :

MADAME SMITH : Vous n'auriez pas dû vous absenter !

MARY : C'est vous qui m'avez donné la permission.

MONSIEUR SMITH : On ne l'a pas fait exprès ! (15)

Mary dépend des Smith pour sa subsistance ; les Smith sont antipathiques quand ils exercent leur pouvoir de manière arbitraire. Le Pompier, en revanche, est indépendant vis-à-vis tous les autres personnages ; il arrive vers la fin de la pièce pour parler aux Smith d'un incendie possible dans la cheminée, il raconte quelques histoires, puis il repart pour continuer son chemin. Mary remplit une fonction pour les Smith et les Martin dont elle ne peut se départir. Le comportement des Smith envers Mary renforce leur attitude bourgeoise de supériorité. Ils ne peuvent pas changer de rôle avec Mary car tout est interchangeable sauf le pouvoir. Dans la hiérarchie des emplois, ni Le

¹⁴ Claude Abastado. *Eugène Ionesco*. (Paris : Bordas, 1971) 62.

Pompier dans sa noble profession ni Mary dans sa tâche inférieure ne peuvent être interchangeables avec les autres personnages. Cependant, ces personnages ouvriers ont une utilité qui manque aux Smith et aux Martin. Ceci dit, Le Pompier et Mary sont des exemples imparfaits de leurs fonctions sociales : le pompier est très préoccupé par la politique du feu, tandis que Mary manque de professionnalisme en tant que femme de ménage puisqu'elle s'avère être « un assez bon détective » (36). Ces personnages sont capables de grandir au-delà des restrictions imposées par leur emploi, notamment parce que le public ne s'attend pas à une évolution des personnages secondaires.

À ce stade, Ionesco laisse croire au public que *La Cantatrice Chauve* progressera comme une pièce de théâtre traditionnelle en utilisant les tropes d'intrigue que l'on trouve dans la dramaturgie conventionnelle, telle que le développement de personnage. Tandis que celui-ci contribue à la base de l'intrigue, Ionesco note que ses personnages devaient être emblématiques parce qu'il n'avait jamais eu l'intention de les développer au-delà de leur représentation iconique. Il les imaginait stagnants. La manière incohérente que les personnages se présentent s'avère une stratégie dans une dramaturgie où le sens du jeu ne correspond jamais à celui de l'action.

Dans *La Cantatrice Chauve*, M. et Mme Martin arrivent chez les Smith pour le dîner et, en attendant, discutent de la façon dont ils pourraient se connaître. Après une réflexion sur une série de « coïncidences » et de « bizarreries », M. Martin conclut : « Alors chère madame, je crois qu'il n'y a pas de doute, nous sommes déjà vus et vous êtes ma propre épouse... Élisabeth, je t'ai retrouvée ! » (19). La longue conversation entre ces deux personnages aboutit à une conclusion évidente, mais les personnages sont extatiques de cette découverte. Le public est confus par cette révélation puisqu'il suppose avant cette conversation qu'un couple appelé Martin doit être marié. Le début de la conversation entre M. et Mme Martin jette un doute sur les hypothèses initiales du public. Les Martin pensent se connaître, mais ils doutent de la source de leur reconnaissance. Alors

que le couple continue à discuter, le public est de nouveau convaincu qu'il avait eu raison dans ses suppositions de départ. Si la reconnaissance initiale par le public de la relation entre les Martin s'avère juste, Ionesco jette par ce détour un doute sur la stabilité de leurs suppositions futures.

En tirant parti des révélations si évidentes, Ionesco souligne à quel point notre compréhension superficielle nous guide et nous fourvoie en même temps. Ionesco explique son émerveillement de l'existence humaine à travers de ses pièces de théâtre :

C'était une mise en lumière de l'être de l'insolite de l'être en bloc dans mon étonnement devant l'existence. L'insolite est partout : dans le langage, dans le fait de prendre un verre, de le boire d'un seul coup, bref dans le fait d'exister. (Ionesco, *Entretiens avec Eugène Ionesco* : 70).

Ionesco montre au public à quel point ce que nous percevons d'ordinaire de l'extérieur peut être en fait extraordinaire vu d'une perspective intérieure. Le dialogue dans *La Cantatrice Chauve* est du pur bavardage. Les Martin sont ravis de se découvrir mariés par le biais de leurs bavardages, mais le public trouve cette interaction absurde parce qu'ils parviennent à reconnaître quelque chose de tout à fait évident. Ce que le public croyait être une autre conversation triviale aboutie de manière improbable en conclusion superflue : un couple découvre qu'il est marié. Ce qui est significatif pour les personnages à l'intérieur de la pièce est absurde pour le public : « Une fois qu'on a admis d'être à l'intérieur on communique. Lorsqu'on sort, qu'on s'éloigne, qu'on regarde, on ne communique plus » (Ionesco, *Entretiens avec Eugène Ionesco* :71). Ionesco fournit de petites entrées dans les merveilles vécues par les Martin et les Smith ; cependant, il ne répond jamais aux attentes du public pour un dénouement, le repoussant à chaque occasion.

Les conflits dans *La Cantatrice Chauve* sont ressentis différemment par les personnages et le public. Ionesco laisse le public croire un instant qu'il avait raison au sujet du mariage de M. et de Mme Martin, mais cette découverte rassurante est rapidement démentie quand la pendule frappe « si fort qu'il doit faire sursauter les spectateurs » (20). Mary révèle que Donald et Elisabeth ne

sont pas les mêmes Donald et Élisabeth dont ils avaient parlé plus tôt, « malgré les coïncidences extraordinaire qui semblent être des preuves définitives » (20). Mary connaît les questions à poser pour faire cette distinction alors que les Martin ne parlent que de généralités. Cette différence échappe aux Martin et seule Mary peut la rétablir. Cependant, elle ne l'affirme pas et choisit plutôt de le transmettre directement au public. Pour le public, l'importance de cette information est pour le moins déconcertante, voire absurde.

En l'absence d'action ou de conflit réel, Ionesco s'appuie sur les conversations entre ses personnages pour mener *La Cantatrice Chauve* à bien. Ionesco remarque à propos de sa pièce qu'elle comporte un mouvement narratif, mais pas nécessairement d'intrigue : « Aux répétitions, on constata que la pièce avait du mouvement ; dans l'absence d'action, des action ; un rythme, un développement, sans intrigue ; une progression abstraite » (Ionesco, *Notes et contre-notes*, 163). Les seuls conflits qui se produisent dans *La Cantatrice Chauve* sont les drames générés par les réactions des personnages. Lorsque les Smith et les Martin entendent sonner à la porte, M. et Mme Smith se disputent pour savoir s'il y a quelqu'un à la porte ou non. Ensuite, Madame Smith conclut : « L'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne » (25). Le public est plus enclin à croire Monsieur Smith qui déclare, « tout le monde fait pareil et chaque fois qu'on sonne c'est qu'il y a quelqu'un. » Quand on découvre que Le Pompier avait sonné à la porte, mais seulement les deux dernières fois, il arrive à la conclusion la plus logique : « Vous avez un peu raison tous les deux. Lorsqu'on sonne à la porte, il y a quelqu'un, d'autres fois il n'y a personne. »

Dans ce développement de va-et-vient, Ionesco suggère qu'il est futile pour le public de chercher à comprendre le but de *La Cantatrice Chauve*. Il demande à ses personnages de prendre conscience du public durant la représentation, puisque la présence du public leur est indispensable.

Ionesco sait que le public aura l'impression de reconnaître certains éléments de la pièce, mais il ne laisse pas cette impression aboutir sur les conclusions présupposées. Ionesco fait allusion au désir du public de donner un sens à la pièce quand les couples Smith et Martin et Le Pompier se racontent des « fables expérimentales. » Chaque anecdote est une « vraie histoire » qui ne semble pas pourtant contenir de vérité, et ce malgré le fait que les personnages reconnaissent des personnes ou des événements dans ces récits. Quand ces mêmes personnages demandent la moral d'une fable, Le Pompier leur répond : « C'est à vous de la trouver » (32). Monsieur Smith est d'accord avec lui, mais Madame Smith est furieuse. Elle, comme le public, veut absolument comprendre le but de l'histoire. La trouver par soi-même est pénible et désagréable. Ionesco est conscient de l'expérience que le public traverse en regardant *La Cantatrice Chauve* et suggère, malgré tout, qu'il y a un sens. En rendant le sens de la pièce seulement implicite, Ionesco force le spectateur à prendre une part active dans le processus.

Sans intrigue discernable, le langage dans *La Cantatrice Chauve* culmine dans le chaos. Tout au long de la pièce, Ionesco se prête au jeu du public en écrivant le dialogue comme une série de platitudes. En l'absence de conflit réel, les personnages ne sont pas obligés de réfléchir profondément et prennent refuge dans l'utilisation de clichés. Celles-ci, qu'elles soient sur l'Angleterre, les hommes contre les femmes ou le monde entier, se présentent souvent sous forme de lieu-commun : « Seule la marine est honnête en Angleterre » (11), « Les hommes sont tous pareils (14) », « Le cœur n'a pas d'âge » (22), etc. Les Smith et les Martin emploient ces expressions dans leurs contextes habituels, leur conférant ainsi le sens le plus reconnaissable. L'utilisation de ces expressions ne semble pas être significative jusqu'à la fin de la pièce lorsque les Martin et les Smith déploient un déluge d'idiomes sans contextes :

MONSIEUR SMITH : Il faut toujours penser à tout.
MONSIEUR MARTIN : Le plafond est en haut, le plancher est en bas.
MADAME SMITH : Quand je dis oui, c'est une façon de parler.
MADAME MARTIN : À chacun son destin (39).

La succession de ces expressions et phrases semble bizarre et désordonnée. La motivation des couples pour les employer n'a pas de logique en apparence.¹⁵ La possibilité de converser semble avoir été complètement brisée. Ils ne se parlent plus : l'un parle sans écouter l'autre. Puisque ces couples sont interchangeables, ils se comportent tous de la même façon et emploient ces phrases de la même manière. Jusqu'à ce point, le public a essayé de saisir la conversation sur scène sans ou avec peu de succès. Ionesco conserve les expressions usuelles, mais il supprime leurs liens pour créer un chaos de dialogue. Que le public le comprenne ou non, les personnages se comprennent suffisamment pour faire continuer la conversation jusqu'à la fin de la pièce. La pièce culmine en un point de chaos, créant une dynamique malgré le manque d'actions discernables.

Ionesco ne se contente pas seulement de déconstruire le sens conventionnel des répliques des personnages, mais il rend aussi la scène violente. Le ton de la dernière scène est colérique, bien qu'il n'y ait pas de raison évidente pour s'irriter. Dans la didascalie, Ionesco insiste que les personnages doivent être « prêts à se jeter les uns sur les autres » (40). Puisqu'on ne peut discerner aucune motivation spécifique à l'origine de leur hostilité, il doit y avoir quelque chose dans la conversation qui alimente cette colère. L'émotion de la scène ultime est anticipée déjà au moment où Monsieur et Madame Martin arrivent chez Monsieur et Madame Smith :

MONSIEUR SMITH, *furieux* : Nous n'avons rien mangé toute la journée. Il y a quatre heures que nous vous attendons. Pourquoi êtes-vous venus en retard ? (21).

La colère de Monsieur Smith s'inspire des retards des Martin, bien que Madame Smith ait commencé la pièce en parlant de la nourriture qu'ils ont mangé, alors il n'y a aucune logique à sa

¹⁵ *Ibid.* 61.

faim. La maladresse qui suit reflète le chaos de la fin, mais ici elle se déclare lentement, permettant au public de prendre la mesure d'une certaine progression :

MONSIEUR MARTIN : Vous avez du chagrin ?

Silence.

MADAME SMITH : Non. Il s'emmerde.

Silence.

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

Silence.

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

Silence. (22).

Les Smith et les Martin sont mal à l'aise et leur dialogue est difficile, mais ils continuent à interagir les uns avec les autres malgré leur inconfort. Le public comprend cette hostilité parce que Monsieur Smith adresse des cries sur ses invités qui ne savent donc pas comment poursuivre la conversation. À la fin, la discussion et la familiarité des expressions est tellement chaotiques qu'elles ne fournissent plus de repères au public.

Ionesco déconstruit les éléments du théâtre et de la narration traditionnelle, remettant en question les hypothèses du public sur la signification de la langue.¹⁶ Normalement, la compréhension du public quant à la signification d'une pièce est fournie principalement par le dialogue. Or Ionesco brise la moindre parcelle de ce qui reste de ce pacte déjà vandalisé entre dialogue et spectateur dans la dernière scène. Les Smith et les Martin commencent par un échange des idiomes répétés hors contexte, puis tombent dans des virelangues et des allitérations, avant de déconstruire l'alphabet lui-même. La scène devient noire alors que les personnages répètent « c'est pas par là, c'est par ici » sur « un rythme de plus en plus rapide » (40), et Ionesco écrit :

Les paroles cessent brusquement. De nouveau, lumière. M. et Mme Martin sont assis comme les Smith au début de la pièce. La pièce recommence avec les Martin, qui disent exactement les répliques des Smith dans la première scène, tandis que le rideau se ferme doucement (42).

¹⁶ Marie-France Ionesco. *Portrait de l'écrivain dans le siècle*. (Éditions Gallimard, 2004) 16.

Le public s'attend à un dénouement, car c'est un des éléments les plus essentiels de tout récit. Ionesco le sait et la supprime complètement, laissant *La Cantatrice Chauve* inachevée. Il scelle l'interchangeabilité des personnages à la fin en leur permettant de passer d'un rôle à l'autre avant que l'action recommence. Sans conclusion, le public a du mal à déterminer les objectifs de la pièce. Contrairement aux personnages, les spectateurs sont obligés de réfléchir à la pièce afin de déchiffrer ce qu'ils ont vu.

Bien que Ionesco présente la pièce de manière apparemment simple, dans *La Cantatrice Chauve* il utilise les frappes de pendule pour symboliser les thèmes de l'absurdité. Comme les fables qui n'ont pas d'objectifs ni de morales et comme la fin de la pièce retourne au début, le temps de la pièce s'avère tout aussi illusoire. Alors que la pendule indique l'heure, celle des Smith « marche mal » car « elle a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l'heure qu'il est » (35). C'est pourquoi Mme Smith dit au Pompier : « Nous n'avons pas l'heure, chez nous. » Quoique le temps soit nécessaire pour Le Pompier et pour tout récit traditionnel, son absence ne perturbe aucun des autres personnages. Les frappes de la pendule n'affectent que le public. La pendule est emblématique des causes et des effets absents dans *La Cantatrice Chauve*. Même s'il semble y avoir une logique associée à la sonnerie de la pendule, l'auteur ne lui confère pas de rôle intelligible dans sa pièce sauf pour souligner qu'il opère une autre violation d'un autre élément clef de la narration classique, le temps diégétique qui unifie l'action et rend possible un dénouement.

En manipulant le public de *La Cantatrice Chauve*, Eugène Ionesco l'incite à réfléchir sur la pièce par l'exercice d'une série de concepts narratifs familiers de manière inattendue. Il travaille les personnages comme des caricatures de la bourgeoisie, s'appuyant sur les stéréotypes anglais. Le jugement du public dépend de la différence entre le jeu des personnages et les attentes des

spectateurs vis-à-vis ce qu'ils ont déjà vu. Il commence la pièce sur la base des anticipations du public qu'il déjoue systématiquement. L'auteur réduit la puissance des tropes de l'intrigue pour que l'action reste stagnante et confinée dans des échanges sans suites. En l'absence d'action, la langue est le centre nécessaire de *La Cantatrice Chauve*.¹⁷ Bien que le public soit convaincu que son rôle est de comprendre ce qui se passe dans la pièce, leur langage et actions empêchent toute compréhension de la part du spectateur ; les personnages semblent communiquer entre eux mais ces communications repoussent le public. Pour Ionesco, « Il y a un degré de communication entre les gens. Ils se parlent. Ils se comprennent. C'est cela qui est stupéfiant » (Ionesco, *Entretiens avec Eugène Ionesco* : 69). Le public réagit à la pièce en essayant de deviner le sens par recours aux conventions discursives et dramaturgiques, mais Ionesco ne satisfait jamais cette tentative. Il illumine donc notre dépendance sur les conventions pour faire sens de notre monde. *La Cantatrice Chauve*, comme toutes les pièces de théâtre, est destinée au spectateur, mais Ionesco va encore plus loin en obligeant le public à participer activement à vivre le sens et la logique de sa pièce, que paradoxalement notre désir pour le sens nous fourvoie très facilement à l'illusion voir à l'erreur.

¹⁷ Rosette C. Lamont. *Ionesco's Imperatives*. (Ann Arbor : The University of Michigan, 1993) 42.

CHAPITRE II

La violence chaotique dans *La Leçon* et *Les Chaises*

Dans *La Leçon* (1951) et *Les Chaises* (1952), le danger physique est imminent. Les deux pièces deviennent de plus en plus chaotiques et se terminent par des actes de violence choquantes. Ionesco introduit des objets imaginaires dans les pièces qui sont destinés à déclencher des parallèles historiques troublants et à renforcer ainsi le sentiment d'appréhension du public. Contrairement à ce qu'on a vu dans *La Cantatrice Chauve*, le chaos dans *La Leçon* et *Les Chaises* tend plus systématiquement vers un semblant de climax social et narratif.

Il existe également un contraste entre ce qui est privé et ce qui est social dans la logique dramatique de *La Leçon* et *Les Chaises*. Les pièces commencent par des échanges intimes entre personnages qui se révèlent plus tard avoir été déterminés par un contexte social plus large et plus troublant. *La Leçon* commence par un échange entre le couple classique du professeur et de l'élève. Ionesco souligne la relation entre Le Professeur et L'Élève pour donner l'impression qu'ils sont des individus, quoiqu'encore typifiés. L'action monte en parallèle avec l'intensification de l'intimité entre le couple jusqu'au moment où elle éclate. Mais vers la fin de la pièce, l'action est soudainement recadrée pour révéler un nouveau contexte. Le sens de tout ce qui est venu avant se voit alors transformé et assume une dimension sociale importante. Dans *Les Chaises*, ce contraste est représenté sous forme de métaphore visuelle. Chaque chaise ajoutée sur scène représente un archétype spécifique dans une foule croissante d'individus (la société du passé du couple). Cet encombrement de chaises sur scène ne fait que renforcer l'ampleur de l'abandon social du couple. Le souvenir de la société qu'ils ont perdue occupe plus en plus d'espace sur scène (et dans leur vie), au point où ils s'en trouvent finalement écartés.¹⁸

¹⁸ Bermel, Albert. "Ionesco: Anything but Absurd." *Twentieth Century Literature*, vol. 21, no. 4: 417.

L'année après la mise en scène de *La Cantatrice Chauve* (1950), Ionesco a commencé à situer ses pièces dans un contexte historique plus reconnaissable, celui de la période contemporaine, les années de l'après-guerre.¹⁹ En situant les pièces dans le contexte social de la destruction et des conséquences de la guerre, *La Leçon* (1951) et *Les Chaises* (1952) confrontent le public avec la tendance humaine à devenir insensible à la violence. L'action de *La Leçon* est recontextualiser pour révéler que le meurtre de l'élève n'est pas l'horreur singulière que l'on s'imaginait, mais une mort parmi beaucoup d'autres dans une même journée. De ce fait, la monstruosité du professeur est convertie en une atrocité socialement sanctionnée qui est à la fois plus et moins choquante. Le couple dans *Les Chaises*, bien qu'il n'ait pas participé volontairement aux atrocités de la guerre, appartenait autrefois à une structure sociale qui les avait néanmoins autorisées. Le traumatisme de la guerre isole le couple avec leurs souvenirs de leur ancien entourage social et leur complicité avec lui. Le couple subsiste dans l'espoir qu'il existera quelque part une meilleure société qui ne permettra jamais que cela se reproduise. Les vieux espèrent également habiter un monde dans lequel leurs traumatismes personnels ne seront pas ignorés malgré le fait que puisqu'un très grand nombre de personnes ont été similairement touché par les événements, les traumatismes individuels de la plupart seront inévitablement oubliés. Ionesco poursuit une stratégie qui cache les significations des actions dans un océan de dialogue confus et dans des changements de registres rapides pour montrer comment ce débordement et cette confusion contribuent à notre désensibilisation : on donne priorité aux mots et aux rationalisations en ignorant les actions devant nos yeux. Ionesco crée un sentiment d'inquiétude chez le public, le piégeant entre la confusion sur scène et sa complicité potentielle avec la légitimation de la violence dans le réflexe-même de vouloir y trouver un sens.

¹⁹ Rosette C. Lamont. *Ionesco's Imperatives*. (Ann Arbor : The University of Michigan, 1993) 68.

Afin de poursuivre une analyse qui juxtaposera, côte à côte, les deux textes, il serait utile d'orienter le lecteur avec un bref résumé des deux pièces.

La Leçon commence par une rencontre apparemment innocente entre le professeur et une élève. Ionesco remplace la leçon qu'on pourrait envisagée par l'insistance du Professeur sur une série d'exigences et de logiques de plus en plus arbitraires. Il commence par une leçon d'arithmétique dans laquelle l'élève peut additionner mais non pas soustraire, suivie d'une leçon de philologie dans laquelle Le Professeur insiste qu'en italien le mot pour indiquer « la France » est « l'Italie. » L'agression du Professeur monte tout au long de la pièce jusqu'à ce que la menace latente de ses gestes se cristallise dans le meurtre de l'étudiante. Tout d'un coup, le spectateur apprend que le drame du meurtre qu'il s'imaginait être un évènement singulier est en fait le quarantième de la journée et même pas le dernier du jour. En mettant l'accent sur le dialogue plutôt que sur la situation, Ionesco joue avec la dissonance entre ce que le public voit et ce qu'il entend.

Dans *Les Chaises*, un couple âgé appelé simplement Le Vieux et La Vieille vit seul sur une île. Le dialogue décousu est ponctué de répétitions qui donnent l'impression que le couple n'a pas de mémoire plus long que le temps d'une énoncée à l'autre. Ils planifient une conférence et engagent un orateur pour transmettre le message du Vieux aux invités. Ils génèrent une foule de participants imaginaires qui finissent par les envahir, mais ils n'admettent jamais la nature non-réelle de ceux-ci. Le public visualise ce que le couple fait, se demandant si le couple est fou ou si la foule est réelle.

Contrairement à *La Cantatrice Chauve*, Ionesco souligne l'importance du hors scène dans *La Leçon* et *Les Chaises*, parce que les personnages vivent dans une société reconnaissable. De plus, ils ont un effet sur elle. Dans *La Leçon*, Ionesco écrit dans la didascalie : « Il faut apercevoir, dans le lointain, des maisons basses, aux toits rouges : la petite ville » (45). Au début de *La Leçon*,

Le Professeur dit à L'Élève « Il y a trente ans que j'habite en ville, » mais ajoute ce qui semble être un sophisme : qu'il n'est familier ni avec Paris ni Bordeaux. L'étudiante a choisi ce professeur parce qu'il est bien connu en ville, ce qui lui inspire un degré de confiance car s'il a une bonne réputation, elle pense pouvoir lui faire confiance. Elle compte utiliser ses nouvelles études pour poursuivre son doctorat, suggérant une application indépendante de ce qu'elle apprendra chez le professeur.

Ionesco utilise des éléments géographiques dans *Les Chaises* pour fixer les références aux événements qui ont amenés ces personnages à leur emplacement actuel qui est complètement en retrait de la société. La Vieille explique : « 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... » (142). Ils sont seuls sur une île, complètement coupés du monde. Les actions entre les vieux se déroulent en huis clos, mais Ionesco suggère qu'il y a une raison pour leur isolement.

En faisant allusion au monde extérieur de la pièce, Ionesco insiste sur les traumatismes durables qui ont affecté ses personnages. Contrairement à *La Cantatrice Chauve*, ces personnages ont une histoire.²⁰ Dans *Les Chaises*, La Vieille parle fréquemment des décisions passées : « Tu aurais pu être président chef, roi chef, ou même docteur chef, maréchal chef, si tu avais voulu, si tu avais eu un peu d'ambition dans la vie... » (143). En soulignant ce que Le Vieux aurait pu faire, elle établit un lien entre leur passé et leur présent ; il existe une chaîne de causes à d'effets qui les a conduits jusqu'ici.

Dans *Les Chaises*, Ionesco fait allusion à la Seconde Guerre mondiale sans jamais la citer explicitement comme cause de l'isolement des vieux. Il laisse entendre que leur situation est une conséquence de la guerre quand les vieux parlent de l'existence ou de la disparition de Paris :

²⁰ Claude Abastado. *Eugène Ionesco*. (Paris : Bordas, 1971) 89.

LE VIEUX : Cette ville a existé, puisqu'elle s'est effondrée... C'était une ville de lumière, puisqu'elle s'est éteinte, éteinte, depuis quatre cent mille ans... Il n'en reste plus rien aujourd'hui, sauf une chanson [...] une berceuse, une allégorie : *Paris sera toujours Paris* (144).

Or, pendant la Seconde Guerre mondiale, Paris était l'une des seules villes principales de l'Europe qui n'a pas été détruite en grande partie à cause de l'Occupation Allemande.²¹ Le dramaturge laisse entendre que le seul souvenir de la ville lumière conservé par les vieux tire sa source d'une chanson de Maurice Chevalier, « Paris sera toujours Paris », de 1939. Cette chanson sert d'allégorie pour l'état de la France pendant la guerre. Ionesco cite la chanson ironiquement : « La plus belle ville du monde / Même quand au loin le canon gronde / Sa tenue est encore plus jolie... / Paris sera toujours Paris. » Une année après la sortie de cette chanson, les Allemands ont occupé Paris, garantissant ainsi que « Paris sera toujours Paris ». Métaphoriquement l'éclat de la ville est éteint par son déficit d'honneur et d'héroïsme. Alors que les Français ont tendance à se rappeler la Résistance, Ionesco souligne le lien entre la collaboration et la conservation de Paris. Mais dans la même image Ionesco souligne le lien entre la collaboration et la préservation de Paris tout en nous rappelant la destruction catastrophique d'autres métropoles pendant la Seconde Guerre mondiale. Malgré leur isolation sur une île, les vieux appartiennent néanmoins à une société et une culture qui ont collaborées avec l'une des forces idéologiques la plus destructrice de l'histoire.

L'auteur met l'accent sur le fait que Paris fut la ville lumière pour accentuer le contraste entre le clair et l'obscur qui est employé comme ressource essentielle dans l'organisation de l'intrigue. Quand les vieux se retrouvent seuls au début de la pièce, ils parlent dans une « demi-obscurité. » L'éclairage devient de plus en plus lumineux avec l'arrivée de chaque nouvel invité, l'empereur en particulier :

²¹ Rosette C. Lamont. *Ionesco's Imperatives*. (Ann Arbor : The University of Michigan, 1993) 73.

Par la porte ouverte, on n'aperçoit le vide, mais, très puissante, une grande lumière envahit le plateau par la grande porte et les fenêtres qui, à l'arrivée de l'Empereur, également invisible, se font fortement éclairées... Lumière maximum d'intensité, par la porte ouverte, par les fenêtres ; mais lumière froid, vide[.] (172).

Bien que l'Empereur soit invisible pour le public, Ionesco spécifie un changement radical dans l'éclairage afin de souligner une présence quasi-physique dans l'absence d'un corps réel. La lumière indique la présence pendant que l'obscurité souligne l'absence et l'isolation. La présence des invités représente l'espoir pour un avenir qui est peuplé par des gens qui ne sont pas indifférents à la souffrance des autres.²² Mais le retour à l'obscurité renforce l'ampleur de la destruction causée par la guerre.

L'aliénation des vieux provoque une co-dépendance qui accroît leur instabilité mutuelle. Le public remet en question la santé mentale du couple dès le début de la pièce vu leur isolement volontaire sur une île. Le Vieux exhorte sa femme de boire du thé de manière répétée quand « il n'y a pas de thé, évidemment » (143). Après avoir ri de façon hystérique à propos du jeu de mots entre « arriver », « rire » et « riz », Le Vieux « pleure soudain » et demande sa mère :

LE VIEUX (sanglots) : Hi, hi, hi ! Ma maman ! Où est ma maman ? J'ai plus de maman.
LA VIEILLE : Je suis ta femme, c'est moi ta maman maintenant.

Le Vieux a besoin de sa mère pour le consoler quand il fond en larmes, un rôle que son épouse remplit volontiers.²³ La désolation du Vieux est soudain et sans motif. Ces changements de registre ne font que souligner l'instabilité de leurs rapports et donc de leur couple. Leur isolement et co-dépendance ne fait qu'amplifier leur co-dépendance et donc la fragilité de leur rapport au réel. Puisqu'il ne s'agit pas de personnages fiables, la tangibilité des visiteurs représentés par les chaises reste ambiguë.

²² Marie-France Ionesco. *Portrait de l'écrivain dans le siècle*. (Éditions Gallimard, 2004) 56.

²³ Rosette C. Lamont. *Ionesco's Imperatives*. (Ann Arbor : The University of Michigan, 1993) 72.

Dans *La Leçon*, tout en le déstabilisant, Ionesco met en relief aussi le symbolisme que nous avons tendance à attacher aux rôles iconiques. L'Élève doit écouter et apprendre du professeur parce qu'elle croit qu'il sait mieux. L'autorité du professeur vient de la supériorité de ses connaissances. La dynamique de pouvoir entre Le Professeur et L'Élève apparaît petit à petit, permettant la menace du professeur de s'approfondir à mesure que la pièce avance :

L'ÉLÈVE : Mais oui, monsieur, je suis à votre disposition, monsieur.

LE PROFESSEUR : À ma disposition ?... (lueur dans les yeux vite éteinte, un geste qu'il réprime.) Oh, mademoiselle, c'est moi qui suis à votre disposition. Je ne suis que votre serviteur (50).

Au début de la pièce, Le Professeur feint un air de politesse envers son élève, utilisant une fausse timidité pour l'aider à baisser la garde. Elle est enthousiaste par la chance de pouvoir étudier avec un Professeur réputé et il exploite sa confiance. Le Professeur sait comment manipuler cette structure dans le but de saper profondément le rôle que les enseignants sont censés de jouer — à savoir, améliorer la capacité de leurs étudiants à avoir du succès dans le monde et ainsi contribuer à leur bien-être à long terme.

Le savoir sur lequel se repose l'autorité du Professeur se révèle un mirage. Il prétend de savoir plus que l'étudiante, mais il commence avec une interrogation farfelue sur des lieux communs que tout le monde maîtrise dès la jeune enfance :

L'ÉLÈVE : Je connais mes saisons, n'est-ce pas, monsieur ?

LE PROFESSEUR : Mais oui, mademoiselle... ou presque. Mais ça viendra. De toute façon, c'est déjà bien. Vous arriverez à les connaître toutes vos saisons, les yeux fermés. Comme moi (49).

Non seulement les connaissances générales de l'étudiante sont un peu superficielles, mais la profondeur de la leçon en soi est suspecte. Le Professeur révèle ainsi la portée limitée de ses propres connaissances. Ses prétentions à une connaissance supérieure ne résiste pas à l'examen, quoiqu'il n'ait que le besoin de se montrer plus rusé que son élève. À la lumière de cette leçon le

souhait de L'Élève d'obtenir son « doctoral total » s'avère irréaliste, étant donné le niveau de ses études.

Si la leçon est simple, le dialogue n'est pas toutefois innocent. Le Professeur examine les capacités de son élève, dont elle est parfaitement consciente. Ionesco insuffle à la scène un double-sens palpable.²⁴ Le Professeur charge cet échange de désir érotique de telle manière qui inquiète le public, non seulement à cause de la différence entre le « vieux » professeur et « la fille », mais aussi à cause du pouvoir de sa position. La réputation du Professeur comme éducateur lui permet de revêtir ses penchants sadiques avec un bénéfice du doute qu'il manipule grâce à son autorité.²⁵

Dans *Les Chaises*, les vieux aussi ont une façade extérieure qui ne correspond pas à la réalité. Ionesco présente sur scène des objets invisibles et des invités tout aussi invisibles afin de suggérer l'existence du monde extérieur. Les vieux nient leur éloignement de la société en imaginant une foule de participants à leur conférence qui ne sont pas indifférents à leur discours. Les participants de la soit-dite conférence traversent les classes sociales. Ils sont « propriétaires, architectes, maçons, les ébénistes qui fabriquent les chaises, des fabricants, des correcteurs, rédacteurs, etc. » (179). Ionesco fournit non seulement une chaise vide pour placer les invités à la réunion, mais il écrit aussi des trous pour leurs rôles (absents) dans la conversation. La didascalie souligne que « La Dame réagit » quand Le Vieux explique à la première invitée qu'il ne peut pas encore discuter de son message, ainsi donnant l'ordre aux acteurs de la manière à adopter en l'absence d'une réponse ou d'un personnage. L'auteur utilise une technique fondée sur l'idée que jouer, c'est réagir. Face à des personnages qui ne sont pas seulement absents, mais activement niés, Ionesco force le public à réagir aux réactions au dialogue entre le Vieux et de La Vieille et les conférenciers invisibles. Dès qu'une nouvelle personne invisible arrive, les vieux conversent

²⁴ *Ibid.* 48.

²⁵ Claude Abastado. *Eugène Ionesco*. (Paris : Bordas, 1971) 70.

tous les deux avec elle, tandis que Le Vieux donne au public l'impression qu'il contrôle les actions de l'invité comme s'ils étaient des marionnettes :

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

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

LA VIEILLE : Oh ! comme c'est beau ! (157).

Toutes les suppositions de La Vieille sont aléatoires, mais en plus, aucune d'entre elles ne correspond à l'identité de l'objet affirmé par Le Vieux. Ainsi, Ionesco introduit des objets pour amplifier le dialogue avec l'absence. Le vide de la conférence est accentué par les espaces physiques qui incitent les réactions des personnages sur la scène. Ces vides mettent en évidence la manière dont les vieux ont été abandonnés par le monde extérieur.²⁶

Malgré le caractère fictif des participants à la conférence, l'arrivée de chaque nouvel invité mine l'ancienne image du couple co-dépendent.²⁷ Au début de *Les Chaises*, La Vieille avait adopté un rôle maternel, mais la rupture de leur isolement (même par des invités invisibles) donne à chacun une plus grande marge de liberté. La confusion des rôles de La Vieille joue sur les stéréotypes féminins : elle est une mère et une épouse fidèle. Plus tard, cette nonagénaire se transforme en maîtresse cherchant à satisfaire ses désirs sexuels avec un étranger, le Photogaveur.

Comme l'explique Ionesco dans la didascalie :

LA VIEILLE, au Photogaveur, minaudant grotesque [...] lancera la tête en arrière, en poussant des cris érotiques [...] rira de vieille putain ; ce jeu, tout différent de celui qu'elle a eu jusqu'à présent et de celui qu'elle aura par la suite, et qui doit révéler une personnalité cachée de la Vieille (158).

Le Vieux au même temps, entretient une conversation romantique avec une autre invitée invisible, la Belle, le « Yseult » pour son « Tristan. » L'érotisme de La Vieille est censé être répulsif mais elle reconnaît encore assez les lois du mariage pour cacher sa tromperie de son mari. C'est encore

²⁶ *Ibid.* 94.

²⁷ Rosette C. Lamont. *Ionesco's Imperatives*. (Ann Arbor : The University of Michigan, 1993) 77.

un renversement des rôles anticipés par le public, mais c'en est un qui illumine les instincts primordiaux de désir pour le sexe sinon pour l'amour qui sont présumés éteints chez les gens âgés.²⁸ Dès l'arrivée des invités (même invisibles), les vieux ne sont plus les mêmes personnes qu'ils étaient dans leur isolement.

L'une des grandes différences entre *Les Chaises*, *La Leçon* vis à vis *La Cantatrice Chauve* c'est que les personnages des pièces ultérieures doivent parvenir à créer un lien avec le public en tant qu'êtres physiques en chair et en os. Sans l'empathie de cette connexion corporelle, le chaos qui culmine dans la violence à la fin s'avèrerait beaucoup moins cathartique.

Tout comme *Les Chaises* nous dérange dans sa représentation d'un désir charnel (même s'il est imaginaire), *La Leçon* insiste sur le rapport physique entre Le Professeur et l'Élève. Le Professeur a une forte attirance sadique pour l'étudiante doublée de sadisme. Il l'entoure comme un loup dans un conte de fée.²⁹ L'innocence de L'Élève est amplifiée par son incapacité à soustraire ; elle sait seulement comment additionner. Lorsque le professeur s'en rend compte, il se sert de attributs physiques de l'étudiante pour expliquer sa leçon : « Vous avez deux [oreilles], j'en prends une, je vous en mange une, combien vous en reste-t-il ? » (55).³⁰ Le Professeur masque ses intentions sadiques dans une stratégie pédagogique.³¹ Les explications du Professeur présagent la fin sanglante de la pièce : « Il ne faut pas seulement intégrer. Il faut aussi désintégrer. C'est ça la vie. C'est ça la philosophie. C'est ça la science. C'est ça le progrès, la civilisation » (54). La philosophie nihiliste du professeur approuve la « soustraction » ou le meurtre parce que « c'est l'ordre naturel des choses ». Ionesco laisse entendre que Le Professeur partage la logique de

²⁸ *Ibid.* 78.

²⁹ *Ibid.* 53.

³⁰ *Ibid.* 54.

³¹ *Ibid.* 52-53.

domination défendue par le nazisme car il associe le meurtre comme moyen de faire progresser un projet eugénique voué à supprimer ceux jugés inférieurs par les soi-disant supérieurs.

Le dialogue essentiel pour le théâtre traditionnel est, comme nous l'avons vu à maintes reprises, détourné par Ionesco. Ceci dit, dans *La Cantatrice Chauve*, il reste encore de compréhensions entre les personnages même s'il n'y en a pas entre les personnages et le public. Dans *La Leçon*, la communication entre Le Professeur et l'étudiante est complètement rompue pour aboutir finalement à une violence lorsque le professeur cesse de faire effort de converser avec elle. En expliquant le caractère indistinct « des langues néo-espagnoles », le professeur retire « un grand couteau invisible, ou réel » (70) pour que L'Élève puisse traduire « couteau » d'une langue à l'autre. Sur l'insistance du professeur, l'étudiante répète lentement le mot « couteau », tout en se plaignant des maux physiques qui se répandent dans son corps. Le professeur ignore ses plaintes et répond « continuons » à chaque mention de son mal aux dents. Il ne fait plus l'effort d'une leçon et la force maintenant avec un couteau. Dans la didascalie, Ionesco décrit la réaction du professeur lors de l'assassinat de L'Élève comme « un soubresaut bien visible, de tous son corps » (72). Que le couteau soit réel ou imaginaire, il devient un double symbole phallique du viol et du meurtre de la fille.³² Ionesco donne un caractère elliptique à la scène afin de souligner les nombreux risques dans l'hierarchie entre enseignant et étudiante.

Dans *Les Chaises*, Ionesco utilise des mouvements chaotiques pour souligner le vide de la conférence des vieux. À chaque présentation d'un nouvel invité imaginaire, Le Vieux envoie La Vieille chercher une chaise. Ils invitent tellement d'invités que beaucoup arrivent en même temps. La Vieille doit courir autour de la scène, ouvrir et fermer des portes, toujours à la recherche de plus de chaises :

³² *Ibid.* 56.

Il faut beaucoup de pantomime, de lumières, du son, d'objets qui bougent, de portes qui s'ouvrent et qui se ferment et s'ouvrent de nouveau, pour créer ce vide, pour qu'il grandisse et ronge tout : on ne peut créer l'absence que par opposition des présences (Ionesco, *Notes et contre-notes* : 168).

Dans le contexte de ce mouvement constant de La Vieille, Le Vieux énumère les caractéristiques physiques de chaque invité, leur taille et leur âge, ce qui souligne encore leur absence. Ionesco indique qu'il doit y avoir « un règlement mécanique dans *Les Chaises* », contrairement au « dérèglement du langage » dans *La Leçon* (Ionesco, *Entretiens avec Eugène Ionesco* : 59). Malgré la présentation de tant d'invités invisibles, le public sait, grâce au nombre de chaises sur la scène, combien d'invités sont supposés « présents ». Lorsque La Vieille n'a plus de chaises à ajouter, le couple se rend compte qu'ils ont été envahis :

LA VIEILLE : Mon chéri, j'ai peur, il y a trop de monde... nous sommes bien loin l'un de l'autre... à notre âge, nous devons faire attention... nous pourrions nous égarer... Il faut rester tout près, on ne sait jamais, mon chou, mon chou... (169).

Malgré le caractère cafardeux de cette scène, il est comique de constater que La Vieille craint de se perdre dans cette salle de chaises vides. Ionesco appelle l'attention sur l'absurdité de cette scène dans les répliques de La Vieille : « L'humour c'est prendre conscience de l'absurdité tout en continuant à vivre dans l'absurdité » (Ionesco, *Portrait de l'homme* : 18). Les vieux ne peuvent plus se voir ni s'entendre. Le Vieux n'a pas peur mais les chaises vides effraient La Vieille parce qu'elles occupent tout l'espace entre elle et son mari. Les invités ont beaux être imaginaires, mais ils ont séparés les uns des autres au même titre que le couple avait été isolé avant l'invasion de la foule imaginaire.

Certains critiques ont lu *Les Chaises* comme une représentation des échecs et des regrets d'un couple âgé.³³ Ionesco explique qu'il considérait sa pièce plutôt comme « le néant et non pas l'échec [...] l'absence totale : les chaises avec personne » (Ionesco, *Entretiens avec Eugène*

³³ Eugène Ionesco. *Entretiens avec Eugène Ionesco* (Paris: Éditions Pierre Belfond, 1966) 84.

Ionesco : 84). Les vieux n'ont pas échoué, mais ils ont été oubliés. Quand l'Empereur arrive, Le Vieux « pleur[e...] d'émotion » car il donne l'espoir que les expériences du couple ne seront pas oubliées. L'histoire du Vieux est celle de beaucoup de gens : il a souffert pendant la guerre, mais maintenant il veut croire que les dégâts qu'elle lui a causés ne seront plus ignorés. Quand les vieux restent au bord de la fenêtre, Le Vieux proclame : « Nous ne serons pas oubliés. L'Empereur éternel se souviendra de nous, toujours » (181). D'un coup, Le Vieux et la Vielle se lancent « chacun par sa fenêtre, en criant 'Vive L'Empereur'. » Mais au moment où ils sautent, « la lumière venant des fenêtres et de la grande porte a disparu : il ne reste que la faible lumière du début » (182). Ionesco ne laisse pas durer le moment d'espoir et renvoie la scène à la solitude du départ. La présence seule de l'Empereur ne pourra pas garantir le souvenir et sans témoins l'existence même des vieux s'élançait littéralement dans le vide.

Ionesco oblige le public à faire face à la réalité de la violence en soulignant une incapacité à lui donner un sens. Le couple parle constamment du fait que l'Orateur se présente à la conférence pour transmettre le message des Vieux, car ils ne font pas confiance à leur propre capacité de le transmettre correctement. Ils réitérèrent l'importance de son arrivée imminent en répétant « L'Orateur doit venir » et « il viendra » (177) tout en restant incertains qu'il arrive.³⁴ Ionesco laisse croire au public que l'Orateur fait partie des invités invisibles, mais il note dans la didascalie :

Très lentement, très lentement, la porte s'ouvre toute grande, silencieusement ; puis l'Orateur apparaît ; c'est un personnage réel. C'est le type du peintre ou du poète du siècle dernier [...] si les personnages invisibles doivent avoir le plus de réalité possible, l'Orateur, lui, devra paraître irréel (177-78).

En spécifiant la nature de l'entrée fantomatique de l'Orateur, il est difficile d'établir encore une fois s'il s'agit d'une personne réelle ou simplement d'un symbole. Ionesco déséquilibre le partage

³⁴ Rosette C. Lamont. *Ionesco's Imperatives*. (Ann Arbor : The University of Michigan, 1993) 79.

entre réalité et imaginaire qui prévalait jusqu'alors dans la pièce. Quand l'Orateur se présente finalement, les vieux sont aussi surpris que le public. Ils exclament « C'est bien lui, il existe. En chair et en os » (178). Mais quand l'Orateur a enfin l'occasion de parler à la foule, il révèle qu'il est « sourd et muet » avant d'écrire « ANGEPAIN » et « NNAA NNM NWNWNWV » (182). La confiance du public en l'Orateur abouti encore par un mirage. Avec ce dernier renversement, Ionesco dérobe au spectateur la possibilité d'attribuer un sens à l'intrigue tel que dicteraient les conventions du théâtre traditionnel (résolution et dénouement). Ionesco conclut *Les Chaises* avec une incohérence finale presque prévisible : le double suicide des vieux semble à la fois absurde et tragique surtout parce qu'il se produit au premier moment d'espoir.³⁵

Dans *La Leçon*, Ionesco supprime également le sens des meurtres du Professeur. Ionesco crée ainsi un vide dans lequel le non-sens de la mort ne fait que confirmer le non-sens de la violence qui l'avait précédée. Après l'assassinat de son élève, Le Professeur déclare « Salope... C'est bien fait... Ça me fait du bien » (72). Mais il se trouve aussi « pris de panique » quand il se rend compte de ce qu'il a fait, se tournant vers la morte dans le déni, la disant « Voyons, mademoiselle, la leçon est terminée... Vous pouvez partir... » (72). Le public en rit, car Le Professeur ne veut pas croire qu'il a mal agi. Il revient à l'état d'un enfant pitoyable qui a besoin de l'aide d'une mère, en l'occurrence ici, sa femme de ménage, Marie. Elle le réprimande parce qu'elle l'avait prévenu que « la philologie mène au pire » (59). Ironiquement, Le Professeur interprète mal le sens que Marie donne à « pire », en disant qu'il ne savait pas qu'elle pensait que le meurtre soit la pire des choses. La mort de cette élève s'avère être la quarantième de la journée. Les cadavres empilés dans la maison doivent donc être déplacés :

³⁵ Claude Abastado. *Eugène Ionesco*. (Paris : Bordas, 1971) 89.

LE PROFESSEUR : On risque de se faire pincer... avec quarante cercueils... Vous imaginez... Les gens seront étonnés... Si on nous demande ce qu'il y a dedans ?

LA BONNE : Ne vous faites donc pas tant de soucis. On dira qu'ils sont vides. D'ailleurs, les gens ne demanderont rien, ils sont habitués (74).

D'un coup, le décès de cette étudiante semble moins significatif dans le contexte de la multitude d'autres décès. Les gens sont habitués à voir beaucoup de cercueils alors la mort dans la rue est devenue banale. Ionesco fait allusion à la désensibilisation au meurtre de masse. On ne se focalise plus sur la victime, mais sur le meurtrier. Dans sa didascalie, Ionesco demande à Marie de retirer un brassard « portant un insigne, peut-être la svastika Nazie » que le professeur peut porter lors du transport des corps. Ce détail a été omis dans la première production de la pièce, mais Ionesco avait laissé la note incluse dans son texte pour souligner qu'il pensait au génocide de la Seconde Guerre mondiale. D'une manière à une autre, Ionesco met en lumière sur la rapidité avec laquelle la vie d'une personne devient insignifiante lorsque sa mort même violente fait partie d'une série. Au début, le public est choqué par l'assassinat individuel de l'étudiante, mais, lorsqu'elle est assimilée à une quantité d'autres meurtres, la sienne devient beaucoup plus banale.

Bien que *La Leçon* et *Les Chaises* ne font jamais de références explicites à la Seconde Guerre mondiale, un sentiment de traumatisme persiste néanmoins dans ces œuvres. Ionesco a écrit *La Leçon* en 1951 et *Les Chaises* en 1952, même pas dix ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale. L'impact de cette guerre était donc vivant aussi dans l'esprit des premiers spectateurs. En présentant ses personnages dans un cadre plus historique et en leur donnant un passé, Ionesco emploie la mémoire collective du public comme une toile de fond pour sa pièce. Contrairement à *La Cantatrice Chauve*, ces personnages ont des profondeurs cachées que Ionesco veut faire découvrir au public. La mémoire collective figure quasiment comme personnage supplémentaire dans *La Leçon* car elle joue le rôle de sous-texte pour chaque conversation. Les deux pièces suggèrent que la violence à l'échelle sociale est souvent aussi incompréhensible que celle qui éclate

entre particuliers et dont elle est pourtant le miroir. En jouant avec la lumière et en obligeant le public à imaginer ce qu'il ne voit pas, Ionesco dramatise à la fois les pulsions implacables qui donne lieu à la violence et l'annulation complète des raisons qui seraient supposer l'expliquer. Bien que Ionesco ait écrit ses pièces en pensant à la Seconde Guerre mondiale, l'importance de leurs leçons ne se cantonnent pas à cette période, car les problèmes de la violence de masse et de ses séquelles restent pertinents à toutes époques.

CHAPITRE III

La solitude indispensable de Bérenger dans *Rhinocéros* et *Le roi se meurt*

Les deux pièces, *Rhinocéros* (1959) et *Le roi se meurt* (1962), continuent à thématiser la relation entre l'individu isolé et la foule. Dans le cycle Bérenger, les personnages deviennent plus complexes qu'auparavant dans les pièces de Ionesco. Tandis que les personnages secondaires continuent à paraître illogiques et à parler en platitudes, Bérenger, le personnage principal des deux pièces (quoique pas la même personne), traverse un véritable développement à travers l'intrigue. Dans les deux pièces, le personnage a du mal à accepter la solitude de son destin, condition que Ionesco considérait comme essentiel pour la conscience : « [La solitude] est indispensable, et mes personnages, justement ce sont des gens qui ne savent pas être solitaires » (Ionesco, *Entretiens avec Eugène Ionesco* : 136). Ionesco attire l'attention sur la solitude comme nécessité, car seul le rejet garanti l'indépendance qui permet une distance critique vis à vis la société. En se concentrant sur la psychologie de ses personnages, Ionesco introduit un changement dans sa stratégie de représentation qui aligne ses personnages sur un comportement humain plus reconnaissable.

Rhinocéros et *Le roi se meurt* marquent une nouvelle réflexion sur la foule. Ionesco continue de poursuivre ce thème en recueillant les réactions du public pour le rendre complice dans ses expériences. La place des rationalisations que nous avons vues dans ses pièces antérieures est amplifiée pour devenir ici le symbole des dangers de la foule ou du consensus social. Les réflexes cognitives que Ionesco fait déclencher chez le public (ou le lecteur) sont à la fois reconnaissables et détournées. Les pièces suivent une structure théâtrale plus traditionnelle. Ceci dit, la dramaturgie de Ionesco ne répond toujours pas aux attentes du public, mais offre un tableau d'informations déchiffrables. L'auteur nous fait vivre les dangers de notre capacité mentale à rationaliser ou à naturaliser ce qui paraissait impensable auparavant. Dans le processus de reconnaissance de la

menace posée par des rationalisations folles, Ionesco mène le public à intérioriser les craintes de Bérenger.

Bérenger reflète les propres expériences de Ionesco lui-même lors du déclenchement d'une politique de plus en plus autoritaire avant et pendant la Seconde Guerre mondiale.³⁶ Il y a des parallèles distinctes entre les pièces ultérieures et les expériences de Ionesco, bien qu'il critique ceux qui se focaliseraient uniquement sur l'homme derrière l'écriture : « ce qui les intéresse ce n'est pas la vérité universelle, mais l'aveu personnel, c'est à-dire le trou de la serrure » (Ionesco, *Entretiens avec Eugène Ionesco* : 68). Ces pièces ultérieures révèlent plus sur Ionesco que ses œuvres précédentes, bien qu'il souhaite toujours que le public joue son rôle en contribuant au sens de la pièce au lieu de s'appuyant sur ce qu'il signifie de manière traditionnelle.

Rhinocéros décrit une ville dans laquelle les gens commencent à se transformer en rhinocéros. La cause de ces métamorphoses n'est pas claire et n'est jamais expliquée. Ionesco se concentre plutôt sur les réactions des personnages. La pièce peut être interprétée comme représentation allégorique de la contagion sociale qui a contribué à répandre le fascisme et le communisme en Europe.³⁷ Mais la question de la contagion idéologique doit également être considérée de manière plus large. Les répliques des personnages s'inspirent plus ou moins de personnes dans la vie de Ionesco, de personnes qui, à son avis, ont succombées à une mentalité de foule. Il critique la réaction d'amis et de connaissances à l'égard des fascismes menant à la Seconde Guerre mondiale et après, sous la Russie stalinienne. Son propre père n'est pas épargné. Selon Ionesco, « pour lui, dès qu'un parti prenait le pouvoir, il avait raison » (Ionesco, *Présent passé, passé présent* : 26). Pour Ionesco, les supplices de Roumanie sous le fascisme et le communisme

³⁶ Marie-France Ionesco. *Portrait de l'écrivain dans le siècle*. (Éditions Gallimard, 2004) 39.

³⁷ Rosette C. Lamont. *Ionesco's Imperatives*. (Ann Arbor : The University of Michigan, 1993) 139

annulent la possibilité même de recourir à une justification pareille.³⁸ Même son ami, le philosophe Emil Cioran, était tombé sous le charme du fascisme en Roumanie.³⁹ Ionesco a aussi beaucoup critiquée son fameux rival Jean-Paul Sartre qui il a accusé de manquer le « caractère de force. »⁴⁰ Beaucoup ont commencé en s'opposant soit au fascisme ou au communisme pour y succomber plus tard soit à cause de leur domination politique ou parce que ces idéologies étaient tout simplement à la mode.

Les rhinocéros de Ionesco sont des animaux sauvages. Un rhinocéros est grand, puissant et possède une peau épaisse ; c'est l'un des plus dangereux animaux du monde.⁴¹ Les rhinocéros sont aussi exotiques. Ils ne sont pas natifs de l'Europe et ne peuvent être vus que dans des zoos ou dans, comme observe Bérenger dans « un cirque, peut-être ambulante. » Le rhinocéros est, comme les personnages mentionnent plusieurs fois, « bicorne » ou « unicolore, » d'Afrique ou d'Asie. Les personnages font une distinction entre les rhinocéros unicolores et les rhinocéros bicolores au début de la pièce, mais le public se rend compte qu'il s'agit d'une distinction sans conséquence bien avant que Bérenger aboutisse à cette même réalisation. Un rhinocéros sauvage représente une menace évidente, mais Bérenger est obsédé par la distinction entre les animaux à une ou deux cornes, parce qu'il ne croit pas qu'il puisse y avoir plus d'un rhinocéros libre en ville.

Comme dans *La Cantatrice Chauve*, les personnages secondaires parlent dans des platitudes répétitives, mais ici Ionesco emploie cette technique pour souligner leur susceptibilité à une mentalité de foule :

³⁸ Marie-France Ionesco. *Portrait de l'écrivain dans le siècle*. (Éditions Gallimard, 2004) 50-51.

³⁹ *Ibid.* 113.

⁴⁰ IonescoEnthusiast. "Interview with Ionesco Part 3." *YouTube*, 24 Apr. 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=evev8MJayyM>

⁴¹ Dinerstein, Eric. "Rhinoceros." *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc., 17 Jan. 2019, www.britannica.com/animal/rhinoceros-mammal.

Les bruits produits par le rhinocéros, son barrissement, se sont bien éloignés ; les gens suivent encore du regard l'animal, debout, sauf Bérenger, toujours apathique et assis.
TOUS, sauf Bérenger : Ça alors ! (545).

Tous les personnages secondaires de cette scène, à part Bérenger, répètent les mêmes phrases : « Oh un rhinocéros ! » puis « Ça alors ! ». Déjà, Bérenger se distingue de la foule fascinée par le rhinocéros. Il ne comprend pas que ce qu'il est en train d'observer sont les débuts d'une crise sociale. Au départ, il suppose que cela doit être un événement singulier, qu'un rhinocéros s'est échappé du zoo ou d'un cirque. De toute façon, le rhinocéros ne l'affecte pas, alors cela ne semble pas avoir d'importance. Quand un rhinocéros écrase un chat, Jean affirme qu'il a été écrasé par un rhinocéros différent de celui qu'ils avaient vu avant. Celui-ci, selon lui, doit être différent car il avait moins de cornes que le premier. Pour Bérenger, cela semble illogique. Ceci dit, du point de vue du spectateur, son propre jugement est incertain : il affiche lui-même une identité d'alcoolique nerveux. Il ne croit pas à Jean, en déclarant : « Vous dites des sottises... comment avez-vous pu distinguer les cornes ! Le fauve est passé à une telle vitesse, à peine avons-nous pu l'apercevoir » (563). Étant donné l'improbabilité de cet événement, Bérenger dit qu'un seul rhinocéros aurait pu échapper, mais cette affirmation ne repose que sur la conjoncture : personne ne sait vraiment combien de rhinocéros courent. Après une longue et pénible discussion entre ceux qui ont assisté à la mort du chat, Bérenger résume le problème de comment les foules décident de la vérité : les preuves sont presque impuissantes contre ce qui semble le scénario le plus probable or ce qui semble logique selon des contingences souvent mal représentées.

BÉRENGER, au Logicien : Cela me semble clair, mais cela ne résout pas la question (570).
La foule s'avère impuissante devant les affirmations autoritaires ou devant la séduction d'une explication facile. Bérenger se rend compte qu'il s'est battu avec son ami à propos d'une confusion – une qui ne va que s'amplifier – quant à la légitimation d'une revendication de la vérité. Pour

croire, chacun doit voir par lui-même. Du point de vue de la société, cela est évidemment impossible et c'est donc pourquoi on se reporte à la représentation et à l'opinion de la foule.

Contrairement aux stéréotypes qui remplissent les pièces précédentes de Ionesco, l'auteur permet aux personnages de *Rhinocéros* d'avoir leurs propres processus de pensée tout en étant tout-à-fait prévisibles. Il présente aussi la manière dont les personnages tentent de rationaliser les événements improbables qui les entourent de manière plus explicite de ce qu'il avait fait dans ses pièces précédentes. Un exemple de ce changement dans son style dramaturgique est l'articulation explicitement ridicule du syllogisme du Logicien. Le Logicien affirme qu'un syllogisme « comprend la proposition principale, la secondaire, et la conclusion » (548), mais ses conclusions n'ont aucun sens, par exemple « Tous les chats sont mortels. Socrate est mortel. Donc Socrate est un chat' » (554). Bien sûr, Socrate n'était pas un chat, mais le système logique du Logicien impose une conclusion risible. Ionesco démontre les erreurs qui se produisent quand on suit aveuglement un système ou quand on impose une même solution à chaque problème : « Dans la logique, dans la dialectique, dans les systématologies, tous les mécanismes sont là, toutes les folies possibles : les systématologies perdent, on le sait, le contact avec le réel » (Ionesco, *Entretiens avec Eugène Ionesco* : 129). Ionesco utilise le syllogisme du chat pour montrer comment la logique peut être utilisée autant pour nous duper que pour nous aider à comprendre le monde.⁴²

Enfin, les rhinocéros ont échappé de nulle part mais ce sont plutôt des êtres humains transformés en animaux, succombant à la contagion, la rhinocérite. Ionesco a été inspiré par la monstruosité intérieure qu'explore Kafka dans *La Métamorphose*.

Ce qui m'impressionnait là-dedans, ce que je ressentais, c'était la culpabilité, une culpabilité « sans raison » ; peut-être latent [...] que chacun peut devenir un monstre [...] Notre monstruosité a d'innombrables visages, collectifs ou non, frappant ou moins frappants, évidents ou moins évidents (Ionesco, *Entretiens avec Eugène Ionesco* : 45-46).

⁴² Marie-France Ionesco. *Portrait de l'écrivain dans le siècle*. (Éditions Gallimard, 2004) 23.

Les personnages de Ionesco sont tous complices dans leurs transformations. Puisque la rhinocérite agit comme une allégorie de la tendance des gens à céder aux idéologies (et à l'autoritarisme en particulier), Ionesco suggère que les gens sont responsables de leur incapacité à cultiver suffisamment de défenses pour y résister.

Ionesco présage le destin rhinocérique des collègues de Bérenger en leur attribuant des noms d'animaux. Bérenger apprend que les personnes autour de lui sont en train de muter tour à tour. L'épouse d'un collègue, Mme Bœuf, est poursuivie à leur bureau par un rhinocéros :

MADAME BŒUF : C'est mon mari ! Bœuf, mon pauvre Bœuf, que t'est-il arrivé ?

DAISY, à Mme Bœuf : Vous en êtes sûre ?

MADAME BŒUF : Je le reconnais, je le reconnais.

Le rhinocéros répond par un barrissement violent, mais tendre (586).

Mme Bœuf reconnaît son mari sous forme de rhinocéros, bien que Bérenger et ses collègues en doutent au début. Elle dit qu'elle ne peut pas l'abandonner et elle descend par la fenêtre pour le ramener chez eux. Devant le dilemme de la transformation de son mari, Mme Bœuf sacrifie sa sécurité ; elle peut être transformée en rhinocéros ou se faire tuer. Son nom fait appel à son rôle sacrificiel, rôle souligné par le commentaire de Botard qui proclame que c'est « son devoir » de rester avec son époux. Ce jugement apparemment sexiste est un autre exemple d'une règle qui s'applique de manière ridicule à toutes les situations. Ionesco montre comment les époux peuvent être contaminés par des idéologies répugnantes par la force de systèmes de valeurs ou de relations secondaires.

Monsieur Papillon, le chef de Bérenger, se transforme aussi en rhinocéros plus tard dans la pièce. Ionesco fait encore un jeu onomastique en le nommant d'après un papillon, un insecte connu pour ses métamorphoses.⁴³ Après que Bérenger et ses collègues ont appris la transformation de l'être humain en rhinocéros, Ionesco suggère que M. Papillon est déjà en transition :

⁴³ Rosette C. Lamont. *Ionesco's Imperatives*. (Ann Arbor : The University of Michigan, 1993) 146.

MONSIEUR PAPILLON, plaisantant amoureusement et caressant la joue de la dactylo :
Je vous prendrai dans mes bras, et nous sauterons ensemble !
DAISY, repoussant la main du chef de service : Ne mettez pas sur ma figure votre main
rugueuse, espèce de pachyderme ! (584).

Daisy accuse son patron d'être un rhinocéros dans sa tentative évidente de la peloter. Elle lui dit essentiellement qu'il se comporte comme un « animal. » Auparavant, elle décrivait un rhinocéros d'être un « gros animal, vilain », et son patron ne se comportait pas mieux. M. Papillon admire son autorité sur ses employés et se plaint de la transformation de Monsieur Bœuf parce qu'il a « un employé en moins [qu'il doit] remplacer » (587). Il se focalise sur l'impact économique de la contagion, sans se préoccuper des conséquences plus vastes. Ionesco laisse entendre que la myopie de M. Papillon l'exposera à la rhinocérite avant la fin de la pièce.

Bien que Ionesco ne donne pas de noms animaux à tous ses personnages, il laisse entendre qu'il y a une équation entre leur raisonnement et leur susceptibilité à la contagion de la foule. Botard, le collègue le plus irritant de Bérenger, est décrit par Ionesco dans la didascalie comme vantard : « (Il sait tout, comprend tout). » Il rejette ce que Bérenger et Daisy racontent à propos du chat écrasé, en disant que leur histoire n'est que la « psychose collective. » Cette psychose par ailleurs se voit liée à une autre mentalité de foule, la religion, « l'opium des peuples ! » (578). Il utilise ce slogan marxiste maintenant pour critiquer ses collègues, mais il va être retourné contre Botard vers la fin de la pièce. Maintenant que M. Bœuf s'est transformé en rhinocéros et que Botard en a témoigné de ses propres yeux, il dit de n'avoir jamais accusé ses collègues d'être « de mèche tous les deux pour se payer notre tête. » Il ajoute :

Je répète que je n'ai jamais niée [l'évidence rhinocérique]. Je tenais simplement à savoir jusqu'où cela pouvait aller. Mais moi, je sais à quoi m'en tenir. Je ne constate pas simplement le phénomène. Je le comprends, et je l'explique. Du moins, je pourrais l'expliquer si... (588).

Botard ne peut pas expliquer ce qui se passe avec les rhinocéros et temporise en essayant de formuler une théorie. Il se montre évasif face aux questions qu'on lui pose pour faire semblant d'avoir toujours raison. Il décrit son type d'hypocrisie particulier par accident : « Seuls les hypocrites font semblant de ne pas comprendre. » Ce serait une chose d'apprendre des nouvelles et de changer d'avis, mais Botard refuse d'admettre que son opinion a changé. Ionesco utilise Botard, dont la grossièreté préfigure la contamination à la rhinocérite, pour créer un contraste avec le raisonnement beaucoup plus subtil de Dudard.

Contrairement à Botard, Dudard est diplômé de l'université. Ionesco juxtapose le raisonnement de Dudard pour montrer qu'une personne bien éduquée n'est pas à l'abri des séductions de l'idéologie.⁴⁴ Dans l'acte III, Dudard et Bérenger discutent des rhinocéros. Bérenger panique à l'idée du soulèvement rhinocéros, mais Dudard demeure calme devant cette même perspective : « À mon avis, il est absurde de s'affoler pour quelques personnes qui ont voulu changer de peau. Il ne se sentaient pas bien dans la leur. Ils sont libres, ça les regarde » (613). Bérenger croit que la rhinocérite doit être une mauvaise chose, tandis que Dudard ne se sent pas concerné par cette maladie que cela n'a donc aucune importance. Pour le public, la peur de Bérenger semble plus logique que le rejet de Dudard. Ce collègue affirme néanmoins « tout est logique. Comprendre, c'est justifier » (616). En parallèle avec le Logicien, Dudard s'appuie sur un raisonnement abstrait et sur une négation « raisonnable » pour nier la possibilité que les événements sont en train d'emprunter un tournant plutôt sinistre. Alors que l'ouverture d'esprit était une caractéristique essentielle de son éducation, l'application des préceptes qu'il a appris permet à Dudard de se convaincre lui-même que les rhinocéros sont en réalité une force positive : « S'il y a à critiquer, il vaut mieux critiquer du dedans que du dehors » (626). Ionesco utilise la

⁴⁴ *Ibid.* 145.

capitulation de Dudard devant la foule pour démontrer que l'éducation n'est pas une défense contre le pouvoir de la séduction collective. À l'instar de tant d'autres intellectuels dans l'univers ionescienne, il représente ceux qui se sont laissé emporter par des idéologies autoritaires pendant et après la guerre.

Botard critique l'éducation de Dudard, affirmant que « Ce qui manque aux universitaires, ce sont les idées claires, l'esprit d'observation, le sens pratique » (576). Botard admet qu'il manque quelque chose dans les universités, cependant il n'arrive pas à déterminer ce que Ionesco croit être le problème.

Ionesco avait vu lui-même l'incapacité des études supérieures de désamorcer les logiques trompeuses.⁴⁵ Sa propre expérience en était la preuve :

Il était très difficile de résister, non pas sur le plan de l'action politique (ce qui aurait été très difficile évidemment), mais aussi sur le simple plan d'une résistance morale et intellectuelle [... vous avez] tout un mouvement contre vous, il est vraiment très dur de résister, c'est-à-dire de ne pas se laisser convaincre (Ionesco, *Entretiens avec Eugène Ionesco* : 25-26).

La montée du fascisme l'avait touché directement, même à l'université. Le besoin de rester à la mode et de penser « progressivement » est une obligation imposée sur chaque génération d'étudiants. Pour Ionesco, ce qui avait été considéré comme « progressiste » a été récupéré par les fascistes. Et après, ce qui devient à la mode c'était le communisme. Ionesco s'oppose à cet endoctrinement en montrant ces mouvements autoritaires tels qu'il les a vus à l'époque : comme une foule d'animaux dangereux.

La peur de Bérenger de devenir rhinocéros le sépare de ceux qui rejoignent la foule. D'abord indifférent aux rhinocéros, la transformation humaine rend Bérenger mal à l'aise. Ionesco cristallise la raison pour laquelle Bérenger devrait craindre la foule en montrant les étapes de la

⁴⁵ Ionesco, *Notes et contre-notes*: 187.

rhinocérîte pour démontrer non seulement les implications physiques, mais aussi les changements mentaux. Au début de la pièce, Jean démontre qu'il est un bon citoyen bien sous tous rapports, encourageant son ami d'être cultivé et de devenir une meilleure personne. Plus tard, il méprise tout le monde sans faire exception de Bérenger :

JEAN, sans écouter Bérenger : À vrai dire, je ne déteste pas les hommes, ils me sont indifférents, ou biens ils me dégoûtent, mais qu'ils ne se mettent pas en travers de ma route, je les écraserais (598).

Bérenger voit son ami devenir lentement un rhinocéros, sa voix se transforme, sa peau devient épaisse et change de couleur, puis une corne dépasse de son front. Jean « parcourt la chambre, comme une bête en cage, d'un mur à l'autre » (598) en assumant le mépris qu'il voue à l'humanité et qui semble contredire son comportement de départ. La préoccupation de Bérenger est constante tout au long de cette scène bien rythmée, mais sa peur est renforcée lorsqu'il se rend compte qu'il ne lui reste plus rien à faire. La transformation est si soudaine et complète que Bérenger craint pour sa propre sécurité et d'être lui aussi transformé en monstre.

Bérenger est le seul d'avoir l'intuition qu'il est mauvais de devenir rhinocéros. Quand Dudard lui demande d'expliquer son point de vue, Bérenger ne peut que répondre : « Cela me fait quelque chose, là (il montre son cœur), cela me serre le cœur » (611). Bérenger ne peut pas expliquer exactement pourquoi les rhinocéros lui font si peur, bien que cela semble logique pour le public.⁴⁶ Ionesco utilise la logique sociale pour confondre Bérenger mais c'est sa marginalisation qui le protège. Son statut d'étranger lui permet d'avoir une certaine clarté ou du moins l'instinct qui lui dit que quelque chose ne va pas. Les autres personnages peuvent se convaincre que les rhinocéros sont bons, mais le malaise de Bérenger l'empêche d'adopter leur point de vue.

⁴⁶ Rosette C. Lamont. *Ionesco's Imperatives*. (Ann Arbor : The University of Michigan, 1993) 145-146.

Comme c'est souvent le cas chez Ionesco, Bérenger traverse une crise existentielle (qui ne peut plus être résolu par l'alcool) quand il est complètement abandonné.⁴⁷ Son aliénation totale le pousse vers la foule, à rejoindre les rhinocéros qui ne peuvent plus communiquer et qui ont échangé leurs vies pour le pouvoir animal. La crise de Bérenger souligne le désir d'appartenir malgré le danger qui l'accable. Le fait de douter de lui-même ne fait que renforcer son humanisme. Paradoxalement, dans un monde animal, son caractère humain fait qu'il n'arrive plus à se reconnaître dans le miroir de son appartement ; il n'a plus le contexte.⁴⁸ Il croit au contraire que c'est lui qui s'est transformé en monstre. Il a peur à la fois d'être seul et de faire partie du collectif : « La solitude me pèse. La société aussi » (554).⁴⁹

Bérenger accepte qu'il n'aille jamais rejoindre aux rhinocéros et déclare : « Contre tout le monde, je me défendrai, contre tout le monde, je me défendrai ! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas ! » (638). Ionesco suggère que la solitude de Bérenger est essentielle parce que « c'est dans ce vide qu'un homme libre doit se tirer tout seul, par ses propres forces et non par la force des autres » (Ionesco, *Notes et contre-notes* : 188). Bérenger ne sait pas comment être seul ni comment se comporter avec la foule, mais quand il se rend compte ne jamais pouvoir être rhinocéros, il accepte finalement sa solitude.

Le roi se meurt est considéré comme l'une des pièces un peu plus traditionnelle de Ionesco.⁵⁰ À la fin de la pièce le roi Bérenger va lui aussi se retrouver seul, mais cette fois elle la solitude libère, si ce n'est que pour aller finalement vers la mort. Quoi que le personnage dans *Le roi se meurt* se nomme aussi Bérenger, il ne représente pas du tout le même personnage que dans

⁴⁷ *Ibid.* 141.

⁴⁸ *Ibid.* 146.

⁴⁹ Claude Abastado. *Eugène Ionesco*. (Paris : Bordas, 1971) 153.

⁵⁰ Eugène Ionesco. *Entretiens avec Eugène Ionesco* (Paris: Éditions Pierre Belfond, 1966) 189.

Rhinocéros. Dans *Le roi se meurt* il devient l'icône de l'isolement qui découle du pouvoir absolu. Le roi contrôle ses sujets et son entourage, mais lorsqu'il est confronté à la mortalité, il réalise à quel point sa séparation du peuple le sépare de son humanité. En gouvernant à distance, le roi Bérenger est trop sûr de soi au point de croire de manière irrationnelle qu'il peut tout contrôler, y compris sa propre mort. Il finit par comprendre la nature humaine et non souveraine de sa solitude et c'est seulement à travers cette délivrance qu'il peut se livrer aussi à l'expérience solitaire de la mort.⁵¹

Ionesco s'appuie plus sur le dialogue dans *Le roi se meurt* que dans les autres pièces que nous avons vues. Les personnages dans celle-ci expriment les étapes réalistes de la compréhension de Bérenger tout en plaisantant sur la peur humaine de la mort.⁵² L'acceptation de la mort nécessite une réflexion sur soi, ce que le roi a évité en se voyant seulement à travers le prisme de son autorité monstrueuse. Le dramaturge utilise la solitude comme nettoyant, ce qui permet à son personnage d'accepter la finalité de la mort.

Ionesco se moque des dirigeants qui pensent pouvoir gouverner indéfiniment ou de manière absolue.⁵³ L'idée de pouvoir gouverner de manière absolue (et donc indéfiniment par extension logique) n'est qu'une bêtise. Le roi Bérenger a déjà plus de deux cents ans mais il ne veut pas abdiquer son pouvoir ou accepter qu'il aille mourir. En plus, avec tout son pouvoir, on pourrait croire qu'il a plus de raisons de vivre qu'un homme ordinaire. Il a accumulé tant de pouvoir sur les sujets de son royaume et il a été tellement habitué à voir ses désirs se réaliser qu'il croit qu'il devrait également être exaucé dans son désir de choisir le moment de sa mort : « Je mourrai, oui, je mourrai. Dans quarante ans, dans cinquante ans, dans trois cent ans. Plus tard. Quand je voudrai,

⁵¹ Elizabeth G. Wright. "THE VISION OF DEATH IN IONESCO'S 'EXIT THE KING.'" (*Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 54, no. 4, 1971, pp. 435–449) 443.

⁵² Marie-France Ionesco. *Portrait de l'écrivain dans le siècle*. (Éditions Gallimard, 2004) 81.

⁵³ Rosette C. Lamont. *Ionesco's Imperatives*. (Ann Arbor : The University of Michigan, 1993) 41.

quand j'aurai le temps, quand je déciderai, En attendant, occupons-nous des affaires du royaume » (749). Le public peut rire de cette arrogance extravagante, mais ses objections soulignent la folie du pouvoir et de la raison excessifs.

Quand Ionesco était enfant de quatre ou cinq ans, il n'a pas compris la mort. Il n'avait pas bien compris l'explication de sa mère sur le sujet et pensait que les gens pourraient vivre éternellement s'ils faisaient attention :

J'avais fini par comprendre que l'on mourrait parce que l'on avait eu une maladie, parce que l'on avait eu un accident [...] et qu'en faisant bien attention à ne pas être malade, en étant sage, en mettant son cache-nez, en prenant bien les médicaments, en faisant attention aux voitures, on ne mourrait jamais (Ionesco, *Entretiens avec Eugène Ionesco* : 12).

La compréhension de la mortalité par le roi Bérenger reflète les idées de Ionesco pendant son enfance. Le personnage comprend la mortalité des autres – son médecin est aussi le bourreau – mais cette compréhension abstraite ne touche pas la conscience de sa propre mortalité. Le roi apprend éventuellement qu'il mourra « dans une heure et demie » (qui coïncide avec la durée de la pièce). Les personnages secondaires aident Bérenger à accepter la réalité de sa mort, le guidant rapidement à travers les cinq étapes du deuil.⁵⁴

Souvent dans la dramaturgie ionescienne, les personnages reprennent leur enfance quand ils se sentent bouleversés.⁵⁵ Le roi déplore à quel point il est mal préparé, en disant « Je suis comme un écolier qui se présente à l'examen sans avoir fait ses devoirs. Sans avoir préparé sa leçon [...] Comme un orateur qu'on pousse à la tribune, qui ne connaît pas le premier mot de son discours [...] Dans quel état suis-je ! (759-760). Il a tout de suite envie de recommencer comme enfant, se tournant vers Marie et déclarant « tu seras ma mère » (765). Le roi semble comique et pourtant sa régression face à sa disparition a un sens psychologique. La mort peut être une fin, mais il est

⁵⁴ *Ibid.* 150.

⁵⁵ Claude Abastado. *Eugène Ionesco*. (Paris : Bordas, 1971) 89.

difficile d'imaginer s'y préparer, car on n'a aucun contrôle sur le processus ou sur le résultat final. Pour faire face à sa mort, le roi doit renier ses prétentions et se reconnaître comme un parmi le commun des mortels

Malgré son thème sérieux, la mise en scène et le dialogue ionesciens restent absurdes. Par exemple, La récitation de la proclamation traditionnelle « vive le roi ! » prend une nouvelle résonance dans ce contexte pour crée un effet d'ironie mordante :

LE GARDE : Vive le roi. (Le roi retombe.) Le roi se meurt.
MARIE : Vive le roi.
Il se relève péniblement, s'aidant de son sceptre.
LE GARDE : Vive le roi. (Le roi retombe.) Le roi est mort.
MARIE : Vive le roi ! Vive le roi !
MARGUERITE : Quelle comédie (753).

À chaque tour de la pièce, la garde annonce le statut du roi, son état psychologique et ses actions. Cela irrite Marguerite mais ajoute de la légèreté pour le public. Ionesco leur fait complice de porter atteinte à la dignité de Bérenger en riant de ses sautes d'humeur, en particulier lorsqu'il crie par la fenêtre « Au secours ! Votre roi va mourir » (760). La farce et le pathos de cette situation proviennent de la négation par le roi d'un événement imminent, une négation en réalité très commune et très humaine. Même si les turbulences de la situation de Bérenger sont amusantes, Ionesco démontre que la lutte contre la mortalité est une expérience universelle.⁵⁶

Le roi Bérenger est obsédé par le fait que le monde continuera sans lui. Tout le monde finira par l'oublier et sa vie n'aura pas de sens. Ils veut qu'on se souvienne de lui, qu'il soit préservé quelque part s'il ne peut pas vivre éternellement. Ce souhait de permanence et de mémoire face à l'éphémère est bien sûr la logique de certains des monuments les plus célèbres, par exemple les grandes pyramides de Gizeh, le mausolée du premier empereur Qin à Xi'an ou le Taj Mahal à Agra, tous construits par les dirigeants après de grands sacrifices à leur peuple.

⁵⁶ Rosette C. Lamont. *Ionesco's Imperatives*. (Ann Arbor : The University of Michigan, 1993) 162.

LE ROI : Si l'on se souvient de moi, ce sera pour combien de temps ! Qu'ils se souviennent jusqu'à la fin des temps. Et après la fin des temps, dans vingt mille ans, dans deux cent cinquante-cinq milliards d'années... Plus personne pour personne. Ils oublieront avant [...] Ce qui doit finir est déjà fini (767).

La crise existentielle de Bérenger est si douloureuse qu'il réproche ses parents en disant : « Maudits parents. Quelle drôle d'idée, quelle bonne blague ! Je suis venu au monde il y a cinq minutes, je me suis marié il y a trois minutes » (764). Comme suggère la liste des monuments, accepter que la vie soit finie est l'un des plus grands tests humains, un défi que les dirigeants sont plus en mesure de devancer que la plupart d'entre nous simplement en raison de l'ampleur des ressources dont ils disposent. Bérenger est découragé par sa mort imminente, assimilant disparition et oubli au non-sens. « Je suis plein, mais de trous. On me ronge. Les trous s'élargissent, ils n'ont pas de fond. J'ai le vertige quand je me penche sur mes propres trous, je finis » (778). La peur de la mort est une peur du néant.⁵⁷

Comme il a écrit *Le roi se meurt* sur deux occasions différentes,⁵⁸ la deuxième partie reprend une qualité onirique qui ressemble à ses pièces précédentes. Ils se concentrent sur l'idée de l'absence sur la présence alors que Bérenger est en train de mourir. La première épouse de Bérenger, Marguerite, le prépare pour l'inconnu. Elle renverse littéralement et symboliquement le poids de sa vie pour le préparer à cette transition. Au même temps, des éléments du décor et le reste de la cour disparaissent peu à peu :

MARGUERITE : (Marguerite se penche, elle enlève des boulets invisibles des pieds du roi, puis elle se relève en ayant l'air de faire un grand effort pour soulever les boulets.) Des tonnes, des tonnes, ça pèse des tonnes. (Elle fait mine de jeter ces boulets en direction de la salle puis se redresse alléguée.) Ouf ! Comment as-tu pu traîner cela toute une vie ! (793)

⁵⁷ Elizabeth G. Wright. "THE VISION OF DEATH IN IONESCO'S 'EXIT THE KING.'" (*Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 54, no. 4, 1971, pp. 435–449) 445.

⁵⁸ Eugène Ionesco. *Entretiens avec Eugène Ionesco* (Paris: Éditions Pierre Belfond, 1966) 90.

Elle le reconforte pour qu'il soit prêt à passer. Marguerite devient l'intermédiaire d'un reflet de lui-même qu'il ne peut pas voir parce qu'il est devenu aveugle et dans lequel il n'a même plus besoin de respirer. Elle lui dirige « Regarde à travers moi. Regarde ce miroir sans image, reste droit [...] Et voilà, tu n'as plus la parole, ton cœur n'a plus besoin de battre, plus la peine de respirer. C'était une agitation bien inutile, n'est-ce pas ? Tu peux prendre place » (796). L'image dans le miroir confirme sa disparition, tout comme elle l'avait confirmée plus tôt quand il déclare « Je suis là. J'existe » (783).⁵⁹ Il est « figé comme une statue » mais aussi comme le cadavre auquel il se transformera bientôt. Avec cette dernière image rendu possible uniquement parce qu'il est tenu comme une marionnette, ses douleurs le laissent et finalement il meurt.

Ionesco converse une qualité surréaliste dans cette œuvre même si *Le roi se meurt* est considéré comme une pièce plus traditionnelle.⁶⁰ Dans la didascalie, Ionesco décrit en détail la manière dont la scène finale devrait être mise en scène :

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 [...] Le roi assis sur son trône doit rester visible quelque temps avant de sombrer dans une sorte de brume (796).

Marguerite laisse Bérenger s'asseoir sur son trône au moment de son décès, mais la dernière image est celle du roi isolé sur son trône. En jouant avec la lumière et la disparition progressive de tous les autres personnages et du décor, Ionesco met en scène la solitude de la mort. L'effet est souligné par la lumière qui est pareil que celle vu par le spectateur à la fin de *Les Chaises*. Le vide et la noirceur progressifs consomment la scène jusqu'à ce que même le roi disparaisse. Ionesco a décrit cette pièce comme « un essai d'apprentissage de la mort » (Ionesco, *Entretiens avec Eugène*

⁵⁹ Marie-France Ionesco. *Portrait de l'écrivain dans le siècle*. (Éditions Gallimard, 2004) 19.

⁶⁰ Eugène Ionesco. *Entretiens avec Eugène Ionesco* (Paris: Éditions Pierre Belfond, 1966) 189.

Ionesco : 91). Il permet au public de se moquer du roi tout en le rapprochant l'expérience de la détresse de son destin imminent – et du nôtre.⁶¹

Dans *Rhinocéros* l'isolement permet à Bérenger de gagner la distance nécessaire pour prendre conscience d'intuition qui le met en garde contre la contagion de la foule. Dans *Le Roi se meurt* l'isolement joue deux rôles qui s'opposent : d'abord il provoque une arrogance extrême pour ensuite le permettre de regagner la multitude aussi en voie de disparition afin de mourir. La figure de Bérenger semble créer des leçons contradictoires vis à vis la foule. Dans le premier, le danger se manifeste dans le pouvoir de la foule et de ses faux raisonnements, dans le second, c'est dans l'isolement vis à vis le commun des mortels. Dans un cas comme dans l'autre, le résultat est pareil : les gens deviennent des monstres. Est-il possible de résoudre ce paradoxe ? Dans ses pièces de début de carrière, Ionesco avait souligné à quel point ses personnages étaient illogiques ; dans les pièces ultérieures, les problèmes de la raison et de l'irrationalité prennent une autre tournure. Dans *Rhinocéros* et *Le roi se meurt* il explore l'incapacité totale de la raison de répondre aux problèmes sociaux et existentiels les plus fondamentaux.

Malgré son message implacable vis à vis l'éphémère, l'ironie c'est que les pièces d'Ionesco jouent continuellement à Paris, un vrai monument à l'influence de Ionesco et à sa dramaturgie à la fois pessimiste et ludique. Dans sa didascalie, dans ses mémoires et ses interviews, nous trouvons tant d'indices à la préoccupation qu'il avait sur l'héritage de son travail et de la façon qu'il serait mis en œuvre et compris. Dans *Rhinocéros*, il attire l'attention sur les clichés sur la célébrité de l'artiste lorsque Jean remarque « Connaissez-vous le théâtre d'avant-garde, dont on parle tant ? Avez-vous vu les pièces de Ionesco ? » (558). Ionesco se moque des modes et du public qui

⁶¹ Rosette C. Lamont. *Ionesco's Imperatives*. (Ann Arbor : The University of Michigan, 1993) 151.

dépense l'argent pour quelque chose qui « formera l'esprit. » Pourtant en instant sur les dimensions atemporelles de ses pièces, il semble bien conscient de l'héritage qu'il a voulu léguer.

CONCLUSION

Ionesco montre dans sa première pièce, *La Cantatrice Chauve*, que le théâtre tel que l'on conçoit traditionnellement n'est pas sans poser de problèmes. Pour ces raisons, Ionesco ne satisfait jamais les attentes du public dans sa dramaturgie. Comme il explique : « le théâtre est prisonnier non pas de systèmes, mais de conventions, de tabous, d'habitudes mentales sclérosées, de fixations » (Ionesco, *Notes et contre-notes* : 31). Alors, il choisit de rompre avec ces clichés en dérégulant le langage et en malmenant les tropes d'intrigue. Les personnages sont réduits à l'état de marionnettes. *La Cantatrice Chauve* peut être conçu comme une attaque contre le public ; la première fin de la pièce s'est terminée avec des gendarmes à la porte insistant qu'on évacue la salle.⁶² Quoique cette fin était forte, il a décidé d'en faire un ruban de möbius pour maintenir son attaque contre les conventions. L'auteur encadre ainsi une nouvelle forme d'attente pour ses pièces à venir : celle d'une absence de message facilement déchiffrable.

Alors que le dialogue est essentiel pour le théâtre, Ionesco montre une contradiction entre la manière dont nous communiquons dans notre intimité et la perception de cette communication par le monde extérieur. Il y a la représentation de soi créée par le langage et la réalité cachée derrière les paroles. Dans *La Leçon*, Le Professeur ne peut pas se retenir d'assassiner son élève mais il se justifie en se disant qu'elle était une mauvaise étudiante. Cette logique l'empêche de saisir la pleine brutalité de ce qu'il a commis,⁶³ mais le brandissement d'une telle rationalisation est aussi le mécanisme à travers lequel les gens ont été désensibilisés pendant et après la guerre. Ionesco dévoile la banalité de la destruction en mettant la lumière sur un manque de satisfaction et de patience avec les imperfections du présent. Dans *Les Chaises*, l'auteur attire l'attention sur ce

⁶² Claude Abastado. *Eugène Ionesco*. (Paris : Bordas, 1971) 64.

⁶³ Marie-France Ionesco. *Portrait de l'écrivain dans le siècle*. (Éditions Gallimard, 2004) 13.

manque à travers les communications qui tournent à vide entre Le Vieux et La Vielle. Les vieux ne font plus l'effort de communiquer vraiment, et engagent même un Orateur pour éviter d'employer leurs propres mots. Ionesco croit malgré tout à l'importance de l'expression⁶⁴ : c'est parce que la communication est difficile qu'il faut faire l'effort, sinon dès qu'on arrête de se faire comprendre, on tombe dans le chaos.

Les pièces ultérieures continuent à montrer une critique de l'individu dans la société mais expriment au même temps le danger du discours social. L'isolement de Bérenger dans *Le roi se meurt* et *Rhinocéros* est nécessaire pour illustrer les conséquences de la poursuite d'une logique si absolue qu'elle occulte la réalité pour Bérenger mais aussi pour son royaume. Ionesco souligne que même si nous voulons que le monde ait un sens compréhensible, on ne peut pas le trouver dans un vide. Parfois, l'intuition l'emporte sur la raison. Même si nous voulons croire que nous avons trouvé La règle qui s'appliquerait à tout et que nous sommes capables de tout accomplir, ces croyances aboutissent souvent sur des absurdités qui sont aussi dangereuses. Bérenger apprend que la solitude est nécessaire pour donner la distance à partir de laquelle il trouve son chemin dans les deux pièces.⁶⁵

Ironiquement, en optant pour le théâtre, Ionesco fait de son spectateur un acteur dans l'élaboration de ses idées selon lesquelles chacun doit conserver son individualité et penser par lui-même. Il souligne à quel point nous dépendons des conventions pour trouver le sens dans le théâtre et aussi dans la vie. Les pièces de Ionesco démontrent les limites et les dangers de notre dépendance sur les conventions, la manière dont ils nous empêchent de penser par nous-mêmes. Quand le dramaturge a été critiqué pour ne pas avoir résolu le problème de la solitude de Bérenger, naufragé dans un monde dominé par les rhinocéros, Ionesco a répondu :

⁶⁴ *Ibid.* 14.

⁶⁵ Eugène Ionesco. *Entretiens avec Eugène Ionesco* (Paris: Éditions Pierre Belfond, 1966) 135.

Il me paraît ridicule de demander, à un auteur de pièces de théâtre, une bible ; la voie du salut ; il est ridicule de penser pour tout un monde et de donner à tout ce monde une philosophie automatique ; l'auteur dramatique pose des problèmes. Dans leur recueillement, dans leur solitude les gens doivent y penser et tâcher de résoudre pour eux en toute liberté ; une solution boiteuse trouvée par soi-même est infiniment plus valable qu'une idéologie toute faite qui empêche l'homme de penser. (Ionesco, *Notes et contre-notes* : 187-188)

L'individu doit avoir suffisamment de ressources personnelles face à la foule qui l'entoure. Alors le dramaturge laisse au public le devoir de trouver le sens, parce qu'il n'y a jamais de réponse univoque au problème de l'être dans le social.

BIBLIOGRAPHIE

- Abastado, Claude. *Eugène Ionesco*. Paris : Bordas, 1971.
- Bermel, Albert. "Ionesco: Anything but Absurd." *Twentieth Century Literature*, vol. 21, no. 4, 1975, pp. 411–420.
- Blau, Herbert. "The Faith-Based Initiative of the Theater of the Absurd." *Reality Principles: From the Absurd to the Virtual*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2011, pp. 44–55.
- Bonnefroy, Claude. *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Paris : Éditions Pierre Belfond, 1966.
- Brown, John Russell. *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford University Press, 2001.
- Carlson, Marvin A. *Theories of the Theatre : a Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Cornell Univ. Press, 2000.
- Cioran, Emil. *Les syllogismes de l'amertume*. Éditions Gallimard, 1952, 1980.
- Depraz-McNulty, Marie-Claude. "L'Objet Dans Le Théâtre D'Eugène Ionesco." *The French Review*, vol. 41, no. 1, 1967, pp. 92–98.
- Dinerstein, Eric. "Rhinoceros." *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc., 17 Jan. 2019, www.britannica.com/animal/rhinoceros-mammal.
- Esselin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Woodstock, NY : The Overlook Press, 1973.
- Ionesco, Eugène. *Présent passé passé présent*. Mercure de France, 1968.
- Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Éditions Gallimard, 1962.
- Ionesco, Eugène. "La Cantatrice Chauve." *Théâtre complet*. Éditions Gallimard, 1991, pp. 7–42.
- Ionesco, Eugène. "La Leçon." *Théâtre complet*. Éditions Gallimard, 1991, pp. 42–75.
- Ionesco, Eugène. "Les Chaises." *Théâtre complet*. Éditions Gallimard, 1991, pp. 139–183.
- Ionesco, Eugène. "Rhinocéros." *Théâtre complet*. Éditions Gallimard, 1991, pp. 537–638.
- Ionesco, Eugène. "Le roi se meurt." *Théâtre complet*. Éditions Gallimard, 1991, pp. 737–796.
- IonescoEnthusiast. "Interview with Ionesco Part 1." *YouTube*, 24 Apr. 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=Qih8bwcfh1U>
- IonescoEnthusiast. "Interview with Ionesco Part 2." *YouTube*, 24 Apr. 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=yjRiTGS8n3c>
- IonescoEnthusiast. "Interview with Ionesco Part 3." *YouTube*, 24 Apr. 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=evev8MJayyM>

Ionesco, Marie-France. *Portrait de l'écrivain dans le siècle : Eugène Ionesco 1909-1994*. Éditions Gallimard, 2004.

Kristeva, Julia. *Le pouvoir de l'horreur*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.

Lamont, Rosette C. *Ionesco's Imperatives : The Politics of Culture*. Ann Arbor : The University of Michigan, 1993.

Saddik, Annette J. "Experimental Innovations After the Second World War." *Contemporary American Drama*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007, pp. 17–39.

Shirazi, Seyed Djamel Moussavi, and Zaynab Mohammadi Vala. "The Existential Uneasiness in Eugène Ionesco's Theatre ('Rhinoceros' and 'Le Roi Se Meurt')." *Dalhousie French Studies*, vol. 99, 2012, pp. 105–114.

Spanos, William V. "Modern Drama and the Aristotelian Tradition: The Formal Imperatives of Absurd Time." *Contemporary Literature*, vol. 12, no. 3, 1971, pp. 345–372.

WAITE, ALAN. "LES SENS DÉVIÉS DE IONESCO." *Zeitschrift Für Französische Sprache Und Literatur*, vol. 96, no. 1, 1986, pp. 1–11.

WRIGHT, ELIZABETH G. "THE VISION OF DEATH IN IONESCO'S 'EXIT THE KING.'" *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 54, no. 4, 1971, pp. 435–449.