

IONESCO

Eugène IONESCO

De son vrai nom, Eugen IONESCU

De nationalité roumaine, naturalisé Français en 1950, sous le nom d'Eugène IONESCO

Slatina (Roumanie) 1909 - Paris 1994

Académicien

« Quel emploi merveilleux de l'imagination ! »
Anaïs Nin, *Journal*, hiver 1957-1958.

« [Ionesco] *menue curiosité du théâtre d'aujourd'hui.* »
Robert KEMP, article in *Le Monde*, 18 octobre 1955.

La vie d'un pessimiste gai

De Bucarest à Paris : du professeur à l'écrivain

Né dans une petite ville de la Roumanie méridionale, à 150 km de Bucarest, d'un père roumain — qui s'appelait aussi Eugen Ionescu et était juriste — et d'une mère française — Thérèse Ipcar —, le futur Ionesco se retrouva en France peu après sa naissance, en compagnie de sa jeune sœur Marilina, née en 1911, et d'un petit frère, Mircea, né en 1912 mais décédé d'une méningite à 18 mois. Installée à Paris où le père, achevant ses études, devint docteur en droit, la famille fut éclatée par la guerre : en 1916 — année de l'entrée de la Roumanie dans le conflit —, le père retourna à Bucarest, laissant femme et enfants au seul soutien de sa belle-famille. La santé fragile de Ionesco nécessita sa mise au vert : sa mère le plaça en pension à la Chapelle-Anthenaise (act. Mayenne), où il resta, avec sa sœur, entre 1917 et 1919, années dont il conserva le meilleur souvenir.

Sans nouvelles du père à la fin des hostilités, on le croyait mort à la guerre ; il n'en était rien. Pas même soldat, il était devenu inspecteur général de la sûreté à la police de Bucarest et s'était remarié en 1917, après avoir obtenu le divorce, au motif que sa femme s'était installée à l'étranger, et même la garde des enfants : aussi ces derniers regagnèrent-ils Bucarest en 1922, où les relations avec le père et la belle-mère furent si mauvaises que, dès 1926, Eugène rejoignit sa sœur, déjà repartie vivre chez leur mère, désormais employée de banque à Bucarest et à qui jamais son ex-mari — d'autant plus riche qu'il sut toujours être de la « couleur politique » du pouvoir en place — ne versa la moindre pen-

sion alimentaire. De 1929 à 1933, Ionesco étudia la littérature française à l'université et publia quelques poèmes. Parallèlement à une brève carrière de professeur de français — sa première langue — à Bucarest, il publia divers écrits, souvent iconoclastes, qui le situaient dans l'avant-garde roumaine. L'obtention, en 1938, d'une bourse de doctorat du gouvernement roumain pour une thèse intitulée *Le Péché et la Mort dans la poésie française depuis Baudelaire* — et jamais achevée — lui permit de faire de longs séjours à Paris. Deux ans après avoir épousé, en Roumanie, une étudiante en philosophie — en 1936, l'année même où mourut sa mère —, Ionesco revint donc en France en 1938, où, après un va-et-vient entre ses deux « patries », il se fixa définitivement en 1942 : le couple s'installa à Marseille, dans des conditions matérielles très difficiles, puis à Vichy, où Ionesco devint attaché culturel de la Légation royale de Roumanie. De retour à Paris en 1945 — un an après la naissance de sa fille Marie-France —, Ionesco y exerça divers métiers, dont celui de correcteur chez un éditeur de livres juridiques, et fut naturalisé en 1950, deux ans après la mort de son père. À partir de cette date, qui coïncida avec les rencontres décisives de Buñuel, Breton, Adamov, Gandillac, et de ses « compatriotes » Eliade et Cioran, sa vie se confondit avec son œuvre. En 1950, Ionesco fit jouer *La Cantatrice chauve*. Les années suivantes, Ionesco donna *La Leçon* (1951), *Les Chaises* (1952) et *Victimes du devoir* (1953) que Gallimard publia avec une préface de Jacques Lemarchand — lequel ne cessa de défendre Ionesco contre une critique alors majoritairement défavorable, voire hostile.

C'est d'ailleurs pour dénoncer une telle critique que, lors d'une reprise des *Chaises* en 1956, Anouilh publia un éloge retentissant (« Six ans à peine après ses débuts dans la bohème, le réfugié roumain est déjà au rang des classiques français ») à la une du *Figaro*, dont le critique théâtral attiré, Jean-Jacques Gautier, était jusqu'alors pour le moins réservé. Ionesco avait aussi le soutien de la NRF de Paulhan : dès 1954 parut chez Gallimard le 1^{er} tome de son *Théâtre* (1954 à 1981, 7 vol.). Ces premières pièces furent jouées devant un public restreint, sur le mode burlesque, avec les clichés thématiques et dramaturgiques de la scène naturaliste. Elles traitaient souvent du couple, « *microcosme du monde* » (Jean Duvignaud), que ses querelles vouaient à l'échec.

De l'absurde à l'antitotalitarisme

Les parutions de *Amédée ou Comment s'en débarrasser* (1954), *Jacques ou la Soumission* (1954), *Le Nouveau Locataire* (1955) et *L'avenir est dans les œufs* (1957) trouvèrent un plus large public. Les pièces suivantes se chargèrent de symboles. Elles gagnèrent en clarté ce qu'elles perdaient en fantaisie. C'est durant ces années que se déclencha, en 1958, la « controverse londonienne », virulente polémique opposant Ionesco au critique anglais Kenneth Tynan, de *The Observer*. De l'appartement privé, l'espace dramatique s'étendit aux dimensions de la cité, dans la tétralogie où apparaissait le personnage de Bérenger — *Tueur sans gages* (1958), *Rhinocéros* (1959), *Le Roi se meurt* (1963) et *Le Piéton de l'air* (1963) —, puis dans *La Soif et la Faim* (1966), pièce à grand spectacle créée à la Comédie-Française, et enfin dans *Jeux de massacre* (1970). À la fin des années 1930, Ionesco avait assisté en Roumanie à la montée du fascisme. C'est à cette hystérie, qui avait gagné ses proches, qu'il s'en prit dans *Rhinocéros* (d'abord publié sous forme de nouvelle, dans *Les Lettres nouvelles*, en 1957). Dès les années 1950, Ionesco eut des relations difficiles avec les metteurs en scène. Il refusa les coupures et aménagements qui lui étaient demandés pour tirer ses pièces, jouait-il, du côté du réalisme. Ses didascalies leur laissaient une marge toujours plus étroite, comme si l'auteur entendait interdire toute représentation contraire à ses desseins. Il s'en expliqua notamment dans *Notes et Contre-Notes* (1962), le premier de ses livres de réflexion esthétique : « *Le metteur en scène doit se laisser faire. Il ne doit pas vouloir faire quelque chose de la pièce, il doit s'annuler, il doit être un parfait réceptacle. Un metteur en scène vaniteux voulant imposer sa personnalité n'a pas la vocation d'un metteur en scène. Tandis que le métier d'auteur au contraire demande que celui-ci soit vaniteux, imperméable aux autres, avec un ego hypertrophié.* » Le dramaturge continua à se faire l'exégète de ses créations dans *Journal en miettes* (1967), *Présent passé, Passé présent* (1968) et *Découvertes* (1969), essais plutôt autobiographiques, ainsi que dans ses *Entretiens avec Claude Bonnefoy* (1966), réédités sous le titre *Entre le rêve et la vie* (1977).

Ionesco considérait la scène de son temps de façon antithétique : il y avait d'un côté le théâtre de création, de l'autre la coalition, contre nature, du Boulevard et d'idéologues dogmatiques. Très vite, sa critique se focalisa contre les prétentions des « scénocrates » qui fai-

saient du tréteau une tribune. L'idéologie « progressiste » — en l'occurrence, le marxisme de Brecht et de Sartre — était, selon lui, un redoutable alibi, la rationalisation apparemment rassurante de passions et de pulsions dangereuses, qu'il dénonça dans *L'Impromptu de l'Alma* (1956), où il repré-senta les brechtiens en médecins de Molière. Impuissante face à la douleur, à la peur de la mort, cette idéologie, à ses yeux, stérilisait la création. Son intrusion dans le domaine de l'art produisit ce qu'il excérait plus que tout : le théâtre à thèse. Car l'économie d'une pièce didactique, pensait-il, est ainsi programmée : elle « impose des réponses avant de poser des questions » (*ibid.*). Or l'art est dans la surprise ; l'ennemi, c'est le conformisme, auquel n'échappent aucune classe, aucune société. Ionesco le traqua dans les stéréotypes des petits-bourgeois (*La Cantatrice chauve*), puis dans les clichés univoques de la propagande totalitaire dont la mère Pipe (*Tueur sans gages*), Botard (*Rhinocéros*) et Brechtoll (*La Soif et la Faim*) étaient les représentants.

Un iconoclaste à l'Académie

Ionesco fut élu à l'Académie française au siège de Paulhan, en 1970, un iconoclaste succédant en l'occurrence à un autre, au sein de ce « temple » de la tradition. Sa capacité d'invention s'éroussa ensuite : si *Macbett* (1972), parodie ironique du drame shakespearien, fut une réussite, on ne peut en dire autant des pièces qui suivirent : *Ce formidable bordel !* (1973), *L'Homme aux valises* (1975), *Voyages chez les morts* (1981). Avec le temps, son théâtre se fit plus pathétique et raisonneur, accordant une place croissante aux matériaux autobiographiques et oniriques. La thématique de la culpabilité, de la solitude, de l'exil, de la fatalité et de la mort, déjà présente dans les premières pièces, se fit de plus en plus obsédante. La crise de l'identité remplaçait celle, plus immédiatement efficace au théâtre, de la communication.

Devenu célèbre, couvert de distinctions et de récompenses internationales, Ionesco voyagea, donna de multiples conférences et écrivit de nombreux articles réunis dans *Antidotes* (1977) et *Un homme en question* (1979). S'il fut presque exclusivement dramaturge et essayiste, il publia toutefois le roman *Le Solitaire* (1973), ainsi que des *Contes pour enfants de moins de trois ans* (1976). Une décade lui fut consacrée à Cerisy-la-Salle, du 3 au 13 août 1978. Il fit traduire et republier ses écrits de jeunesse — *Hugoliade* (1982), *Non* (1986) —, et Gallimard publia en 1987

son journal intime, *La Quête intermittente*. Il se mit aussi à la peinture, après avoir abordé le cinéma, avec *La Vase* (1970), téléfilm suisse de Heinz von Kramer, dont il signa le scénario et tint le rôle principal — le film, tourné surtout à La Chapelle-Anthenaise, fut diffusé à la télévision allemande début 1971 et projeté à la Cinémathèque du Palais de Chaillot, à Paris, à la fin de la même année. Entre 1982 et 1984, Ionesco monta même sur les planches : avec son épouse Rodica, ainsi que Jean-Paul Aron, Florence Delay, Guy Dumur, Viviane Forrester, Alain Jouffroy, auxquels se joignirent Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute, il interpréta la pièce *Freshwater*, adaptée et mise en scène par Simone Benmussa, pour commémorer le centenaire de Virginia Woolf. Créée au Centre Georges-Pompidou, à Paris, fin 1982, la pièce fut reprise quelques jours à la New York University, au Théâtre du Rond-Point, à Paris, puis au Riverside, à Londres, fin 1983, enfin au festival de Spolète, en Italie, à l'été 1984. Sensibilisé à la situation des pays du bloc communiste, Ionesco consacra une part importante de son temps à défendre les dissidents de l'Est. L'une de ses dernières joies fut la chute du régime communiste roumain, fin 1989.

Il mourut à son domicile parisien, dans sa 85^e année. C'est Marc Fumaroli qui lui succéda à l'Académie française.

LITTÉRAIRE

Ionesco répugnait manifestement à l'idée qu'une œuvre pût échapper à son auteur. Soucieux d'être compris, il multiplia donc commentaires, confidences et entretiens. Il aimait s'expliquer et polémiqueait volontiers, même si le débat théorique lui semblait moins important que la création proprement dite : « *L'œuvre d'art doit contenir en elle-même, et cristalliser, une plus grande complexité des débats dont elle est la réponse ou l'interrogation plus ample [...]. J'espère que mon théâtre a plus d'humour que mes polémiques* » (*Notes et Contre-Notes*). C'est pourquoi il s'institua son propre exégète, et livra les grands principes de sa dramaturgie dans *Notes et Contre-Notes* et des bribes de son autobiographie dans *Journal en miettes*, *Présent passé*, *Passé présent* et *Découvertes*. « *J'ai [...] toujours pensé que la vérité de la fiction est plus profonde, plus chargée de signification que la réalité quotidienne. Le réalisme, socialiste ou pas, est en deçà de la réalité [...]. Il n'y a de vrai que le mythe : l'histoire, en tentant de le réaliser, le défigure* » (*Notes et Contre-Notes*). Ionesco réserva donc ses flèches les plus acérées au

« théâtre à thèse [...], lié aux dirigismes et aux tyrannies de l'esprit et des pouvoirs installés » (*ibid.*). Refusant l'idée que le théâtre pût « se faire le véhicule des idéologies » (*ibid.*), que l'art dût rechercher ou établir une vérité absolue comme dans le domaine scientifique, partisan donc d'un « libéralisme métaphysique » (*ibid.*), il avait élaboré au fil des années une esthétique — ou plutôt une contre-esthétique — cohérente, fondée sur la subversion des grandes catégories « aristotéliennes », donnant la priorité à la « forme » sur le « fond » et décourageant les lectures tant thématiques que psychosociologiques de ses pièces : « *Ce qui m'intéresse surtout au théâtre, c'est la forme théâtrale. La vraie pièce de théâtre, pour moi, est plutôt une construction qu'une histoire* » (*ibid.*).

Ionesco aimait à jouer sur les contrepoints, sur la discordance entre le texte et le jeu : « *Aller à fond dans le grotesque, la caricature [...]. Pas de comédies de salon, mais la farce, la charge parodique extrême. Humour, oui, mais avec les moyens du burlesque. Un comique dur, sans finesse, excessif. [...] revenir à l'insoutenable. Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique. Éviter la psychologie ou plutôt lui donner une dimension métaphysique. Le théâtre est dans l'exagération extrême des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne. Dislocation aussi, désarticulation du langage. [...] jouer contre le texte. Sur un texte insensé, absurde, comique, on peut greffer une mise en scène, une interprétation grave, solennelle, cérémonieuse. Par contre, pour éviter le ridicule des larmes faciles, de la sensiblerie, on peut, sur un texte dramatique, greffer une interprétation clownesque, souligner, par la farce, le sens tragique d'une pièce* » (*ibid.*).

En bon pataphysicien, Ionesco n'envisage pas le comique et le tragique comme appartenant à deux sphères distinctes : « *Le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue. [...] Pour certains, le tragique peut paraître, en un sens, réconfortant, car, s'il veut exprimer l'impuissance de l'homme vaincu, brisé par la fatalité par exemple, le tragique reconnaît, par là même, la réalité d'une fatalité, d'un destin, de lois régissant l'Univers. [...] le comique est tragique, et la tragédie de l'homme, dérisoire* » (*ibid.*). C'est justement dans l'antagonisme apparent — mais l'affinité

réelle — entre « tragique et farce, prosaïsme et poétique, réalisme et fantastique, quotidien et insolite » que Ionesco chercha « les bases d'une construction théâtrale possible » (*ibid.*). « *Prenez une tragédie, précipitez le mouvement, vous aurez une pièce comique* » (*ibid.*), disait-il encore.

La déconstruction du langage est au cœur d'une esthétique de combat, de guerre menée aux clichés et aux stéréotypes : « *Le mot ne montre plus. Le mot bavard. Le mot est littéraire. Le mot est une fuite. Le mot empêche le silence de parler* » (*Journal en miettes*). Ionesco s'attacha à « théâtraliser la parole : en la portant à son paroxysme, pour donner au théâtre sa vraie mesure, qui est dans la démesure ; [...] le langage doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir les significations » (*Notes et Contre-Notes*). C'est la parole qui lui permet de définir « l'absurde » comme « la dénonciation du caractère dérisoire d'un langage vidé de sa substance, stérile, fait de clichés et de slogans » (*ibid.*), et d'assimiler, finalement, le « classicisme » à « l'avant-garde », dans la mesure où celle-ci revient à la « découverte d'archétypes oubliés, immuables, renouvelés dans l'expression : tout vrai créateur est classique... Le petit-bourgeois est celui qui a oublié l'archétype pour se perdre dans le stéréotype. [...] Là réside donc le but, peut-être principal, de l'art : rendre au langage sa virginité » (*ibid.*).

THÉORIE

D'abord consacré à la satire des comportements et du langage petits-bourgeois, le théâtre de Ionesco s'est vite élargi à la représentation d'un monde dérégulé, insolite plutôt qu'absurde : l'auteur y coule ses hantises — encerclément, chute, évasion —, détournant l'espace et le décor traditionnels de la fable naturaliste dont il mine les certitudes faciles. La critique universitaire a mis en lumière les sources d'un théâtre qui fait une large place aux mythes du paradis perdu et de l'éternel retour. Ionesco, pessimiste gai, fut selon Henri Gouhier, le porte-parole d'un « humanisme tragique ». Il est aujourd'hui l'un des dramaturges français les plus joués dans le monde. Le jour de sa mort (28 mars 1994) coïncida avec la 11944^e représentation de *La Cantatrice chauve* au Théâtre de la Huchette, à Paris, en plein Quartier latin, depuis la reprise de la pièce en 1957 — interrompue seulement durant les événements de mai 1968.

Une esthétique de la subversion

L'action linéaire ne fut longtemps qu'un élément mineur de la dramaturgie de Ionesco. Ainsi *La Cantatrice chauve* est-elle une succession de sketches qui ne mettent en scène aucune cantatrice. La seule allusion à ce personnage nous apprend qu'elle se coiffe toujours de la même façon » (sc. 11). Ainsi les Martin prennent-ils la place des Smith à la fin de *La Cantatrice chauve*. Le professeur de *La Leçon* en est à son 40^e meurtre. Les chaises s'accumulent. Les rhinocéros se multiplient. Le théâtre est, pour Ionesco, le lieu où peuvent se projeter toutes les fantasmagories personnelles. L'insolite fait éclater le cadre quotidien. Le même professeur enseigne la philologie et les mathématiques à un élève obtuse qui veut passer le « doctorat total » (*La Leçon*). Un cadavre se met à grandir (*Amédée*). Roberte a 3 nez (*Jacques*). La même, mariée, pond des centaines d'œufs (*L'avenir est dans les œufs*).

On a repéré la récurrence de quelques schémas dramatiques — la répétition d'une séquence, l'accélération du rythme, la prolifération des objets. « *La répétition, chez Ionesco, note Marie-Claude Hubert, crée le comique comme dans la farce, parce qu'elle démonte les rouages du pantin, souligne les tics, les habitudes qui l'emprisonnent, son impossibilité d'adaptation. Mais elle est tragique, car cet automatisme de répétition prend l'aspect d'un destin implacable et funeste qui pèse sur le héros et auquel il ne peut échapper* » (Eugène Ionesco, 1990).

Ionesco l'individualiste est l'homme du doute, de l'incertitude. Sensible aux clichés, il tient le langage pour un instrument de communication peu fiable : on peut dire une chose et son contraire. Dans les premières pièces, la dissonance entre les messages textuel et scénique remet en cause l'idée rassurante d'une fable cohérente et finalisée. Tandis que 17 coups sonnent à la pendule de *La Cantatrice chauve*, M^{me} Smith déclare tout naturellement : « *Tiens, il est neuf heures.* » L'écriture de Ionesco regorge de trouvailles savoureuses, comme ces pastiches des phrases-types de la méthode Assimil dont il s'inspira dans *La Cantatrice chauve* : « *J'aime mieux tuer un lapin que de chanter dans un jardin.* » Les mots-valises et néologismes abondent ainsi dans *Jacques ou la Soumission* : « octogénique », « vilénau », « praticide », « aristocrave », « radiqueux ». Truismes et lieux communs prolifèrent dans *La Cantatrice chauve*, où le dialogue se vide de son sens jusqu'à la

cacophonie. Ionesco multiplie les jeux phonétiques : « *Quand on en arrive à la grand-mère du prêtre, on s'empêtre* » (*La Cantatrice chauve*) ; « *Dire que tu te tais têt* » (*Jacques ou la Soumission*) — sans oublier les phénomènes d'écholalie dans *Les Chaises*.

La priorité semble donnée aux effets non seulement phonétiques, mais aussi rythmiques. L'écriture de Ionesco fait la part belle à la parataxe. La bonne de *La Cantatrice chauve* déclare ainsi :

« *Je suis la bonne :
J'ai passé un après-midi agréable
J'ai été au cinéma avec un homme
et j'ai vu un film avec des femmes.* »

Et le vieux des *Chaises* :

« *Je ne suis pas comme les autres, j'ai un idéal dans la vie,
je suis peut-être doué
comme tu dis
J'ai du talent, mais je n'ai pas de facilité.* »

De la rive gauche au monde entier

Les premières pièces de Ionesco, représentées dans de petites salles parisiennes de la rive gauche, eurent d'abord peu de spectateurs, mais ceux-ci s'appelaient Breton, Péret, Queneau, Audiberti, Tardieu, que l'irréalisme pro-

voquant des intrigues ne choquait pas. Super-vielle, Queneau, Beckett et Adamov prirent la défense des *Chaises* dans *Arts*. Les surréalistes reconnurent en Ionesco un de leurs héritiers. Alain Robbe-Grillet, dans *Critique*, puis Anouilh dans *Le Figaro* vinrent en renfort. Les premières pièces, décrites par *Le Figaro* comme par *Le Monde*, avaient reçu un accueil favorable de la part de ceux qui y voyaient une satire de la société bourgeoise. Néanmoins, non seulement Ionesco se refusa à aller dans le sens souhaité par les brechtiens du *Théâtre populaire*, mais encore il se retourna contre eux, dans *L'Impromptu de l'Alma*. Aux Bartholomeus de la pièce, il prêta en effet des citations de Roland Barthes et de Bernard Dort, auxquelles étaient associées malicieusement d'autres de Jean-Jacques Gautier, détracteur de son théâtre.

Voué aux gémonies par les progressistes, tel Gilles Sandier, qui fustigeaient son refus d'une critique sociale univoque, Ionesco élargit pourtant son audience internationale. On le joue désormais en Allemagne, en Italie, en Pologne, en Israël et surtout aux États-Unis où les universités accueillent ses pièces. La conjoncture historique semble avoir légitimé et même banalisé son humanisme antitotalitaire. En 1990, son *Théâtre complet* est entré dans la prestigieuse « Bibliothèque de la Pléiade ». Conformément à ses vœux, l'auteur d'avant-garde est devenu un classique, à l'audience universelle.

donnent du cacao ! Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao. » Ce délire passé, la pièce reprend, mais, comme le précise la didascalie finale, ce sont « les Martin, qui disent exactement les répliques des Smith dans la première scène ».

Le titre lui-même dit cette volonté de destruction du sens par l'absurde. En effet, la cantatrice chauve n'est mentionnée qu'une seule fois, au moment de la sortie définitive du pompier (sc. 11). Celui-ci demande : « À propos, et la Cantatrice chauve ? » Devant le silence général, M^{me} Smith répond : « Elle se coiffe toujours de la même façon ! » Et le spectateur n'en sait pas plus.

On a souvent considéré cette pièce — dont quantité de répliques pastichent délibérément les phrases-types de la méthode d'apprentissage des langues Assimil — comme une tragédie du

langage parce qu'elle serait une mise en espace de l'aphasie. Peut-être est-il plus exact d'y voir une volonté comique de rendre le pouvoir à l'imagination, en abolissant toutes les contraintes du genre, et plus particulièrement celles de l'intrigue et du sens.

À sa création devant un maigre public, cette première pièce de Ionesco fut remarquée de quelques amateurs de ce théâtre d'avant-garde. Aujourd'hui, elle est l'une des pièces les plus jouées et les plus étudiées de notre répertoire dramatique.

Les Chaises

« Farce tragique » créée au Théâtre Lancy, le 22 avril 1952 et publiée chez Gallimard, en 1958, au t. II du *Théâtre*.

Deux vieillards séniles — « le vieux » et « la vieille » — remâchent leurs échecs. Il aurait pu être chef, il n'est qu'un modeste concierge de phare. Ils ont convoqué des représentants de l'humanité et l'empereur lui-même pour leur délivrer le message qui sauvera le monde. À la fin, nul n'étant venu, la pièce est encombrée de chaises vides. Le vieux et la vieille se jettent chacun par une fenêtre avec le sentiment de la mission accomplie. L'Orateur qu'ils ont engagé pour être leur porte-parole se révèle alors être un sourd-muet.

« *J'ai d'abord eu, raconte l'auteur, l'image de chaises, puis d'une personne apportant à toute vitesse des chaises sur le plateau vide.* » Une image fondamentale est donc à l'origine de la pièce. Ensuite est venu le travail de la fiction et de l'écriture.

Les vieux ne s'écoutent pas, ils se contredisent l'un l'autre. Ils s'adressent à des personnages invisibles figurés par les chaises. Leur logorrhée, l'accumulation de lieux communs et de phrases toutes faites, les jeux homophoniques, les manifestations d'écholalie disent la faillite de la communication : « LE VIEUX. *J'ai mis au point tout un système.* (À part :) *L'Orateur devrait être là.* (Haut :) *J'ai énormément souffert.* // LA VIEILLE. *Nous avons beaucoup souffert.* (À part :) *L'Orateur devrait être là ! C'est l'heure pourtant.* // LE VIEUX. *Beaucoup souffert, beaucoup appris.* » Dans ce délire à deux, les mots perdent leur valeur référentielle, et le langage n'est plus qu'un élément de la représentation. Dans *Les Chaises*, Ionesco a élaboré une écriture scénique qui privilégie le rythme aux dépens d'un signifié rationnel, récupérable et manipulable. La pièce rassemble les grandes obsessions de Ionesco : la chute, l'emprisonnement, le paradis perdu, la prolifération envahissante des objets, l'épouse-mère.

Défendue à sa création par Queneau, Super-vielle et Beckett, puis en 1956 par Anouilh, elle a contribué à faire connaître son auteur. Souvent reprise depuis cette date, elle a été traduite et jouée dans de nombreux pays.

Rhinocéros

Pièce en 3 actes et 4 tableaux, publiée chez Gallimard en 1959 et créée à Düsseldorf en décembre 1959.

Un rhinocéros fait irruption sur la grand-place d'une petite ville provinciale, jusque-là tranquille, puis un second. Il apparaît bientôt qu'il s'agit d'une épidémie de métamorphoses. Jean, le grand bourgeois imbu de la supériorité de sa caste, persuadé qu'il faut « retourner à l'intégrité primordiale », puisque « l'humanisme est périmé » (II, 2) ; Botard, le communiste obtus qui, après avoir nié la « rhinocérite », prône — avec un vocabulaire tout stalinien — la lutte contre cette « provocation » conçue comme un « complot », et veut dénoncer les « traîtres » (II, 1) ; Dudard, l'intellectuel sceptique qui trouve « absurde de s'affoler » et cède au conformisme en refusant de voir la réalité, car « comprendre, c'est justifier » (III) ; et finalement Daisy, la midinette qui n'a pas le courage ou l'amour nécessaire pour résister : tous ces personnages — mais aussi Saint-Simon et le cardinal de Retz — se transforment ainsi en brutaux et massifs périsso-dactyles. Seul l'apathique Bérenger résiste, mais instinctivement, plus solitaire que solidaire, à la séduction de la rhinocérite. Le premier venu se retrouve donc « le dernier homme ». Son ultime parole (« *Je ne capitule pas* ») est un défi aux monstres, qui fait un héros malgré lui de cet anti-héros souvent comparé à Charlot.

La pièce, commencée sur un registre insolite et comique, s'achève en drame tragique et fantastique. Le dramaturge y fait preuve d'une grande habileté dans l'utilisation de l'espace, du décor et des accessoires. Mise en scène et interprétée par Barrault à l'Odéon-Théâtre de France en 1960 — une première pour Ionesco, dont aucune pièce jusqu'alors n'avait été représentée dans un grand théâtre, qui plus est subventionné —, puis par Orson Welles, elle connut un immense succès international. L'auteur refusa d'en souligner la signification antinazie, comme l'en pressait la critique soviétique : le fanatisme totalitaire ne lui semblait l'apanage d'aucune idéologie. *Rhinocéros* est aujourd'hui, avec *La Peste* et 1984, un classique mondial de la littérature antitotalitaire.

CITATIONS

Un médecin consciencieux doit mourir avec le malade s'ils ne peuvent pas guérir ensemble.

La Cantatrice chauve, 1.

Comme c'est bizarre, curieux, étrange ! alors, Madame, nous habitons dans la même chambre et nous dormons dans le même lit, chère Madame. C'est peut-être là que nous nous sommes rencontrés !

La Cantatrice chauve, 4.

Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux !

La Cantatrice chauve, 11.

Je me sens tout brisé, j'ai mal, ma vocation me fait mal, elle s'est cassée.

Les Chaises.

En dehors de l'enfance et de l'oubli, il n'y a que la grâce qui puisse vous consoler d'exister [...].

Images d'enfance en mille morceaux, in *Journal en miettes*.

Une conscience inutile et qui ne peut pas ne pas être et qui se manifeste, c'est cela la littérature.

Images d'enfance en mille morceaux, in *Journal en miettes*.

L'expérience profonde n'a pas de mots. Plus je m'explique, moins je me comprends. Tout n'est pas incommunicable par les mots, bien sûr, mais la vérité vivante.

Chocs, in *Journal en miettes*.

Le mot ne montre plus. Le mot bavarde. Le mot est littéraire. Le mot est une fuite. Le mot empêche le silence de parler. Le mot assourdit. [...] La garantie du mot doit être le silence.

Chocs, in *Journal en miettes*.

La Raison c'est la folie du plus fort. La raison du moins fort c'est de la folie.

Chocs, in *Journal en miettes*.

Seuls, tombent les mots chargés de signification, alourdis par leur sens, qui finissent toujours par succomber, s'écrouler... dans les oreilles des sourds.

La Leçon.

Les racines des mots sont-elles carrées ?

La Leçon.

Plutôt que le maître d'école, le critique doit être l'élève de l'œuvre.

L'Auteur et ses Problèmes, in *Notes et Contre-Notes*.

Le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique.

Expérience du théâtre, in *Notes et Contre-Notes*.

Seul le théâtre impopulaire a des chances de devenir populaire. Le « populaire » n'est pas le peuple.

Discours sur l'avant-garde, in *Notes et Contre-Notes*.

Ceux qui n'arrivent pas à bâtir une œuvre d'art ou simplement un pan de mur isolé, rêvent, mentent ou se jouent la comédie à eux-mêmes.

Entretiens, in *Notes et Contre-Notes*.

Où il n'y a pas d'humour, il n'y a pas d'humanité ; où il n'y a pas d'humour (cette liberté prise, ce détachement vis-à-vis de soi-même), il y a le camp de concentration.

Entretiens, in *Notes et Contre-Notes*.

Le petit bourgeois est celui qui a oublié l'archétype pour se perdre dans le stéréotype.

Entretiens, in *Notes et Contre-Notes*.

S'il faut absolument que l'art ou le théâtre serve à quelque chose, je dirai qu'il devrait servir à apprendre aux gens qu'il y a des activités qui ne servent à rien et qu'il est indispensable qu'il y en ait.

Communication pour une réunion d'écrivains, in *Notes et Contre-Notes*.

JUGEMENTS

« La Cantatrice chauve allait être mieux qu'un texte de théâtre : un théâtre du texte, un théâtre de la déconstruction du texte, un théâtre de mots que se jettent à la tête les époux Smith et leurs prétendus amis les époux Martin, un théâtre des mots en délire ou du délire qu'on fait avec les mots. Rhinocéros (1959), Le Roi se meurt (1962), ont vite fait figure de classiques. »

Pierre BRUNEL, *La Littérature française aujourd'hui*, chap. 7, Vuibert, 1997.

« [...] Ionesco doit se battre sur deux fronts. La critique vive droite le traite d'amateur et de potache, la critique

brechtienne nouvelle née a décidé de voir en lui un bourgeois dépourvu de conscience de classe et privé du sens de l'histoire. Avec pugnacité, il rend coup pour coup, et met souvent les rieurs de son côté. »

Marc FUMAROLI, *Discours de réception à l'Académie française*, Gallimard, 1996.

« Eugène Ionesco semblait bien penser que cette folie [en chacun de nous] n'est pas si folle : il a répondu que les poètes, les révolutionnaires, les inventeurs avaient d'abord passé pour des fous. Que parfois, c'est la logique, c'est le bon sens qui se trompent. Qui est fou ? Dieu, pense Ionesco,

nous a fait une mauvaise blague en oubliant de nous donner les moyens de répondre à cette question — ainsi qu'à quelques autres.

[...]

Mais, au fond, c'est l'angoisse que respiraient ces deux visages encore secoués d'un grand rire et qui s'éloignaient l'un de l'autre sur le boulevard des Batignolles. Raymond Devos faisait un dernier geste de la main et retournait à son théâtre, la petite silhouette d'Eugène Ionesco se perdait parmi la foule.

Ils avaient beau continuer à rire, ils savaient : ce rire n'est peut-être qu'une façon de ruser avec la mort. »

Renaud MATIGNON, « Face à face Eugène Ionesco/Raymond Devos », in *Le Figaro*, 18 novembre 1974.

« Celle [la pièce] qu'on donne en ce moment est l'une des moins intéressantes — le Rhinocéros. Les Chaises au contraire est une pièce formidable [...] »

Henry MILLER, *Lettres d'amour à Brenada Venus*, trad. franç. Denis AUTHIER, Presses de la Renaissance, 1985.

« Je laisse de côté [dans ma critique de l'Académie française] le grand Ionesco, qui, bien qu'il fût reçu, vêtu, brodé, armé, bicorné, n'est jamais parvenu à se faire prendre pour un académicien. »

Angelo RINALDI, « L'Académie française », in *L'Express*, 8 mars 1980.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions

Théâtre complet, éd. E. JACQUART, « Pléiade », Gallimard, 1990.

La Cantatrice chauve, éd. E. JACQUART, « Folio Théâtre », Gallimard, 1993.

Les Chaises, éd. M. LIOURE, « Folio Théâtre », Gallimard, 1996.

Rhinocéros, éd. E. JACQUART, « Folio Théâtre », Gallimard, 1999.

Études

C. ABASTADO, *Eugène Ionesco*, Bordas, 1971.

M. BIGOT, M.-Fr. SAVÉAN, *Michel Bigot et Marie-France Savéan présentent « La Cantatrice chauve » et « La Leçon » de Ionesco*, « Foliothèque », Gallimard, 1991.

E. CLEYNEN-SERGHIEV, *La Jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, PUF, 1993.

F. COUPRY, *Eugène Ionesco*, Julliard, 1994.

Y.-A. FAVRE, *Le Théâtre de Ionesco ou le Rire dans le labyrinthe*, Feijoo, 1991.

A. HAMDAN, *Ionesco avant Ionesco : portrait de l'artiste en jeune homme*, P. Lang, Genève (CH), 1993.

M.-Cl. HUBERT, *Eugène Ionesco*, Seuil, 1990.

M.-Fr. IONESCO, N. DODILLE et G. LIICEANU, *Lectures de Ionesco*, L'Harmattan, 1996.

E. JACQUART, *Le Théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, 1974, rééd. « Tel », Gallimard, 1998.

A. KAMYABI MASK, *Ionesco et son Théâtre*, préf. E. IONESCO, A. Kamyabi Mask, 1992 ; *Qu'a-t-on fait de « Rhinocéros » d'Eugène Ionesco à travers le monde ?*, A. Kamyabi Mask, 1995.

W. LEINER, *Bibliographie et Index thématique des études sur Eugène Ionesco*, Ed. universitaires, Fribourg (DE), 1981.

G. PLAZY, *Eugène Ionesco, le Rire et l'Espérance*, Julliard, 1994.

P. VERNONIS, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksieck, 1972, rééd. 1991 ; *id.* et M.-Fr. IONESCO, *Ionesco. Situation et Perspectives*, actes du colloque de Cerisy, 1978, Belfond, 1980.

AUDIO & VIDÉO

Vidéo

Th. ZENO, *Eugène Ionesco, Voix et Silences*, déc. 1987, 1992.

J.-P. BARIZIEN, J.-L. BOTTÉ, *Les Chaises*, FR3/La Sept, 1989.