DOCTORAT AIX-MARSEILLE UNIVERSITE
délivré par
Université de Provence

N° attribué par la bibliothèque

THESE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR D'AIX-MARSEILLE UNIVERSITE

Formation doctorale!:
Langues, Lettres et Arts

Discipline :
Langue et littérature françaises

Présentée et soutenue publiquement par

Kenji OKA

le 18 novembre 2011

TITRE!:
L'ÉCRITURE, OU LA CONSTRUCTION D'UN AUTOPORTRAIT PROTÉIFORME D'EUGÈNE IONESCO

Directrice de thèse!:
Mme le Professeur Marie-Claude HUBERT

JURY

Mme Pascale ALEXANDRE, Professeur à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée
M. Michel BERTRAND, Maître de conférence HDR à l'Université de Provence
Mme Marie-Claude HUBERT, Professeur à l'Université de Provence
Mlle Marie-France IONESCO
Mme Hélène LAPLACE, Professeur à l'Université d'Avignon
M. Gérard LIEBER, Professeur à l'Université de Montpellier

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier de tout cœur Madame Marie-Claude Hubert, ma directrice de thèse, et Mademoiselle Marie-France Ionesco qui n'ont cessé de m'encourager et m'ont donné des conseils précieux. Sans leur concours, ce travail n'aurait pu voir le jour.

Je tiens à remercier également les membres du jury, Madame Pascale Alexandre, Madame Hélène Laplace-Claverie, Monsieur Gérard Lieber, Monsieur Michel Bertrand.

Je remercie Mademoiselle Claude Escallier, ancien professeur à l'Université Sophia, qui m'a fait découvrir l'œuvre de Ionesco et Monsieur Kazuyoshi Yoshikawa qui a bien voulu diriger ma recherche à l'Université municipale de Tokyo.

Mademoiselle Karine Germoni et Monsieur Jean-Jacques Franckel qui ont bien voulu accepter la tâche de relecture ainsi que Mademoiselle Mihaela Turtoi et Monsieur Jonathan Solarte qui m'ont aidé pour la traduction de texte.

Mes amis, notamment Michèle Aimé, Makiko Matalon, Guillaume Lefèvre, Michèle Guichard et mes collègues du groupe de recherche aixois pour leur soutien constant.

Nicolas Michalet et sa famille qui m'ont accompagné durant tout le long de ce travail.

Enfin, mes parents qui m'ont soutenu pendant toutes ces longues années d'études. Ce travail leur est dédié.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....4

PARTIE I. IONESCO ET L'ÉCRITURE DE SOI.....12
Chapitre 1. L'écriture de soi.....16
Chapitre 2. Une écriture kaléidoscopique.....50
Chapitre 3 : Vision de la vie ou vie de visions ?.....85

PARTIE II. DE L'ÉCRITURE DE SOI À L'ÉCRITURE ROMANESQUE.....111
Chapitre 1 : *Le Solitaire*, une confession indirecte.....114
Chapitre 2 : Univers romanesque du *Solitaire*.....151
Chapitre 3 : Écriture des nouvelles.....181

PARTIE III. AUTOPORTRAIT DRAMATIQUE.....212
Chapitre 1 : Autoportrait au théâtre.....215
Chapitre 2 : Pourquoi écrire pour le théâtre ?.....286

CONCLUSION GÉNÉRALE.....311

BIBLIOGRAPHIE SÉLÉCTIVE.....316

ANNEXES : MANUSCRITS D'EUGÈNE IONESCO.....346

INDEX.....438

TABLE DES MATIÈRES.....445

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Qui, encore, me lira ? Qui jouera mes pièces ? Des pièces de cendres ! »[1], se demande Eugène Ionesco en 1986, au soir de sa vie[2]. Contrairement à sa crainte, l'auteur dramatique est loin d'être oublié. Le succès de son œuvre est aujourd'hui incontestable. À l'occasion du centenaire de sa naissance en 2009, de nombreuses manifestations ont été organisées telles que l'exposition consacrée à son œuvre à la Bibliothèque National de France[3], l'émission « Un soir au musée » sur France 5[4], des colloques[5] ainsi que plusieurs spectacles de ses pièces[6] ou des adaptations[7]. Largement enseignées à l'école, quelques unes de ses pièces de théâtre font partie des longsellers de l'édition Gallimard[8], alors qu'elles sont traduites dans toutes les langues étrangères.

---

[1] Eugène Ionesco, *La Quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1987, p.54, désigné désormais *LQIM*.

[2] Né le 26 novembre 1909, Eugène Ionesco est décédé le 22 mars 1994, à l'âge de 84 ans.

[3] L'exposition Ionesco eut lieu du 6 octobre 2009 au 4 janvier 2010 à la Bibliothèque Nationale de France. Le catalogue édité à cette occasion permet de revoir cette exposition dotée de plus de 300 pièces telles que manuscrits, photos, objets personnels. Noëlle Giret (dir.), *Ionesco*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Gallimard, 2009.

[4] Sonia de Leusse-Le Guillou, Frédéric Ramade, *Eugène Ionesco, quoi de neuf ?*, émission diffusée sur France 5, le 26 novembre 2009, réalisation de Frédéric Ramade, production de FTV Pôle France 5 et Zadig Productions. L'émission est consultable en ligne sur le site de l'Institut National de l'audiovisuel : www.ina.fr

[5] On retient notamment, « Eugène Ionesco, classicisme et modernité », colloque organisé par Marie-Claude Hubert et Michel Bertrand à l'Université de Provence avec la participation de Marie-France Ionesco, du 11 au 13 juin 2009 et « Lire, jouer Ionesco aujourd'hui », colloque organisé par Norbert Dodille, Jeanyves Guérin et Marie-France Ionesco à Cerisy-la-Salle, du 13 au 20 août 2009. Les actes des deux colloques sont aujourd'hui disponibles : Marie-Claude Hubert, Michel Bertrand (dir.), *Eugène Ionesco, classicisme et modernité*, Aix-en-provence, Publications de l'Université de Provence, coll. Textuelles, 2011 ; Norbert Dodille, Marie-France Ionesco (dir.), *Lire, jour Ionesco*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, coll. Du désavantage du vent, 2010.

[6] Le spectacle de *La Cantatrice chauve* dans la mise en scène de Jean-Luc Lagarce a été repris du 5 au 21 novembre 2009 à l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet à Paris, tandis que la Comédie-Française a donné *Les Chaises* dans la mise en scène de Jean Dautremay au Studio-Théâtre du 29 janvier au 8 mars 2009.

[7] Isabelle Aboulker a mis en musique les deux pièces de Ionesco *La Lacune* et *Leçons de français aux étudiants américains*. Le spectacle, mis en scène par Aimée-Sara Bernard, a été créé au théâtre de Suresnes – Jean Vilar les 22 et 23 octobre 2009.

[8] Depuis leur publication jusqu'en 2010, *Rhinocéros* a fait un tirage de 2,854,000 exemplaires et *La Cantatrice chauve* de 2,698,000 exemplaires. Alban Cerisier et Pascal Fouché (dir.), *Gallimard, un siècle d'édition : 1911-2011*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Gallimard, 2011, p.390.

Devant un tel succès[9], les chercheurs se sont demandés en quoi l'œuvre de Ionesco fascinait autant le public. Dès lors, de nombreux traits d'écriture ionescienne ont été relevés pour expliquer son pouvoir d'attraction tels un langage insolite mêlant le comique au tragique, des images surprenantes déployées sur scène, une écriture transgressant les règles classiques du théâtre, une profondeur retranscrite par des questions politiques et métaphysiques. Outre ces caractéristiques, nous aimerions insister sur le fait que l'œuvre de Ionesco est extrêmement intime et personnelle, aspect qui touche la sensibilité du lecteur et du spectateur. « Tout part en effet chez lui du vécu »[10] remarque Gilles Ernst. Ce constat est valable non seulement parce que certaines pièces comme *Rhinocéros* sont nées d'une expérience vécue, mais aussi parce que son œuvre prend forme à partir d'une série d'interrogations sur son existence. Avec une prédominance autobiographique et autoréflexive, l'écriture de Ionesco paraît ainsi être comme une série d'investigations de soi en forme d'autoportrait. C'est cet aspect-là que nous voudrions analyser dans la présente étude.

Si l'on a l'impression de voir l'autoportrait de l'auteur dans son œuvre, la notion d'autoportrait n'est pourtant pas facile à cerner. Sous le terme « autoportrait » en littérature, la critique rassemble généralement des œuvres fort hétérogènes et semble avoir du mal à définir ce « genre », par rapport à l'autobiographie telle qu'elle est définie par Philippe Lejeune. Par exemple, le fait que Michel Beaujour tente de définir, dans son ouvrage[11], l'autoportrait littéraire par l'opposition à l'autobiographie et l'autoportrait pictural montre bien la difficulté de son entreprise. En effet, l'autoportrait littéraire ne semble pas avoir une forme prédéfinie comme c'est le cas de l'autoportrait pictural[12]. Dès lors qu'un écrivain se demande qui il est, cherche à se reconnaître, tente d'exprimer une vérité de soi-même et de construire son image par l'écriture, il donne au lecteur l'impression que son autoportrait se dessine. C'est en ce sens que Béatrice Didier trouve la présence de l'autoportrait stendhalien aussi bien dans son journal que

[9] Aujourd'hui, Ionesco reste un des dramaturges contemporains les plus joués dans le monde. Le théâtre de la Huchette qui monte *La Cantatrice chauve* et *La Leçon* depuis 1957 a fêté leur 17,000ème représentation en avril 2011.

[10] Gilles Ernst, « "Déjà fini" », dans *Lectures de Ionesco*, textes réunis par Norbert Dodille, Marie-France Ionesco et Gabriel Liiceanu, Préface de Marie-France Ionesco, Paris, L'Harmattan, 1996, p.91.

[11] Michel Beaujour, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1980.

[12] Dominique Viart remarque : « Force est ainsi de constater que l'autoportrait en littérature ne se borne pas à des frontières génériques et formelles strictes. En ce sens, il ne peut être aussi nettement défini qu'en peinture », Dominique Viart, « L'écrivain au miroir », *TDC*, n°1008, 15 janvier 2011, p.23.

dans son autobiographie[13]. Par extension, l'écrivain peut même glisser discrètement son autoportrait dans une œuvre fictive par l'intermédiaire de ses personnages. Si bien que Dominique Viart se demande ainsi : « un autoportrait oblique ne se dessine-t-il pas finalement dans la plupart des œuvres littéraires ? »[14]

De ce point de vue, le cas de Ionesco est intéressant parce que non seulement il s'est donné à l'écriture de soi pour se poser des questions métaphysiques et politiques mais aussi parce qu'il tend à prêter une part de lui-même à ses personnages romanesques et dramatiques pour transmettre sa vision au lecteur et au spectateur. La présence de l'autoportrait ionescien se sent ainsi partout dans son œuvre.

Si la critique a à maintes reprises souligné cette proximité entre la vie et l'œuvre dramatique de Ionesco, les facettes de l'écriture apparentées à la construction d'un autoportrait semblent comparativement délaissées. Ainsi, il nous semble nécessaire d'étendre le champ de recherche en dehors de ses pièces de théâtre. Il s'agit de ses ouvrages narratifs — le roman *Le Solitaire*[15] et les six nouvelles recueillies sous le titre de *La Photo du colonel*[16] — ainsi que ses ouvrages non-fictionnels tels *Non*[17], *Notes et contre-notes*[18], *Antidotes*[19], *Un homme en question*[20], *Journal en miettes*[21], *Présent passé passé présent*[22], *Découvertes*[23], *Souvenirs et dernières rencontres*[24], *La Quête intermittente*. Il convient de les compléter par des extraits de journal publiés dans

---

[13] Béatrice Didier, « Autoportrait et journal intime », *Corps Écrit*, n°5, 1983, p.176-181.
[14] Dominique Viart, *art. cit.*, p.23.
[15] Eugène Ionesco, *Le Solitaire*, Paris, Mercure de France, 1973, puis Gallimard, coll. Folio, 1976, désigné désormais *LS*.
[16] Eugène Ionesco, *La Photo du colonel*, Paris, Gallimard, 1962, coll. L'Imaginaire, 2003. Le recueil comporte six nouvelles *Oriflamme, La photo du colonel, Le piéton de l'air, Une victime du devoir, Rhinocéros, La vase* et un essai *Printemps 1939*, désigné désormais *PC*.
[17] Eugène Ionesco, *Non*, traduit du roumain et annoté par Marie-France Ionesco, préface d'Eugen Simion, avant-propos d'Eugène Ionesco, postface d'Ileana Gregori, Paris, Gallimard, 1986, désigné désormais *N*. L'ouvrage en roumain est publié en 1934 à Bucarest par l'édition Vremea sous le titre de *Nu*.
[18] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, coll. Folio essais, 1991, désigné désormais *NCN*.
[19] Eugène Ionesco, *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977, désigné désormais *A*.
[20] Eugène Ionesco, *Un homme en question*, Paris, Gallimard, 1979, désigné désormais *HQ*.
[21] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967, Gallimard, coll. Folio essais, 1992, désigné désormais *JM*.
[22] Eugène Ionesco, *Passé présent présent passé*, Paris, Mercure de France, 1968, Gallimard, coll. Idées, 1976, désigné désormais *Pppp*.
[23] Eugène Ionesco, *Découvertes*, Genève, Suisse, Skira, coll. Les sentiers de la création, 1969, désigné désormais *D*.
[24] Eugène Ionesco, *Souvenirs et dernières rencontres. Erinnerungen und letze Begegnungen*, Remagen-Rolandseck, Rommerskirchen, coll. Signatur, 1986, non paginé, désigné désormais *SDR*.

différentes revues[25]. Leur reprise dans un ouvrage après modification nous permet de suivre le processus d'élaboration textuelle. De même, lorsque nous étudions l'écriture narrative et l'écriture dramatique de Ionesco, il convient de consulter, dans la mesure du possible, des manuscrits et des tapuscrits[26]. Les nombreux entretiens, notamment *Entre la vie et le rêve*[27], et quelques lettres[28] du dramaturge apportent eux aussi des informations relatives à la vision de l'auteur et à la genèse de l'œuvre.

Un des objectifs de la présente étude est ainsi de mettre en lumière le domaine moins connu de la production littéraire de Ionesco, plus précisément l'écriture non-fictionnelle et l'écriture narrative. En effet, une bonne partie des travaux sur Ionesco s'intéressent à ses écrits non-dramatiques afin d'y retrouver des clefs de lecture de son théâtre[29]. Aujourd'hui encore, l'intérêt documentaire de son œuvre non-dramatique semble considéré plus important que son intérêt littéraire proprement dit. C'est comme si la gloire littéraire de Ionesco en tant que dramaturge faisait oublier injustement le reste de ses activités artistiques.

Toutefois, certains travaux apportent des éclaircissements tant sur le rapport de la vie et de l'œuvre de Ionesco que sur les caractéristiques de son écriture non-dramatique.

Parmi les monographies sur Ionesco, l'ouvrage très riche de Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*[30], a le mérite de consacrer sa première partie à l'œuvre non-dramatique de Ionesco pour y déceler sa vision fondamentale sur laquelle est construite son œuvre théâtrale. Marie-Claude Hubert montre dans son ouvrage *Eugène Ionesco*[31] à quel point la vie et l'œuvre de Ionesco entretiennent une relation étroite et offre de précieuses clefs pour la réflexion. Quant à l'ouvrage de Giovanni Lista[32] qui étudie uniquement les pièces de théâtre de Ionesco, il propose toutefois une

---

[25] Pour les références, nous renvoyons le lecteur à notre bibiographie à la fin de ce volume.
[26] Nous avons consulté plusieurs manuscrits grâcieusement mis à disposition par Marie-France Ionesco en 2008. Pour la liste des manuscrits, nous renvoyons le lecteur aux annexes de notre étude.
[27] Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, Paris, Belfond, 1977, Gallimard,1996, désigné désormais *EVR*.
[28] La plupart des correspondances de Ionesco ne sont pas encore rendues publiques.
[29] Tel est le cas, par exemple, de Matei Calinescu qui, à l'aide des textes non-dramatiques de Ionesco, propose une lecture de son théâtre en tant que quête identitaire. Matei Calinescu, *Ionesco — Recherches identitaires*, traduit du roumain par Simona Modreanu, Paris, Editions OXUS, coll. Les Roumains de Paris, 2005.
[30] Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Préface d'Eugène Ionesco, Paris, Editions Klincksieck, 1972, 2ème édition revue, augmentée et mise à jour, 1991.
[31] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, Paris, Seuil, coll. Les contemporains, 1990.
[32] Giovanni Lista, *Ionesco*, Paris, Henri Veyrier, coll. Les plumes du Temps, 1989. Pour la recherche

bibliographie qui rassemble un bon nombre d'articles ou de pages de journal de Ionesco publiés dans la presse, dont certains n'ont pas été réédités. Aussi Marie-France Ionesco[33], dressant le portrait de son père, met-elle en exergue l'interrogation métaphysique de Ionesco comme noyau dur de son œuvre, aussi bien non-fictionnelle que fictive.

D'autre part, l'œuvre non-dramatique de Ionesco commence à intéresser les chercheurs et à être étudiée partiellement. Par exemple, Norbert Dodille[34] consacre sa communication dans un colloque à la pratique du journal intime chez Ionesco. Sonia de Leusse[35] met en lumière l'ambiguïté générique de l'œuvre « autobiographique » de Ionesco, tandis que Béatrice Jongy[36] montre les enjeux de la quête menée dans les deux « journaux », *Journal en miettes* et *La Quête intermittente*. Nous nous inscrirons donc en partie sur la voie tracée par ces travaux et tenterons d'étudier l'ensemble des textes non-dramatiques de Ionesco pour constater la singularité de son écriture.

Dans le même temps, notre démarche centrée sur l'autoportrait nous fait écarter certaines possibilités d'approche. Ainsi renonçons-nous à aborder de façon globale la question de la mise en scène et de la scénographie, à l'exception de certains exemples qui peuvent éclairer notre sujet. Aussi n'accordons-nous pas une importance égale à toutes les pièces de Ionesco puisque certaines, telles *Les Salutations* ou *Macbett*, n'apportent pas d'éléments notables pour notre étude.

En examinant toutes les facettes de l'écriture par le biais desquelles Ionesco se livre à l'introspection, directe ou indirecte, nous voudrions montrer que l'écriture fonctionne chez lui comme moyen de construire son image et de se (re)connaître. Comme le suggère la diversité générique de son œuvre — non-fictionnelle, romanesque et dramatique — son autoportrait sera sans doute le reflet d'un ensemble complexe qu'est un homme, et peut-être de l'homme. Il ne s'agit donc pas de confronter simplement les données biographiques[37] et l'œuvre pour affirmer leur proximité mais

---

bibliographique, le site internet de Søren Olsen, http://www.ionesco.org/, est également très utile.

[33] Marie-France Ionesco, *Portrait de l'écrivain dans le siècle : Eugène Ionesco 1909-1994*, Paris, Gallimard, coll. Arcades, 2004.

[34] Norbert Dodille, « "Ce zici, tu" », dans *Lectures de Ionesco*, *op. cit.*, p.49-66.

[35] Sonia de Leusse, « "Mais je suis au moins ce carrefour" : biographie et autobiographie ionesciennes », dans *Lingua Romana : a journal of French, Italian and Romanian culture*, vol. 3, issues 1 et 2, automne 2004. http://lunguaromana.byu.edu/

[36] Béatrice Jongy, « Être ou ne pas être littérature : les journaux d'Eugène Ionesco », dans *Lingua Romana : a journal of French, Italian and Romanian culture*, *op. cit.*

[37] Toutefois, il faut rappeler que les données biographiques de Ionesco n'ont pas été suffisamment

d'éclucider les modalités d'expression et les enjeux de ce rapprochement entre la vie et l'œuvre.
"

Pour ce faire, nous nous pencherons dans la première partie de ce travail sur l'écriture de soi. Mais avant tout se pose une question. Pourquoi employer ce terme vague pour désigner les écrits non-fictionnels de Ionesco ? En effet, l'« écriture de soi » ne désigne pas un genre littéraire proprement dit. Sous ce terme qui paraît neutre peuvent être rassemblés des écrits très divers, de l'autobiographie jusqu'à l'essai. Philippe Lejeune ne manque pas de critiquer l'ambiguïté qui sous-tend cette expression.

> D'où vient l'expression « écriture de soi » qui semble depuis une dizaine d'années supplanter « Autobiographie » ? Sans doute du titre d'un article de Foucault (dans *Corps écrit*, 1983), où il distingue les pratiques d'écriture des stoïciens de la tradition autobiographique chrétienne ultérieure. Le côté vague de l'expression a séduit[38].

Cependant l'appelation « l'écriture de soi » semble commode pour regrouper les ouvrages non-fictionnels dans lesquels Ionesco met en œuvre une écriture intime et autoréflexive, puisque ceux-ci présentent justement une ambiguïté de genre. Par exemple, *Journal en miettes*, malgré son titre qui fait allusion à sa spécificité générique, n'échappe pas à cette remise en question. Nous employons donc le terme « l'écriture de soi » afin de désigner l'ensemble des écrits tels que *Journal en miettes*, *Présent passé passé présent*, *Découvertes*, *La Quête intermittente*.

Nous tenterons d'abord de cerner l'appartenance générique de chaque ouvrage. Grâce aux travaux réalisés notamment par Philippe Lejeune, on peut aujourd'hui avoir une définition claire de l'autobiographie ou du journal. Or, Ionesco étant un des dramaturges qui ont transgressé la notion traditionnelle du théâtre au milieu du XX^{e} siècle, il apparaît que l'écriture de soi ionescienne n'est pas tout à fait conforme aux

---

étudiées. Jusqu'à la parution d'une biographie signée par André Le Gall en 2009, celle de Gille Plazy est restée la seule biographie. Voir Gilles Plazy, *Eugène Ionesco — le rire et l'espérence, une biographie*, Paris, Juillard, 1994 ; André Le Gall, *Eugène Ionesco, mise en scène d'un existant spécial en son œuvre et en son temps*, Paris, Flammarion, coll. Grandes Biographies, 2009.

[38] Philippe Lejeune, « Écriture de soi et lecture de l'autre », dans *Écriture de soi et lecture de l'autre*, textes réunis et présentés par Jacques Poirier avec la participation de Gilles Ernst et Michel Erman, Dijon, Editions universitaires de Dijon, coll. Le Texte et l'édition, 2002, p.213.

normes établies de ces genres. Nous chercherons ensuite à saisir l'objectif de cette quête de soi sous la forme d'autoportrait. La manière dont l'écrivain met en œuvre son autoportrait sera ensuite élucidée par l'analyse des modalités d'expression, notamment relatives à la chronologie, à la linéarité d'écriture et à la description d'images. Avec son autoportrait se pose alors la question de l'éthique, c'est-à-dire celle de sa sincérité. Nous tenterons enfin de dévoiler une vision fondamentale de Ionesco qui ordonne ces spécificités d'écriture.

Dans notre deuxième partie, nous nous proposerons d'examiner l'autoportrait établi par l'écriture narrative de Ionesco. Le rapprochement d'une vie réelle et d'une fiction est une pratique largement répandue au XX^{e} siècle. La littérature contemporaine joue sciemment avec la frontière devenue progressivement floue entre l'écriture de soi et l'écriture romanesque. Sans attendre le néologisme de Serge Doubrovski, l'autofiction[39], les écrivains contemporains transgressent la frontière générique pour conduire le lecteur dans une tension entre la fictionnalité et la référentialité. Il est donc naturel de penser que le roman de Ionesco s'inscrit lui aussi dans cette voie. Nous examinerons d'abord comment l'écrivain introduit une résonance autobiographique dans son roman, résonance qui doit être repérée à l'échelle du genre, des caractéristiques de discours employés et des repères biographiques. Nous étudierons ensuite la mise en scène romanesque déployée dans *Le Solitaire*. Nous évaluerons dans quelle mesure les personnages, les repères temporels et géographiques, et les descriptions optimisent la transmission de l'intime de l'auteur au lecteur. Les nouvelles de Ionesco seront également l'objet d'études. Par l'analyse de leur genèse et leur type de discours, nous montrerons leur spécificité et tenterons de les situer par rapport à l'écriture romanesque et l'écriture dramatique.

Après avoir analysé l'écriture de soi et l'écriture narrative, nous chercherons à voir si l'autoportrait peut se dessiner également au théâtre[40]. Si l'on constate la difficulté

[39] Serge Doubrovsky, *Le Fils*, Paris, Editions Galilée, 1977.
[40] L'édition de référence pour les pièces de théâtre de Ionesco sera celle de la bibliothèque de la Pléiade. Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1991. Toutefois, nous utiliserons l'édition folio théâtre pour *Tueur sans gages*. Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, Paris, Gallimard, coll. Folio Théâtre, 2003, désigné désormais *TSG*. Quant à l'abréviation des autres pièces de théâtre de Ionesco, nous renvoyons le lecteur à

d'un tel dessein, il n'en est pas moins vrai que l'aspect autobiographique est indéniablement présent dans le théâtre ionescien. Nous analyserons d'abord cette représentation de soi au théâtre à la lumière du problème générique entre autobiographie et théâtre, du satatut du personnage à qui le dramaturge prête une part de lui-même, du procédé de mise à distance et du traitement des images. Il nous conviendrait alors d'évaluer comment l'autoportrait dans le théâtre peut ressembler à — ou se différencier de — l'autoportrait brossé par l'écriture de soi et par l'écriture romanesque. Enfin, il nous semble nécessaire de s'interroger sur ce que cette construction d'autoportrait par l'écriture dramatique a pu apporter à Ionesco. Son parcours artistique ainsi examiné apparaîtra inséparable de son parcours spirituel.

---

la liste des abréviations utilisées à la fin de ce volume.

PARTIE I

IONESCO ET L'ÉCRITURE DE SOI

« Dans le poète : / L'oreille parle, / La bouche écoute ; / C'est l'intelligence, l'éveil, qui enfante et rêve ; / C'est le sommeil qui voit clair ; / C'est l'image et le phantasme qui regardent, / C'est le manque et la lacune qui créent. »
Paul Valéry[41].

Ionesco a le goût de la confidence. Contrairement à Beckett qui garde le silence face à la curiosité du public, Ionesco ne laisse passer aucune occasion pour s'expliquer, ou pour commenter sa vie et son œuvre. Contre les attaques des critiques dramatiques, il n'hésite pas à se défendre en écrivant des articles, en accordant aux journalistes et aux chercheurs du monde entier d'innombrables entretiens et interviews. Touché par le spectacle du monde où règnent la terreur et l'oppression, il ne peut s'empêcher de pousser des cris d'indignation. Pour tenter de communiquer sa vision du théâtre, du monde et de la vie, il use de tous les moyens d'écriture. Dès lors, il n'est pas étonnant que ce dramaturge mondialement connu soit aussi théoricien du théâtre, diariste, romancier et polémiste.

La littérature intime reste malgré tout un genre privilégié chez Ionesco, comme chez d'autres écrivains du XX^{e} siècle. Dans son œuvre non-fictionnelle telle que *Journal en miettes*, *Présent passé passé présent*, *Découvertes*, *La Quête intermittente*, Ionesco parle de ses questionnements personnels, des événements politiques qui le bouleversent, de ses souvenirs d'enfance et de son passé. Celle-ci est particulièrement intéressante pour comprendre le rapport entre la vie et l'œuvre dans la mesure où l'auteur s'y livre directement sans l'intermédiaire de personnages fictifs. Par l'écriture de soi, le dramaturge tente de confier au lecteur sa vie intime. Ainsi aide-t-elle le lecteur à mieux saisir son univers dramatique.

Cependant, la lecture de ces ouvrages de Ionesco ne peut s'arrêter dans le seul but d'éclairer son théâtre. Elle occupe une place considérable dans sa production littéraire. L'écrivain semble avoir tenu son journal, de façon discontinue, tout au long de sa vie. De quelques extraits de son journal publiés dans *Non* en 1934, jusqu'à son dernier journal intime *La Quête intermittente*, publié en 1987, le lecteur peut suivre presque tout

[41] Paul Valéry, « Littérature », dans *Œuvres II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p.547.

son cheminement intérieur par le biais de ces œuvres « autobiographiques ».

Celles-ci ne sont pas sans interpeller le lecteur par leur forme bien singulière. Si Ionesco a transformé radicalement l'écriture dramatique, il en va de même pour l'écriture de soi. Les œuvres « autobiographiques » de Ionesco brouillent en permanence la notion de genre. Le lecteur est constamment invité à se perdre dans un texte souvent éclaté « en miettes », sans savoir s'il s'agit d'une autobiographie, d'un journal ou d'une autre genre inédit. Ce flottement générique semble volontaire, puisque l'auteur n'a presque jamais publié ses journaux intimes tels quels. Une bonne partie d'entre eux, en effet, sont nés d'un long travail d'élaboration textuelle. De fait, les ouvrages publiés laissent parfois transparaître ce processus de (re)création et de (ré)écriture.

Que Ionesco tente-t-il de révéler à lui-même et au lecteur à travers l'écriture de soi, éclatée, incohérente et retravaillée ? La question revêt plusieurs dimensions d'ordre esthétique, métaphysique et éthique.

Il apparaît d'abord nécessaire de définir l'appartenance générique de chaque œuvre. Puis, en suivant, dans la diachronie, le changement d'attitude de Ionesco face à la pratique de l'écriture de soi, nous ferons une synthèse de ses œuvres « autobiographiques » et éluciderons son objectif esthétique et métaphysique.

Nous examinerons ensuite l'écriture de *Journal en miettes* et de *Présent passé passé présent* en particulier. Nous montrerons dans quelle mesure la structure complexe de ces deux œuvres, dont la lecture semble déroutante au premier abord, correspond aux enjeux esthétique et métaphysique précédemment étudiés.

Nous interrogerons enfin le statut de l'écrivain dans l'écriture de soi. Le fait de publier ses écrits intimes contraint-il Ionesco à conclure une sorte de « pacte » de sincérité avec le lecteur, alors que le discours fictif semble se mêler à l'écriture de soi dans certains ouvrages ? Cette question nous amènera à nous pencher sur la vision ionescienne de la vie. La vie telle que l'auteur la confie au lecteur n'est pas une biographie qui demande au biographe la plus rigoureuse objectivité. Si, comme le remarque Paul Vernois avec justesse, « Ionesco aime à s'expliquer mais refuse toute référence à une biographie systématique »[42], comment saisit-il sa vie pour donner au

[42] Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.10.

lecteur sa « para-biographie »[43] ? Il s'agira de mesurer la portée de sa « vie » en dehors de la seule dimension biographique.

[43] *Id.*

Chapitre 1!: L'écriture de soi

Le lecteur français a découvert assez tardivement l'écriture de soi de Ionesco et la place non négligeable qu'elle occupe dans sa création littéraire. Il s'agit d'une forme scripturale qui lui a toujours été chère mais que l'on a ignorée assez longtemps, même après ses débuts à la scène parisienne en 1950, avec la création de *La Cantatrice chauve* au théâtre des Noctambules. Certes, l'auteur avait publié en 1934 en Roumanie une partie de son journal dans *Nu*, mais la traduction française *Non* n'a vu le jour qu'en 1986. C'est seulement à partir des années 1960 que Ionesco publie une série d'œuvres « autobiographiques » telles que *Journal en miettes*, *Passé présent présent passé*, *Découvertes*, *La Quête intermittente*, *Souvenirs et dernières rencontres*. À ces ouvrages viennent s'ajouter des extraits de son « journal », publiés sporadiquement dans des revues. À visage découvert, Ionesco y raconte sa vie, ses souvenirs, ses problèmes métaphysiques et commente les événements, essentiellement politiques, qui se déroulent autour de lui.

Or, les œuvres « autobiographiques » de Ionesco posent des questions quant à leur genre littéraire : Journal ou autobiographie ? Il est parfois difficile de trancher. La diversité d'étiquettes accolées à ses écrits en témoigne. Pour chaque œuvre, les critiques semblent choisir à leur guise une appelation qui définirait mieux la nature du texte. L'ambiguïté générique semble due au fait que Ionesco rassemble en un ouvrage des textes de nature hétérogène, ce qui arrive assez rarement dans un journal et encore moins dans une autobiographie. Il suffit de citer *Journal en miettes* qui, malgré son titre, est ponctué par de récits fictifs. D'ailleurs, à sa publication, des critiques, tel Pascal Pia, n'ont pas manqué de rappeler le caractère hybride de ce « journal » composé « de souvenirs, de récits de rêves, de réflexions sur la condition humaine, sur la vie sociale et sur les événements contemporains »[44].

Pour bien cerner la nature de l'écriture de soi chez Ionesco, nous ferons référence à des ouvrages critiques, notamment ceux de Philippe Lejeune. En confrontant

[44] Pascal Pia, « Eugène Ionesco : *Journal en miettes* (Mercure de France), Claude Bonnefoy : *Entretiens avec Eugène Ionesco* (Editions Pierre Belfond), Nino Franck : *Mémoire brisée* (Calmann-Lévy) », *Carrefour*, 14 juin 1967.

les œuvres « autobiographiques » de l'écrivain à la définition du journal et de l'autobiographie, nous verrons dans quelle mesure ils se rapprochent et se démarquent de ces genres. Ensuite, nous nous interrogerons sur ses enjeux littéraires et personnels, notamment sur le souvenir d'enfance qui semble donner le ton dominant des textes. L'écriture de soi apparaît en effet étroitement liée aux questionnements identitaires et existentiels.

I. Ambiguïté générique

1. Un journal sans date

Le journal se démarque d'autres catégories de l'écriture de soi par son caractère périodique et discontinu. Contrairement à l'autobiographie, le journal qui s'écrit au jour le jour est dépourvu de tout principe organisationnel. L'hétérogénéité des sujets abordés permet au lecteur de suivre le processus complexe et décousu d'une réflexion consignée instantanément, bien que cette apparente « écriture de premier jet » soit en réalité le produit d'une élaboration mentale ou orale[45]. L'écriture du journal intime permet ainsi une liberté totale de sujet et de style. La datation apparaît presque comme sa seule règle, règle qui donne au lecteur un sentiment d'écriture immédiate. Or, à la lecture des « journaux » publiés de Ionesco, le lecteur est d'abord surpris par le fait qu'ils ne sont pas datés d'une manière précise. Quel effet produit la lecture de ce « journal » sans datation systématique ? De quoi résulte ce défaut de datation ?

Parmi ses œuvres non dramatiques, certes, quelques extraits de journal, publiés dans *Non*[46], dans *Notes et contres-notes*[47] ainsi que dans *La Quête intermittente* portent des dates d'entrée. Par exemple, Ionesco ouvre cet ultime journal le 12 juillet 1986, le jour de ses noces d'or, puis le termine en janvier 1987. Par conséquent, on sait situer aisément le texte : il prend place dans la dernière phase de la vie de Ionesco. C'est dans ce cadre temporel que le lecteur interprète son angoisse de la mort, sa peur d'être oublié dans le milieu littéraire, sa quête « intermittente » de sainteté, qui a dicté le titre du livre. Comme l'observe Michel Braud, « la date délimite le début du texte du jour et pose le cadre temporel à partir duquel il prend son sens »[48].

Mais ce sont des exemples plutôt rares chez Ionesco. En ce qui concerne *Journal en miettes* et *Présent passé passé présent*, ils portent très peu de dates d'entrée. Ainsi

---

[45] Philippe Lejeune, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1998, p.318.
[46] *N*, p.83-102. Ces pages sont regroupées, intitulées « Journal », puis datées du 11 août au 1er septembre 1932.
[47] « A propos de *La Cantatrice chauve* (Journal) », daté du 10 avril 1951 ; « Notes sur *Les Chaises* » daté du 23 juin 1951, respectivement dans *NCN*, p.250-255 et p.263-265. Cependant, le fragment intitulé « Autres pages de journal » n'est pas daté, *NCN*, p.317-324.
[48] Michel Braud, *La Forme des jours — pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2006, p.161.

commence *Présent passé passé présent* :

> Je cherche dans mon souvenir les premières images de mon père.
>
> Je vois des couleurs sombres. J'avais deux ans, je crois[49].

Dans ce fragment inaugural, Ionesco tente de capter des images d'enfance. Si l'époque où se situe ce souvenir est clairement indiquée par « deux ans », le manque de datation empêche de situer précisément le moment d'écriture. Sans avoir la précision de référence temporelle supplémentaire, le lecteur le situe naturellement dans les années 1960, aux alentours de la date de publication de *Présent passé passé présent*. Pourtant, au fur et à mesure, quelques indices brouillent ce cadre temporel hypothétique.

> Il est bien tard, maintenant, passé la trentaine bien tard pour faire sortir de mes profondeurs, de mes caves, cet univers de lumière, cet univers caché, enseveli, ou ses lueurs ; ou ces lueurs fragmentaires d'un univers[50].

Avec l'indication d'âge « la trentaine », il devient impossible de situer le moment d'écriture dans les années 1960, Ionesco ayant presque soixante ans à ce moment-là. Dans un autre fragment qui appartient au même bloc, il affirme de nouveau avoir « trente-cinq ans maintenant »[51]. Plus loin, l'auteur dévoile enfin l'existence des deux moments d'écriture. Il les indique par l'insertion de commentaires, en italique et entre parenthèses : « *1967 : mon père est mort depuis que j'ai écrit ces lignes, quelques années après* »[52]. Le lecteur se rend compte que le moment d'écriture indiqué jusqu'ici par le présent commentatif est antérieur aux années 1960. Si l'on fait intervenir des données biographiques, il est aisé de situer ce fragment dans la vie de Ionesco. Puisque Ionesco, né en 1909, affirme avoir 35 ans, on peut en déduire que le fragment est écrit vers 1944, ce qu'accréditent ses commentaires insérés en 1967 sur le décès de son père : celui-ci est décédé en 1948. Comme nous le verrons plus tard, *Passé présent présent passé* a une structure complexe due à une juxtaposition de deux moments d'écriture,

---

[49] *Pppp*, p.7.
[50] *Ibid.*, p.16.
[51] *Ibid.*, p.22.
[52] *Ibid.*, p.23.

l'un situé vers 1940, l'autre, dans les années 1960. Au début, le lecteur ne peut deviner cette structure à cause de l'absence de datation. Il risque de penser que ces fragments datent des années 1960, alors qu'ils sont écrits en réalité vers 1940. Pour éviter la confusion, Teruomi Okubo, le traducteur japonais de *Présent passé passé présent*, met au début de sa traduction une note précisant qu'il existe une juxtaposition des deux époques dans le texte[53]. Cette note a le mérite d'informer le lecteur sur la structure de l'œuvre mais en même temps enlèverait l'effet de suspense entretenu par l'ambiguïté chronologique du texte. On ne saurait dire si l'auteur a désiré cet effet ou non. Néanmoins, il est possible que l'original de son journal soit daté et que l'auteur ait volontairement supprimé les dates avant de le publier, en relisant et en copiant des pages de son ancien journal pour préparer *Présent passé passé présent*[54]. En somme, le lecteur ne peut y trouver que quelques dates précises comme « Dernier jour de l'année 1941 »[55]. Dans la plupart des cas, les références temporelles restent très vagues comme en témoignent les précisions « autour de 1940 » ou « 1967 ». Plutôt que d'ouvrir une entrée de journal, elles ont uniquement pour but de marquer les deux moments d'écriture.

En ce qui concerne *Journal en miettes*, la structure du temps est plus simple, car il n'existe pas de juxtaposition des deux strates temporelles. En revanche, le « journal » n'est pas daté de manière explicite. Le lecteur doit repérer quelques indices tels que « Maintenant, cinquante ans »[56] ou « [son père] est mort en fait depuis dix-huit ans »[57]. En tenant compte de l'âge de Ionesco et de l'année du décès de son père, on peut penser que le moment d'écriture s'étale au moins de 1959 jusqu'en 1966. Sans suivre l'ordre chronologique, Ionesco semble choisir à son gré des fragments de son journal pour construire *Journal en miettes*[58].

Dès lors, on peut se demander pour quelle raison ces « journaux » ne portent pas de dates. On peut avancer deux hypothèses.

---

[53] Eugène Ionesco, *Kako no genzaki genzaki no kako* (*Présent passé passé présent*), traduit par Teruomi Okubo, Tokyo, Asahi-Shuppansha, coll. Asahi sosho, 1974, p.4.
[54] En effet, l'auteur écrit : « Je relis les pages que j'ai écrites sur les souvenirs lointains.», *Pppp*, p.36-37. Ou encore, « Je revois et je copie ces pages anciennes.», *Ibid.*, p.56.
[55] *Ibid.*, p.123.
[56] *JM*, p.56.
[57] *Ibid.*, p.176.
[58] Une partie de *Journal en miettes* est publiée d'abord dans une revue *Preuves* en septembre 1965. Intitulés « Journal », ces fragments portent une date « Février 1965 », alors que celle-ci sera supprimée dans *Journal en miettes*. En outre, il existe quelques modifications et des ajouts assez importants qu'on étudiera plus tard.

On pourrait d'abord supposer que les dates d'entrée risqueraient d'empêcher de donner une construction interne à l'œuvre. Certes, il n'y a pas d'apparente cohérence entre les différents fragments de *Journal en miettes*. Cependant, on peut remarquer que certains d'entre eux constituent un groupe thématique. Par exemple, un fragment intitulé « Rêve ancien » est suivi par un autre, « Rêve de cette nuit », puis par l'analyse du rêve apporté par « Z.», un psychiatre[59]. Cette série de fragments se fédère autour du thème du rêve pour en souligner le caractère prémonitoire. On ne saurait dire si Ionesco les a écrits initialement dans cet ordre ou s'il les a rassemblés à partir de diverses notes. Il va de soi que l'absence de dates permet toujours à l'auteur d'organiser le texte à sa guise. En outre, Ionesco éprouve la nécessité de faire un tri dans son journal, comme il l'explique lui-même :

> En effet, le *Journal* prédispose à la complaisance envers soi-même ; léthargie de l'esprit critique et autocritique. On y met tout ce qui vous passe par la tête. En réalité, cela ne passe pas par la tête, parce que la tête ferait attention. On y met le plus facile, le sentimental, l'insuffisamment pensé. Je décide d'opérer un tri. Déjà cette dernière petite phrase fait encore très « Journal intime ». Il me faudrait avoir une certaine densité. Et cela encore fait très « Journal intime »[60].

Ionesco ne cache pas sa volonté de faire du journal un lieu de réflexion approfondie avec une « tête [qui] ferait attention ». Le mépris exprimé envers le « Journal intime » par Ionesco montre qu'il y a une incompatibilité entre sa volonté de réflexion et l'écriture disparate, immédiate, d'un journal. Pour les réconcilier, l'écrivain supprime les dates d'entrée, ce qui lui permet d'effectuer un tri de textes et de les réorganiser.

Une deuxième hypothèse serait que Ionesco se montre sensible à l'écoulement du temps matérialisé par la consignation des dates. En effet, dans *Journal en miettes*, lorsqu'il essaie de reprendre des pages de son ancien journal, il ne veut pas reprendre leur date :

> Je retrouve des pages anciennes de journal, elles datent de... n'en parlons plus. Depuis si

[59] *JM*, p.157-163.
[60] *A*, p.188.

> longtemps que cela me donne le vertige. Je n'avais encore pour ainsi dire rien publié, je n'avais écrit aucune pièce de théâtre ou à peine quelques bouts de dialogue. J'avais les mêmes problèmes, j'ai toujours eu les mêmes problèmes[61].

La date de son ancien journal lui donne le vertige. Elle met en lumière le temps qui s'est écoulé alors qu'il se pose toujours les mêmes questions sans arriver à les résoudre. En même temps, le passage du temps fait penser naturellement à son terme : la mort. Supprimer les dates de son journal peut aussi être une tentative d'échapper à la peur que l'idée du temps et de la mort provoque chez lui.

Parmi ses œuvres, *La Quête intermittente* reste sans doute la seule que l'on puisse considérer comme journal intime, dans la mesure où l'écrivain y note assez régulièrement les dates de composition et parfois même l'heure. Il espère publier tout ce qu'il a écrit sur son cahier, une attitude qu'il avait auparavant condamnée comme étant « le plus facile, le sentimental, l'insuffisamment pensé » :

> Je tiens à ce que tout cela, tout ce que j'ai écrit, surtout dans ces deux cahiers (Saint-Gall, 23/07/1986 et celui-ci, 14/08/86), je tiens à ce que cela paraisse. Je veux que ce soit publié comme c'est écrit, avec ou sans fautes, sans y *rien* changer[62].

Au soir de sa vie, tenté probablement par l'idée d'« inscrire la vie dans la pureté de son immédiateté »[63], Ionesco refuse toute modification éventuelle de son texte même pour corriger des fautes[64].

Par conséquent, si l'on excepte *La Quête intermittente* et quelques extraits, les « journaux » publiés de Ionesco sont réorganisés et sans date. L'écrivain publie très rarement son journal tel quel. Celui-ci apparaît donc comme un avant-texte qui subit ensuite diverses opérations — tri, recopiage, suppression de dates, remise en ordre. Or, on peut penser que ces opérations sont envisagées chez Ionesco non seulement pour

---

[61] *JM*, p.58.
[62] *LQIM*, p.57.
[63] Jean-Pierre Carron, *Écriture et identité ; pour une poétique de l'autobiographie*, Bruxelles, OUSIA, 2002, p.32.
[64] Mais là encore, le manuscrit de la dernière page de *La Quête intermittente* reproduit dans l'ouvrage de Marguerite Jean-Blain montre qu'il a subi de légères modifications avant la publication. Voir *LQIM*, p.168-169 et Marguerite Jean-Blain, *Eugène Ionesco — mystique ou mal croyant ?*, Bruxelles, Editions Lessius, 2005, p.165.

mieux communiquer ses réflexions au lecteur mais aussi pour répondre à ses angoisses existentielles. Si l'on pouvait consulter les cahiers sur lesquels Ionesco tenait le journal, il serait intéressant de les confronter à la version publiée de *Présent passé passé présent* et de *Journal en miettes*. On pourrait alors suivre le processus de la transcription de son journal et révéler davantage son objectif littéraire et existentiel. Malheureusement, ces cahiers ne sont toujours pas consultables.

2. Une autobiographie incomplète

Si l'écriture de *Présent passé passé présent* et de *Journal en miettes* se démarque de celle du journal intime, est-elle pour autant plus proche de l'écriture autobiographique ? Pour répondre à cette question, il convient d'abord de rappeler la définition que donne Philippe Lejeune de l'autobiographie.

> DÉFINITION : Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité[65].

*Présent passé passé pré*sent et *Journal en miettes* relèvent de l'autobiographie ainsi entendue dans la mesure où les deux textes commencent par un récit rétrospectif. L'auteur se penche sur son passé, tout en multipliant les éléments autobiographiques : les souvenirs d'enfance, le sentiment d'exil en Roumanie, ainsi que le drame familial. Dans *Présent passé passé présent*, il relate longuement ses réactions contre la montée du fascisme en Roumanie, puis celles contre l'aveuglement communiste des années 1960. En stigmatisant toute idéologie, Ionesco signe son refus catégorique d'adhérer à une quelconque idéologie, refus qui fait partie intégrante de sa personnalité, inébranlable au fil des années. De ce point de vue, on peut considérer que son récit est proche de l'autobiographie dans la mesure où il met l'accent sur « l'histoire de sa personnalité ».

---

[65] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1975, nouvelle édition augmentée, 1996, p.14.

Dans *Présent passé passé présent*, d'autres éléments donnent au lecteur l'impression de lire une autobiographie. L'œuvre commence en effet par une image d'enfance. Comme nous l'avons vu, il y a deux courants temporels dans le fragment du début : celui de la mémoire au passé (« j'avais deux ans ») et celui de l'écriture au présent (« Je cherche dans mon souvenir »). Cet écart temporel entre « passé narratif et présent commentatif »[66] est étendu ici à une rétrospection lointaine, alors qu'il reste souvent réduit à un temps limité dans le journal. À la première lecture, le lecteur pourrait croire qu'il s'agit d'une autobiographie malgré son style fragmenté, parce que le texte n'est pas daté et que l'ouvrage commence par une rétrospection remontant jusqu'à l'enfance de l'auteur.

Cependant, il est impossible de classer *Présent passé passé présent* ou *Journal en miettes* dans le genre autobiographique. Premièrement, le récit rétrospectif ne couvre pas la totalité de l'œuvre. Les souvenirs d'enfance occupent une place mineure du point de vue quantitatif, c'est-à-dire une trentaine de pages dans le premier et une vingtaine de pages dans le second. Deuxièmement, il n'y a pas d'unité entre les récits fragmentés alors que l'ensemble du récit tend à opérer une synthèse chronologique de la vie de l'auteur dans une autobiographie. Malgré leur grand nombre, les éléments autobiographiques demeurent insuffisants pour faire de *Présent passé passé présent* et *Journal en miettes* une autobiographie.

Par conséquent, dans quelle catégorie doit-on les classer ? Ni journal, ni autobiographie, ils ressembleraient plutôt à un essai autobiographique en forme d'autoportrait[67]. Selon Philippe Lejeune, la différence entre l'autobiographie et l'essai / l'autoportrait tient à l'existence ou à l'absence d'une histoire et d'un développement chronologique :

> l'autobiographie est avant tout un *récit*, qui suit dans le temps l'*histoire* d'un individu, alors que l'essai ou l'autoportrait (par exemple *La Difficulté d'être*, 1947, de Jean Cocteau) sont avant tout des tentatives de synthèse, dans lesquelles le texte s'ordonne logiquement, selon une

[66] Philippe Gasparini, *Est-il Je ?— Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1994, p.217.

[67] Il est intéressant de noter que *Présent passé passé présent* est classé en tant qu'« essai », comme *Non*, *Découvertes*, *Antidotes*, *Un homme en question* dans la liste de l'œuvre de l'édition Gallimard. En revanche, *La Quête intermittente* porte la mention « journal », tandis que *Journal en miettes* ne présente aucune mention.

série de points de vue, ou selon les étapes d'une analyse, et non pas chronologiquement[68].

Le goût de Ionesco pour l'introspection apparaît clairement dans *Journal en miettes* et *Présent passé passé présent*. On pourrait dire que leur sujet est l'auteur lui-même. Ces ouvrages font peu de place aux informations quotidiennes et factuelles, au profit de la réflexion métaphysique. C'est en effet son portrait que voit le lecteur à travers ces deux œuvres. En revanche, contrairement à la définition de l'autoportrait telle que l'entend Philippe Lejeune, il n'y a pas d'évolution logique donnée par une série de points de vue ou par des étapes d'analyse. L'écriture de *Présent passé passé présent* et de *Journal en miettes* est plus disparate, puisque Ionesco a composé ces textes, du moins en partie, à partir de fragments de son journal intime. Donnant une forme décousue à l'œuvre, les opérations telles que le recopiage, la coupure et le collage, font apparaître non pas un autoportrait de Ionesco bien brossé et synthétique mais bien plutôt un autoportrait de Ionesco à la recherche de son image.

Parmi les œuvres non-dramatiques, *Découvertes*, publié en 1969, semble le mieux répondre à la définition de l'essai autobiographique. Sans date[69], l'écriture fragmentée ressemble à celle de *Présent passé passé présent* ou *Journal en miettes*. En revanche, Ionesco se penche sur un thème précis : ses découvertes. Il relate dans son souvenir ses découvertes du monde, de la mort, du langage, de la lumière et de la littérature. Il se demande comment il les a vécues lorsqu'il était enfant :

> J'avais quelques mois et je m'étais à peu près habitué au monde. Je me connaissais et je connaissais les autres. Il y avait moi et il y avait le pas moi, c'était clair. Il y avait différents êtres ou choses. Il y avait ceux que j'aimais le plus, ma mère, le nounours et ceux que j'aimais moins, et ceux dont je me méfiais, c'est-à-dire presque tout le reste. J'avais eu beaucoup de moments d'étonnement à la découverte de mes orteils, des lambeaux de ciel, des choses qui venaient à mon appel ou qui refusaient de venir[70].

L'essai met l'accent sur l'étonnement que ces découvertes ont provoqué chez Ionesco.

---

[68] Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, deuxième édition 1998, p.23.
[69] On ne sait pas s'il s'agit d'un travail d'élaboration à partir de plusieurs cahiers comme *Présent passé passé présent* ou *Journal en miettes*.
[70] *D*, p.52.

S'interrogeant sur son passé, l'écrivain semble tenté de retrouver cet étonnement devant le monde. Avec un regard nouveau, il souhaite que le monde lui réapparaisse autrement. Il termine *Découvertes* avec ce vœu : « Demain, un monde tout neuf, plus étonnant encore avec un autre ou d'autres soleils, dans un autre ciel »[71]. Or, l'époque où l'homme a la capacité d'étonnement avec un regard vierge, c'est l'enfance. C'est pour cette raison que l'auteur se penche sur ses premières années ou même les « quelques [premiers] mois » de la vie pour raconter ses « découvertes ».

Ainsi Ionesco choisit-il une forme inédite de l'essai autobiographique en forme d'autoportrait décousu, à la fois proche du journal et de l'autobiographie. Foncièrement introspective, l'écriture lui permet d'approfondir sa réflexion sur son existence et de chercher l'image la plus fidèle de lui-même. Dans cette démarche, les souvenirs d'enfance apparaissent révélateurs et forment le noyau de l'écriture de soi chez Ionesco.

[71] *Ibid.*, p.126.

II. L'écriture comme un miroir

1. Des souvenirs d'enfance façonnés en autoportrait idéal

Les souvenirs d'enfance ont une importance capitale chez Ionesco. Paul Vernois, dans le chapitre qu'il consacre à ses souvenirs d'enfance, y voit même « la source de son existence et de son art »[72]. En effet, les souvenirs d'enfance apparaissent dans tous les essais autobiographiques de l'écrivain. Outre leur présence dans *Découvertes*, ils sont évoqués dans *Journal en miettes* et *Présent passé passé présent* le plus souvent sous la forme d'« image[s] mentale[s] »[73] en bribes. Ionesco tente de les capter et de les transcrire. On peut se demander pourquoi il s'y attache de façon presque démesurée. Qu'est-ce qui justifie chez lui la primauté des souvenirs d'enfance dans sa formation personnelle ?

L'auteur évoque souvent des images d'une enfance pleine de lumière et de couleurs. C'est d'abord l'intensité de ces images qui ressort :

> Je traverse un chemin creux, plein d'ombres. Je débouche en pleine lumière : des coquelicots rouges dans du blé jaune, un ciel tellement bleu, tellement bleu. Jamais je n'ai vu depuis un rouge aussi éclatant, un jaune aussi jaune, un bleu aussi intense, une lumière aussi jeune, aussi fraîche, aussi neuve. Ce devait être le premier jour de la naissance du monde. Le monde venait à peine d'être créé et tout était vierge[74].

Ce monde où « tout était vierge » fait penser au « monde tout neuf » tant désiré par Ionesco dans *Découvertes*. La répétition de « aussi » souligne l'intensité de ce souvenir par rapport aux autres. Philippe Lejeune fait des remarques fort intéressantes à propos des souvenirs d'enfance :

> Les souvenirs d'enfance sont discontinus et incertains, mais souvent intenses, et cette intensité

---

[72] Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.11. Sur le rapport entre l'enfance et la littérature chez Ionesco, voir Olivier Penot-Lacassagne, « L'enfance, cette éclaircie », dans Noëlle Giret (dir.), *Ionesco*, *op.cit.*, p.117-125.
[73] *Pppp*, p.13.
[74] *Ibid*, p.35.

> semble garantir leur véracité. On puise directement, au fond de soi, à une source de vie. C'est pourquoi le régime ordinaire du souvenir d'enfance est le lyrisme. On est dans le domaine de la *foi*. Non seulement le souvenir est perçu comme fidèle, mais il donne accès à une expérience plus vraie que l'expérience actuelle de l'adulte[75].

Ces remarques s'appliquent parfaitement aux souvenirs d'enfance de Ionesco. C'est la lumière éclatante, son intensité, qui « semble garantir » la véracité de ses souvenirs. Il en va de même pour les autres souvenirs d'enfance. Lorsque l'auteur se penche sur quelques images de son enfance, il affirme même qu'elles « doivent avoir eu une grande importance »[76] pour sa vie intérieure. Convaincu de cette importance à juste titre, il ne sait pourtant pas dire de façon rationnelle d'où vient sa certitude. Comme l'écrit Philippe Lejeune, « On est dans le domaine de la *foi* ».

La véracité de souvenirs ainsi garantie, l'univers de l'enfance s'avère quasi paradisiaque. Aux dires du dramaturge, la notion du temps était inexistante dans cet univers. Le séjour à La Chapelle-Anthenaise, petit village de la Mayenne, où Ionesco a passé trois ans dans une famille paysanne, apparaît ainsi rétrospectivement comme un paradis terrestre.

> Une journée, une heure, me semblait longue, sans limite. Je n'en voyais pas la fin. Lorsqu'on me parlait de l'année prochaine, j'avais le sentiment que l'année prochaine n'arriverait jamais. Quand j'étais à La Chapelle-Anthenaise, je me trouvais hors du temps, donc dans une espèce de paradis[77].

Ionesco insiste à plusieurs reprises sur le fait que le monde lui apparaissait atemporel quand il était enfant. C'est cette impression de rester en dehors du temps qui l'amène à penser que l'enfance n'est assimilable à rien d'autre que le paradis. Dans ce paradis où tout est en harmonie — paysages, végétations, couleurs, lumière —, même la mort est perçue comme « une irruption définitive du présent »[78]. Ce n'est que plus tard, à l'âge de 7 ou 8 ans, que Ionesco s'est rendu compte du rapport étroit que le temps entretient

---

[75] Philippe Lejeune, *Les Brouillons de soi*, *op. cit.*, p.36.
[76] *Pppp*, p.32.
[77] *JM*, p.12-13.
[78] *Ibid.*, p.12.

avec la mort, à travers l'idée de la mort de sa mère :

> Je dois dire que l'idée de la mort n'était pas liée, je crois, à l'idée du temps. Car les gens qui mouraient, c'était encore des gens qui « s'en allaient », qui n'attendaient pas leur mort, mais s'éloignaient. On s'éloigne. C'est de l'espace, ce n'est pas du temps. Et pourtant, cela n'est pas tout à fait vrai. Puisque, lorsque j'ai appris ce qu'était la mort, j'ai appris aussi que ma mère allait mourir un jour et que nous arriverions certainement, inéluctablement, à ce jour. C'est donc bien la pensée que ma mère mourrait, pas aujourd'hui, mais un jour, un jour certain, qui m'a donné l'idée du temps[79].

La découverte de la notion de temps marque la fin de son enfance. Une fois conscient du caractère inéluctable de la mort, il se sent à jamais chassé du paradis. Le présent, jadis « sans limite », finit par lui sembler comme une pente qui le conduit directement à la mort. Désormais, la vie devient une série de décompositions progressives. Pour Ionesco, incapable d'accepter la mort, chercher dans ses souvenirs un coin de paradis et tenter de le revivre, c'est une manière de lutter contre elle. Cependant, dans cette lutte, Ionesco semble impuissant puisque les souvenirs d'enfance eux-mêmes sont déjà affectés et détruits par l'écoulement du temps. Il est édifiant de constater que Ionesco compare ce travail de mémoire aux fouilles archéologiques vaines.

> Je ne saisis que du vide. La mort, la mort. Détresse de l'irrémédiable. Je fais des fouilles dans une terre où je retrouve les débris de ma préhistoire, débris dont je ne peux plus reconstituer l'entier[80].

Au fur et à mesure, les souvenirs d'enfance sont ensevelis, cachés, effacés. Certes Ionesco ne doute pas de la véracité de ses souvenirs mais il est conscient qu'ils sont et resteront foncièrement incomplets. Les rares bribes de souvenir qu'il réussit à retrouver dans sa mémoire ne sont plus suffisamment claires pour faire jaillir son passé. Le puzzle restera inachevé et l'enfance, inaccessible. Même lorsque Ionesco parle des souvenirs de ses premières années, voire ses premiers mois, ce n'est qu'une reconstitution tardive,

---

[79] *Ibid.*, p.31-32.
[80] *Pppp*, p.16-17.

sans doute imaginaire. Ainsi que l'écrit Marie-Claude Hubert à propos de *Découvertes*, « l'artiste tente de reconstruire, rétrospectivement, sa "découverte" du monde, non sans ironie vis-à-vis de lui-même ni sans moquerie à l'encontre de la psychanalyse. Comment espérer retrouver quelque chose de la perception de l'*infans* qui ne dispose pas encore de la parole ? »[81]. Les souvenirs d'enfance prennent donc naturellement une tonalité nostalgique, puisqu'il ne reste chez Ionesco que cette certitude d'avoir vécu un moment paradisiaque où tout était en harmonie sans angoisse de la mort.

Plus tard, à l'âge de 17 ou 18 ans, Ionesco a eu une expérience de lumière dans une ville de province en Roumanie. Cette expérience mystique qui n'a duré qu'un moment l'a marqué si profondément qu'il l'a rapportée à plusieurs reprises dans des interviews, dans *Journal en miettes* et *Présent passé passé présent*, et même dans *Tueur sans gages*, à travers son personnage Bérenger. Interrogé par Claude Bonnefoy sur cette expérience, Ionesco répond ainsi :

> C'était en juin, vers midi. Tout d'un coup j'ai eu l'impression que le monde à la fois s'éloignait et se rapprochait, ou plutôt que le monde s'était éloigné de moi, que j'étais dans un autre monde, plus mien que l'ancien, infiniment plus lumineux ; […] il me semblait que le ciel était devenu extrêmement dense, que la lumière était presque palpable, […] c'est que j'ai senti une joie énorme, j'ai eu le sentiment que j'avais compris quelque chose de fondamental ; que quelque chose de très important m'était arrivé. A ce moment-là je me suis dit : « Je n'ai plus peur de la mort. » J'avais le sentiment d'une vérité absolue, définitive[82].

L'expérience de lumière a plusieurs points communs avec l'enfance telle qu'elle est décrite dans les souvenirs de Ionesco. Premièrement, l'une et l'autre sont baignées par une lumière éclatante et dense. La densité est poussée à l'extrême si bien que la lumière devient « presque palpable », ce qui garantit sans doute la véracité de cette expérience. Deuxièmement, ces deux moments lumineux se distinguent de la vie quotidienne. Si Ionesco trouve que la lumière d'enfance est paradisiaque, l'expérience de lumière le plonge dans un univers où il se sent plus proche de son véritable Moi. Troisièmement, la mort n'est plus la source d'angoisse pendant ces moments. L'enfance est considérée

[81] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.15.
[82] *EVR*, p.34.

comme un espace atemporel, alors que l'expérience de lumière donne à Ionesco la certitude de son immortalité, ne fût-ce qu'un court moment. Ainsi les souvenirs de La Chapelle-Anthenaise et de l'expérience de lumière lui rappellent-ils le moment transcendant de sa vie.

Si Ionesco s'accroche à ces deux moments transcendants de la vie ou plus largement à son passé, c'est qu'il essaie de les relier au présent, tentant ainsi de les ressusciter. Sachant que la tâche est difficile, voire impossible, Ionesco n'y renonce pas pour autant. Voici ce qu'il dit dans *La Quête intermittente* :

> Désespérément, je cours après ce qui fut, après ce qui fut. Ce qui fut est-il « jamais plus » ? Peut-être que, dans le présent, le passé active ce présent, se transforme en présent. Il existerait comme ces gros livres existent dans les bibliothèques. Comme les pages qui sont toujours là, photographiées en clichés minuscules, pour ne pas prendre tant de place et pour qu'on puisse les lire dans les appareils, dans les loupes, dans les microscopes grossissants, très grossissants[83].

L'écrivain souhaite que le passé continue d'exister dans le présent. L'attachement obsessionnel au passé et aux souvenirs est déjà exprimé dans *Journal en miettes* et *Présent passé passé présent*. Mais c'est surtout dans *La Quête intermittente* que Ionesco se montre inquiet de son passé, de « ce qui fut », englouti dans le vide. Car, ayant certaines lacunes de mémoire, le dramaturge âgé ressent la peur que son passé disparaisse à jamais dans le néant. La perte progressive de la mémoire et de son passé n'est autre chose que de celle de lui-même :

> Mais, si j'oublie ces noms, si j'oubliais ces visages, si j'oubliais ce que ces personnes ont fait, c'est en partie moi que j'oublierais, et alors, où serais-je, que serais-je moi-même ? Et de nouveau, la peur, cette fois, la peur des « creux du néant », des morceaux de vide... des étendues de vide[84].

Pour surmonter cette peur des « creux du néant », il essaie de se rassurer en se rappelant

---

[83] *LQIM*, p.23.
[84] *Ibid.*, p.51.

des images concrètes qui lui donnent des idées de préservation et de transmission. Tantôt, il évoque les livres conservés en forme de micro-fiches à la bibliothèque, tantôt il songe à la possibilité de revoir le passé avec la nouvelle technologie : « Peut-on rattraper, *revoir* le passé ? [...] Par la radio, par la télévision, on fait venir de l'espace, visuel, sonore, à nous. On pourra faire venir à nous le temps passé »[85]. Il se souvient même des répliques de ses pièces de théâtre : « Ce qui a été, disais-je dans ma pièce *Victimes du devoir*, est inscrit pour toujours dans la mémoire éternelle de Dieu. Et la reine Marie, dans *Le roi se meurt* : " ce qui a été est, ce qui est sera..." »[86]. On voit bien qu'il recourt à tous les moyens possibles pour repousser cette peur du néant, de la mort. Ionesco en est conscient, qui déclare :

> Est-ce que tout cela n'est pas encore un appel, maladroit ou peut-être rusé, à la Transcendance, un appel indirect ou pudique ? Est-ce que c'est sérieux, mi-sérieux, pas sérieux, sérieux, mi-sérieux, pas sérieux ? Je réfléchis si le mot n'est pas déplacé, je me demande si je ne veux pas briguer la grâce, intentionnellement, mi-intentionnellement, extraconsciemment, inconsciemment[87].

Cette aspiration à la transcendance a une dimension particulièrement tragique chez Ionesco, car il a plus que personne la conscience aiguë de la mort inéluctable. Toute sa vie durant, il poursuit ce va-et-vient entre espoir et désespoir.

Pour celui qui se dit être « né pour la littérature »[88], l'écriture est le seul moyen de surmonter, tant bien que mal, ce désespoir. Il essaie de ramasser des miettes de sa vie et de les recomposer pour brosser un autoportrait qui, espère-t-il, reflète son Moi idéal, celui de l'enfance. Cependant, après la phase d'écriture, pointe le doute. L'écrivain se pose constamment des questions sur la possibilité de son projet :

> Je suis perdu dans les milliers de mots et d'actes manqués qui sont « ma vie », qui désarticulent, qui détruisent mon âme. Cette vie, elle est entre moi et moi-même, je la porte entre moi et moi-même, je ne la reconnais pas comme mienne, et pourtant c'est à elle que je

[85] *Ibid.*, p.99
[86] *Ibid.*, p.91.
[87] *Ibid.*, p.37.
[88] *D*, p.65.

> demande d'être révélé. [...] Comment corriger tout ce qui m'a faussé ? et comment, à l'aide de la parole, exprimer tout ce que cache la parole ?[89]

La tentative est trahie en permanence par les paroles qui sont pourtant le seul moyen auquel Ionesco a recours. Elle est forcément vouée à l'échec :

> Lorsque je veux raconter ma vie, c'est une errance que je raconte. C'est d'une forêt illimitée que je parle, ou d'une errance dans une forêt illimitée. Ce n'est pas de moi que je parle, car je me cherche avec des mots qui ne sont faits que pour que je ne m'y retrouve pas et qui accroissent l'égarement. [...] Nous sommes tous à la recherche de quelque chose d'une importance extraordinaire dont on a oublié ce que c'était, j'écris les mémoires d'un homme qui a perdu la mémoire[90].

Ce fragment semble définir les caractéristiques de l'écriture de soi chez Ionesco. Il s'agit d'abord d'un aveu d'impuissance, car l'écriture n'arrive pas à saisir parfaitement ce Moi idéal. L'écriture manifeste justement cet indiscible et multiplie finalement les questionnements de Ionesco, ainsi que le traduit la métaphore « une forêt illimitée ». En même temps, le fragment cité met en avant l'importance de cette quête. Son importance est perçue presque intuitivement, en tout cas non pas de façon rationnelle, d'où ce « quelque chose » d'innommable. Ecrire sur les souvenirs d'enfance et l'expérience de lumière, raconter sa vie, c'est explorer cet espace intime sans fin.

Si l'écriture ne peut être transcendante, elle est au moins le témoin de cette aspiration et de cet égarement. L'auteur espère que ce qui est écrit peut résister plus longtemps à la destruction exercée par le Temps. C'est dans cette perspective qu'il continue d'écrire « désespérément » :

> Malgré les guerres, cependant, malgré les révolutions, malgré les catastrophes naturelles, malgré les invasions, malgré les siècles, malgré les changements de sociétés, et de langues, et de façons de penser, des textes peuvent rester pour témoigner de la mort, mais aussi de la vie. A travers d'innombrables désastres nous parviennent ces souvenirs d'une dame japonaise de la

[89] *Pppp*, p.248.
[90] *Ibid.*, p.251-252.

> cour du XI[e] siècle, ces Mémoires d'un bourgeois du XVI[e], ces monuments qui datent de millénaires. Il faut laisser des traces[91].

En se référant à Sei-shonagon, première essayiste japonaise du XI[e] siècle et aux autres écrits qui ont résisté au temps, Ionesco se veut témoin de sa vie, son itinéraire intérieur étant partagé entre son appel à la transcendance et ses doutes.

Ainsi apparaît-il que les deux moments transcendants — les souvenirs d'enfance et l'expérience de lumière — forment le noyau dur de l'écriture de soi chez Ionesco. Ce dernier essaie de ressusciter ces souvenirs et continue d'exprimer par l'écriture, et plus tard par la peinture, ses moments d'espoir, de doutes, de désespoir, dans l'attente de la transcendance, du salut. Ce qui semble donner une richesse extraordinaire à son œuvre, c'est qu'il demeure toujours dans ses interrogations sans se contenter d'une réponse fixe et unique. Il confie ainsi à Claude Bonnefoy :

> Il me semble tantôt qu'il n'y a rien, tantôt que tout existait depuis l'éternité, tantôt qu'il dépend de nous que quelque chose soit. Tantôt ça m'intéresse peu que toutes les choses qui existent, et leur histoire, aient de l'importance, tantôt je voudrais que ces mêmes choses aient une importance trans-historique, éternelle[92].

Une telle constatation fait écho à l'un de ses derniers mots dans *La Quête intermittente* : « Heureusement, rien n'est encore définitif, absolument définitif »[93]. L'attente, certes pénible, de la transcendance laisse toujours entrevoir une lueur d'espoir.

2. Un Moi construit à travers l'opposition aux idéologies

Dans sa quête du Moi, Ionesco se heurte souvent aux événements ou aux idéologies qui condamnent et taxent souvent d'individualisme ce genre de tentative. Pourtant, loin d'être découragé, l'écrivain semble développer, avec acharnement, la

[91] *Ibid.*, p.94.
[92] *EVR*, p.121.
[93] *LQIM*, p.12.

réflexion sur son Moi à travers l'opposition à ces idéologies. Nous verrons ici comment Ionesco tente de défendre l'idée de son Moi face à ceux qui nient son existence et construit son identité.

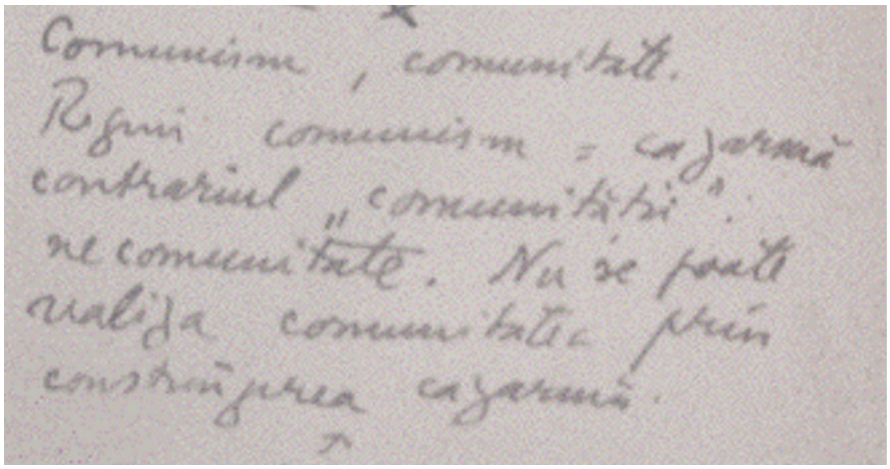
Pour comprendre l'acharnement avec lequel Ionesco essaie d'affirmer l'existence de son Moi, il est nécessaire de prendre en compte la crise que les hommes du XX^{e} siècle ont dû traverser. Premièrement, l'idéologie totalitaire, incarnée tant par le fascisme que par le communisme, a tenté de dépersonnaliser matériellement l'homme en le réduisant à un élément de la collectivité. Ionesco en est un témoin privilégié puisqu'il a vécu dans les années 1930 la montée du fascisme en Roumanie. Quant à la barbarie qui sévissait dans les pays communistes, il était l'un des premiers à la dénoncer en France, alors que beaucoup d'intellectuels l'ignoraient, fascinés par l'idéologie communiste.

Deuxièmement, sur le plan intellectuel, de la phénoménologie au structuralisme, les courants de pensée du XX^{e} siècle sont venus remettre en question l'idée globalisante de l'homme. La nature humaine universelle, l'unicité de chacun, l'unité du Moi sont ainsi secouées de façon radicale. L'existentialisme met l'accent sur l'absence de nature humaine *a priori*. Quant à la psychanalyse, elle met au jour les mécanismes de l'inconscient, ruinant l'idée du sujet cartésien. Enfin, plus radicalement, le structuralisme prône une méthode tendant à accorder la primauté au système par rapport aux éléments qui le constituent. Tous ont essayé de contourner une forme de philosophie, de réflexion et d'analyse centrées essentiellement sur l'affirmation du primat du sujet. En un mot, comme l'écrit Michel Foucault, Lévi-Strauss, Althusser, Lacan et lui-même ont un point d'appui en commun : « la remise en question de la théorie du sujet »[94].

Dans ce contexte, la vision que donne Ionesco de l'homme est profondément individualiste et presque égocentrique. Ne dit-il pas dans *Journal en miettes* : « A cinq ans, déjà individualiste »[95]? Il restera intransigeant sur ce principe. Ayant noué une amitié avec Emmanuel Mounier à la fin des années 1930, il se sent à l'époque proche du personnalisme et des intellectuels du groupe *Esprit* tels que Denis de Rougement, Gabriel Marcel et Jacques Maritain. L'idée d'une communauté basée sur le respect de la

[94] « Entretien avec Michel Foucault », par Duccio Trombadori, *Il Bontributo*, *4^{e} année*, n°1, janvier-mars, 1980, p.23-84, repris dans Michel Foucault, *Dits et Ecrits II 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. Quatro, 2001, p.871.
[95] *JM*, p.15.

« personne » lui semble pertinente. Il l'oppose aux totalitarismes fasciste et communiste. Il remarque que le premier symptôme de l'homme nouveau, contaminé par l'idéologie fasciste, se traduit par leur capacité à « vivre dans l'impersonnalité »[96]. Quant au communisme, il critique très tôt son collectivisme dans une fiche de lecture, insérée dans *Introduction aux existentialismes* d'Emmanuel Mounier[97] :


Communism, comunitate.
Regim comunism = cazarmă
contrarul „comunității”:
ne comunitate. Nu se poate
realiza comunitatea prin
constrîngerea cazarmă.

Fiche de lecture insérée dans *Introduction aux existentialismes* d'Emmanuel Mounier. L'inscription de Ionesco en roumain reproduite ici signifie :

Communisme, communauté
Régime communisme = caserne
le contraire de "communauté"
non-communauté. La communauté ne peut
se réaliser par la contrainte de la caserne.

En opposant la notion de « communauté » à celle de « caserne », l'auteur reproche au communisme sa tendance anti-humaine au profit de la collectivité. Contrairement aux affirmations de certains qui voient Ionesco proche du communisme avant les années 1950[98], ses notes montrent qu'il rejette son manque d'humanité. Par ailleurs, le tableau

[96] *Pppp*, p.118.
[97] Emmanuel Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Paris, Editions Denoël, 1947. Les notes ne portent pas de date. Ecrites en roumain, elles semblent dater de la fin des années 1940. Voir nos annexes.
[98] Voir, par exemple, Alexandra Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco, l'oubli du fascisme*, Paris,

d'opposition entre individu et collectivité reste maintenu dans ses écrits postérieurs. Dans un fragment de *Présent passé passé présent* écrit dans les années 1960, Ionesco continue de souligner l'importance de l'unicité de chaque individu :

> Et ce qu'il y a d'important dans une œuvre ou dans un individu ce n'est pas la ressemblance, mais c'est la différence, c'est son originalité, son unicité, son irréductibilité. Ce qui est important, c'est tout ce que je fais autrement que les autres. C'est un cliché que de dire « personne ne ressemble à personne ». C'est une vérité[99].

Son individualisme, basé sur l'originalité, l'unicité et l'irréductibilité de chacun, s'inscrit sans doute dans la tradition humaniste en Occident. Si Ionesco tente de retrouver son enfance et l'expérience de lumière, c'est qu'elles lui donnent l'impression d'avoir vécu un moment de plénitude et d'avoir accès à l'absolu, si éphémère soit-il, et à son Moi irréductible.

Il est d'ailleurs instructif de voir la façon dont il réagit contre Sartre, Lévi-Strauss et Foucault dans *Journal en miettes* et *Présent passé passé présent*. Le lecteur ne tarde pas à relever que Ionesco les critique catégoriquement dès que son Moi, ou plus généralement, l'individu, lui semble menacé. Il s'en prend d'abord à Sartre et aux existentialistes :

> On ne change pas ; la situation change. On peut être mis dans des conditions meilleures ou pires, c'est toujours moi qui suis au milieu, le même dans mon essence intime. [...] Ainsi, depuis toujours, on est ; on ne devient pas ; l'essence précède l'existence ; les réactions diffèrent sans altérer cette essence. L'histoire ne nous fait pas. Parfois même nous la faisons[100].

Faisant allusion à la fameuse phrase de Sartre, « l'existence précède l'essence »[101], et à celle de Beauvoir, « On ne naît pas femme : on le devient »[102], l'écrivain semble vouloir défendre l'unicité de son Moi. Contrairement à Sartre, Ionesco supporte mal l'idée que

---

PUF, coll. Perspectives critiques, 2002, notamment p.392-394.
[99] *Pppp*, p.211.
[100] *JM*, p.153.
[101] Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Edition Nagel, 1946, coll. Pensées, 1970, p.17.
[102] Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 1949, coll. folio essai, 1976, p.13.

le Moi n'ait pas d'essence propre, même si, admet-il, celui-ci subit une influence de l'extérieur, que ce soit le changement de situation ou l'Histoire. Malgré tout, l'« essence » de l'homme doit bien exister pour Ionesco.

Les thèses de Lévi-Strauss et des structuralistes sur le rapport entre l'individu et la collectivité interpellent également Ionesco. Mais l'attitude de Ionesco est plus nuancée.

> Lorsqu'on nous dit (Lévi-Strauss) que le moi est un complexe, un ensemble composé de milliers de cellules, molécules et de (il ne le dit pas) de dizaines, peut-être, de poussées contradictoires qui dynamiquement s'opposent, et que l'individu n'est que la synthèse ou la conscience et l'unité consciente-inconsciente de cet ensemble, de cette société psycho-biologique, il veut donc dire que la personnalité est illusoire et provisoire. Mais la société extérieure également composée de centaines de milliers d'individus, etc., est aussi provisoire (tout change, évolue, sans changer) et illusoire, cela revient à dire que le moi individuel est tout aussi et ni plus ni moins justifiable, réel, illusoire, valable, que la collectivité[103].

Il ne peut qu'admettre que chaque individu est un élément appartenant à des structures d'ensemble et que, par conséquent, l'idée du Moi absolu n'est qu'une illusion. En revanche, il ramène la société et la collectivité au même niveau d'illusion que l'individu. Ainsi l'individu ne lui semble-t-il pas plus illusoire que la collectivité.

Il en va de même lorsque Ionesco lit Michel Foucault, particulièrement son ouvrage, *Les Mots et les Choses*[104], publié en 1966, dont il parle assez longuement dans *Présent passé passé présent*. Ionesco s'intéresse une fois de plus à la question de l'individu en retenant du livre de Foucault l'idée de « la fin de l'individu »[105]. Si le philosophe démontre, par ce qu'il appelle la finitude de l'homme, comment, grâce aux sciences, l'homme a découvert qu'il n'était plus un être spirituel doté d'une âme et d'une liberté infinie mais qu'il était déterminé par les lois impersonnelles de la vie, Ionesco tente de contrecarrer cette théorie en se référant à l'écriture des *Mots et les*

---

[103] *Pppp*, p.218-219.
[104] Michel Foucault, *Les Mots et les choses* — une archéologie des sciences humaines, Paris, Gallimard, 1966, coll. Tel, 1990. C'est le chapitre IX qui semble notamment attirer attention de Ionesco, p.314-354.
[105] *Pppp*, p.207.

Choses qui met en évidence « la personnalité d'un individu » et un « style propre »[106]. Il tente de voir l'expression du Moi, irréductible au langage collectif au sein d'un ouvrage traitant de « la fin de l'individu ».

En somme, les réactions de Ionesco révèlent la figure d'un écrivain qui, bien que conscient de l'illusion brisée de l'existence de « l'individu », continue de s'y attacher. L'écriture retrace ce va-et-vient permanent entre la certitude et le doute, ainsi qu'en fait foi l'extrait suivant de *Présent passé passé présent* :

> Je suis déterminé. En même temps, à mon tour je détermine : je décide, je ne décide pas, je change ou ne change pas, le fait que je ne change pas les choses fait qu'elles changent tout de même. Ma façon de déterminer est déterminée elle aussi[107].

L'incertitude éprouvée est celle de tous ses contemporains. De même, lorsque Ionesco écrit : « J'ai plutôt tendance à croire que c'est le Moi qui existe plutôt que le reste »[108], il choisit une forme affirmative nuancée par l'adverbe « plutôt » et l'expression « avoir tendance », car il ne peut plus affirmer l'existence de son Moi sans se remettre en question. L'idée de l'existence du Moi ne relève donc pas d'un raisonnement rationnel. Il s'agit plutôt d'un *credo* de son *ego* bien entendu mêlé de doute.

C'est dans cette perspective que Ionesco repousse les critiques qui ne voient dans une œuvre d'art que le reflet d'une société, d'une collectivité et d'une idéologie.

> Aujourd'hui, les critiques littéraires, ou une partie d'entre eux, surtout les universitaires, sont devenus mégalomanes. Ils ne demandent plus rien à l'auteur, celui-ci ne serait qu'une sorte de rêveur inconscient ou à peine éveillé. La critique passe avant l'œuvre de l'artiste. D'abord l'artiste n'existerait pas. Il ne serait même pas artisan. Le critique le serait davantage. C'est lui, en quelque sorte, qui construit l'œuvre en lui donnant un sens, une signification, en l'éclairant[109].

Peut-être y a-t-il une part de vanité littéraire dans ses réactions, comme il le reconnaît

---

[106] *Id.*
[107] *Ibid.*, p.83.
[108] *Ibid.*, p.82.
[109] *D*, p.8-9.

souvent lui-même. Mais elles semblent plus profondément liées à cette angoisse existentielle permanente chez lui. Pour Ionesco, une œuvre d'art doit être douée d'autonomie, irréductible à une seule dimension politique, idéologique ou sociologique, tout comme chaque personne doit être irréductible à une collectivité, à une société ou une organisation. En tant que créateur, Ionesco semble très sensible à toute tentative de réduction de l'œuvre et de l'homme, ce qui expliquerait la violence avec laquelle il critique la théorie de Brecht et ses admirateurs issus de la revue *Théâtre populaire*, tels Roland Barthes ou Bernard Dort, ridiculisés sous le masque dans *L'Impromptu de l'Alma*.

Ionesco dénonce ainsi tour à tour les idéologies, les philosophies, les critiques littéraires, qui semblent tenter de réduire l'homme à la collectivité. Ses réactions sont plutôt instinctives, presque naïves et répétitives. Mais, pour l'écrivain, c'est précisément ces réactions identiques qui prouvent en quelque sorte l'existence de son Moi.

> Bientôt, plus de souvenirs. Mais, ce ne sont pas les souvenirs ou plutôt la continuité consciente des souvenirs qui constituent et maintiennent l'identité de ma personne, de ma conscience. Je reste le même avec les mêmes idées, les mêmes sentiments, les mêmes réactions. C'est bien moi qui parle. [...] L'identité de mes réactions est comme une sorte de preuve, une sorte d'immortalité de mon esprit[110].

La répétition de l'adjectif « même » révèle la volonté de Ionesco de voir la continuité et l'unicité de sa personne. Si ses idées, ses sentiments, ses réactions, en un mot, son « esprit », veut résister à l'influence extérieure et transcender le temps, ne pourrait-on pas dire qu'il résiste à la mort ? Lorsque Ionesco défend l'unicité de sa personne et l'originalité de chaque individu, en s'opposant aux courants idéologiques qui les minimisent, son enjeu n'est pas idéologique mais ancré dans son aspiration à l'immortalité. Bien que conscient de la limite de sa vision humaniste et individualiste, il croit à l'existence de son Moi puisqu'il a la certitude d'y avoir accès dans son enfance.

[110] *Pppp*, p.39.

3. Auto-diagnostic

L'écriture de soi porte le témoignage des recherches de Ionesco, celle de son essence, celle de son Moi unique et irréductible. Cette quête identitaire amène naturellement l'écrivain à approfondir sa réflexion sur lui-même dans un discours commentatif et méditatif. L'écriture est alors marquée par une prise de distance entre le Ionesco-sujet et le Ionesco-objet. À en croire Michel Braud, lorsque l'on envisage de tenir un journal — et plus généralement, de se livrer à un processus d'écriture intime —, on se place souvent vis-à-vis de soi : « Cette extériorité de soi à soi est celle du regard et de la conscience à la sensation et à l'activité. Le diariste perçoit, agit, et se regarde percevoir et agir »[111]. Il y a un dédoublement en quelque sorte au sein de la même personne. Chez Ionesco, comment s'organise cet auto-diagnostic et quelles en sont les conséquences ?

Dans ses essais autobiographiques, nombreux sont les fragments dans lesquels l'auteur tente de se regarder, de s'analyser.

> Je suis donc celui qui (me) se regarde, une sorte de Dieu impuissant. Je ne suis pas seulement un regard. Je suis aussi celui qui éprouve les passions, désirs, etc. qui sont à la fois moi et pas moi, je suis dedans, je suis dehors : celui qui fait, qui est fait, qui voit comment il fait, se fait, comment cela est fait, sans bien comprendre[112].

Ce passage du *Journal en miettes* semble correspondre à l'« extériorité » de soi à soi que pointe Michel Braud. Pourtant, chez Ionesco, la distinction le Moi qui « perçoit » et le Moi qui « se regarde percevoir » n'est pas toujours claire. Ionesco n'arrive pas complètement à se placer vis-à-vis de lui-même, distance nécessaire pour faire une sorte d'auto-diagnostic. D'où l'incompréhension de lui-même qu'il avoue avec un sentiment d'impuissance. Il lui arrive de se demander lequel des deux peut être le véritable Moi.

> J'ai à peu près l'impression qu'en moi se déroulent des événements, qu'en moi des choses, des passions s'agitent, s'opposent ; que je me regarde et que je vois le combat de ces forces

[111] Michel Braud, *La Forme des jours — pour une poétique du journal personnel*, *op. cit.*, p.50.
[112] *JM*, p.43.

> contraires et que, tantôt l'une, tantôt l'autre prend le dessus ; une mêlée, un champ mental de batailles et que le moi vrai est ce « je » qui regarde le « moi » des événements et des conflits. Je ne suis pas ces passions, semble-t-il, je suis celui qui voit, regarde, commente, considère. Je suis aussi celui qui, ardemment, désire un autre moi[113].

Il tend à croire que le « je » observateur est « vrai » sans en être totalement convaincu, comme le montre le modalisateur « semble-t-il », puisque les deux entités sont perçues comme « une mêlée » en réalité.

Rien d'étonnant que l'auto-analyse ainsi conçue s'organise essentiellement à travers le regard chez le dramaturge. Il se regarde dans la glace, se décrit et tente de se connaître. La contemplation de soi révèle ce qu'il ne s'attend pas à voir. Dans un court passage de *Présent passé passé présent*, Ionesco rapporte sa surprise : « Aujourd'hui, chez le coiffeur, en me regardant dans la glace, j'ai surpris, sur mes lèvres, le sourire bonhomme de mon père »[114]. Il s'agit d'une scène de reconnaissance identitaire. Si Ionesco ne se reconnaît pas dans la figure de son père sur le plan humain, l'observation lui fait découvrir le lien de parenté physique avec lui.

La contemplation lui donne également l'occasion de se rendre compte de l'écart entre ce qu'il est et ce qu'il doit être, bref entre la réalité et l'idéal :

> La métamorphose inverse : je deviens chenille. Où donc a pu disparaître celui que j'étais, celui que je dois être encore, l'enfant frêle, l'être neuf, et même l'adolescent qui gardait encore quelque chose de son enfance ? Où ai-je disparu ? Où suis-je, car ce ne peut être moi ce que je vois : déjà ventru, déjà un peu chauve, couvert de poils, avec mes sueurs, mes humeurs adultes, fruit mûr, trop juteux, moi qui ai tellement horreur de la chair gélatineuse des femmes et des hommes mûrs ![115]

Ionesco rejette catégoriquement tous les symptômes du vieillissement, tels que la prise de poids, la chute des cheveux, la sudation, sans pourtant y échapper. Cette réalité inéluctable répugne à Ionesco qui se voit devenir « chenille », avec un clin d'œil à la nouvelle de Kafka. Comme il situe son vrai Moi dans l'enfance, son Moi idéal sur le

---

[113] *Ibid.*, p.44.
[114] *Pppp*, p.179.
[115] *Ibid*, p.41.

plan physique doit se situer également à cette époque. Son corps et son esprit vieillissent alors qu'il veut rester éternellement jeune. Toutes les questions qu'il se pose avec désarroi proviennent de ce décalage.

La dégradation physique marque son auto-diagnostic. Dans un autre fragment de *Présent passé passé présent*, rédigé probablement autour de 1940, Ionesco rapporte ainsi :

> Hier, j'ai gagné une somme assez bonne ; je suis allé chez le coiffeur, il faisait beau, le soleil et la lumière entraient par les grandes fenêtres de la boutique du coiffeur. Partir... Suis-je encore assez jeune ?... Me regardant dans la glace, je vis que mes cheveux se faisaient encore plus rares sur le haut de la tête[116].

Etant en Roumanie, Ionesco songe à partir, sans doute pour la France. Il se demande s'il en est capable ou non, à cause de son âge. C'est à ce moment-là que son regard s'arrête sur son aspect physique. Ici, la perte des cheveux s'associe à celle de la jeunesse. Chaque fois qu'il regarde son corps, l'écrivain le compare à celui qu'il avait auparavant. À travers son corps qui se transforme petit à petit, Ionesco constate avec tristesse que le temps poursuit sur lui ses ravages.

> Deux dents me font mal. Elles s'abîment : une canine et une molaire, pénible sensation. Je regarde dans la glace : elles sont en train de se carier, c'est certain, tristesse. / Le sentiment que ma décomposition commence. Il ne manquait plus que ça. Il faut que je trouve de l'argent pour le dentiste. Il faut empêcher que les caries avancent. Une dent s'en va, et puis une autre. Une mèche de cheveux, puis une autre. Puis un ongle, une phalange, un doigt, la main... Petit à petit, petit à petit nous nous en allons, nous nous défaisons, nous fondons[117].

Dans ce fragment, en se regardant dans le miroir, il est face au temps destructeur qui, commençant par les dents, décompose progressivement son être. La décomposition serait de plus en plus grave, d'une dent jusqu'à la main. Il est à noter qu'il y a un glissement d'un « je » vers un « nous » dans ce texte. Partant d'une observation

[116] *Ibid.*, p.269.
[117] *Ibid.*, p.13-14.

personnelle, Ionesco s'interroge donc sur la condition humaine de tous, destinés à se défaire et disparaître dans le Néant. Il ne peut accepter la mort, comme le montre la répétition du verbe « falloir », tout en sachant que c'est le destin de tout homme.

Plus rarement, l'auto-diagnostic peut s'effectuer à travers l'écriture. Lorsque Ionesco relit ses anciennes pages de journal, elles sont considérées comme un miroir où se reflètent un autre Moi. La juxtaposition de deux moments d'écriture dans *Présent passé passé présent* privilégie ce procédé :

> Être soi-même n'empêche pas d'être universel. Il faut mettre l'accent sur ce qui nous identifie, non pas sur ce qui nous sépare. (*1967 : Cela dépend : quelquefois c'est la différence qui est plus intéressante que la ressemblance. Il en est ainsi, par exemple, pour les œuvres d'art.*)[118]

Ici, la confrontation des deux temps d'écriture apparaît comme un dialogue. L'écrivain, en 1967, tente de nuancer ses propos des années 1940, comme si le Ionesco de 1940 était une autre personne que celui de 1967. Le temps étant transcendé, le scripteur se parle à lui-même par le biais de son journal. Le temps écoulé permet de prendre une certaine distance vis-à-vis de soi. Même si le diagnostic est souvent négatif, c'est cette prise de distance qui semble bénéfique.

L'attitude de Ionesco face à l'auto-analyse n'est pas toujours claire. Parfois il la rejette, parfois il y recourt. Les trois fragments suivants montrent le changement d'attitude de l'écrivain. Vers 1940, il essaie de se contempler et se dit : « Comment s'admettre soi-même ? Si on ne le peut, il faudrait alors sortir de soi. Comment faire ? Peut-être, essayer de regarder »[119]. Or, dans *Journal en miettes*, Ionesco, plus âgé, se montre méfiant envers ce genre de pratique, constatant : « l'auto-analyse des littérateurs et des journaux intimes est vaine et désespérante »[120], pour arriver à s'en contenter à la fin de sa vie, écrivant dans *La Quête intermittente* : « Soulagé d'avoir encore pu écrire tout cela. Tout ce dit. L'écriture comme thérapeutique. Auto-analyse, recommandée par le psychologue »[121].

Ainsi, l'aspect d'auto-diagnostic marque-t-il bien l'écriture de soi chez Ionesco.

---

[118] *Ibid.*, p.157.
[119] *Ibid.*, p.159.
[120] *JM*, p.83.
[121] *LQIM*, p.19.

Ce dernier se contemple, essentiellement à travers le regard, pour donner un diagnostic souvent négatif sur sa vie. La vie est en effet perçue comme une série de dégradations progressives de l'enfance à la mort. Or, il n'accepte pas cette condition humaine. De ce fait, lorsque Ionesco se voit dans le miroir, celui-ci reflète non seulement sa vie mais aussi celle de tout homme, ce qui donne une dimension universelle à ses observations personnelles. En même temps, ce miroir n'arrive pas à refléter totalement sa personne. Ionesco continue donc à chercher des morceaux de ce miroir dont chacun reflète une partie de sa vie.

4. Un autoportrait fait de débris

Si Ionesco tente de construire un autoportrait par l'écriture de soi afin de trouver son Moi, cet autoportrait apparaît assez différent de celui que l'on peut imaginer. Composé d'une série de fragments, il ne permet pas d'avoir une vision synthétique de la vie d'un auteur. On peut alors se demander d'où vient ce choix de cet autoportrait fait de débris. Il peut y avoir plusieurs facteurs possibles.

On peut d'abord constater que l'autoportrait ionescien est construit à l'image de ses souvenirs lacunaires. On sait que Ionesco ne cesse de s'interroger sur lui et de se pencher sur son passé afin de lutter contre l'amnésie. Chez lui, les souvenirs du passé sont les seules preuves de son existence. Extrêmement attaché à son passé, leur disparition est perçue comme celle d'une partie de son existence.

> Il s'agit de cette chose inadmissible, incroyable, que cela ait pu être, que cela ne soit plus. J'essaye de ramasser et de reconstituer un monde avec ses débris pour témoigner que cela a été. Inconcevable, qu'il n'y ait plus rien. Bien sûr, bien sûr, tout passe dans d'autres choses. Rien ne disparaît, me dit-on, tout s'intègre et devient autre[122].

L'écrivain se veut témoin de son passé. S'il ne témoigne pas, son passé tombera dans l'oubli comme s'il n'avait jamais existé. En même temps, il est un témoin impuissant

[122] *Pppp*, p.38.

puisqu'il ne lui reste que des « débris » pour le reconstituer, à cause de sa mémoire lacunaire. En répétant la locution adverbiale « bien sûr », Ionesco souligne qu'il est tout particulièrement attaché à son passé, tandis que le sens commun aurait tendance à penser que le passé ne disparaît pas et que « tout s'intègre ». Ce désir de conserver le passé est étroitement liée à son angoisse de la mort. Il s'agit d'une tentative désespérée de préserver sa vie, ce qu'il a vécu, le fait qu'il a existé, contre la menace du Néant.

Béatrice Didier constate qu'il y a chez les écrivains « la tendance [...] à préférer l'autoportrait psychologique et intellectuel, avec peut-être l'illusion qu'il y a là une certaine constance qui n'existe pas dans le corps, plus directement, irréversiblement travaillé par le temps »[123]. Chez Ionesco, l'observation du corps « irréversiblement travaillé » par le temps est rapportée avec désarroi. Non seulement le corps, mais aussi les souvenirs sont minés par le temps :

> Quelques morceaux d'un miroir terni. Je pouvais encore y apercevoir mon visage. Il ne me reste plus maintenant que le souvenir des souvenirs, le souvenir de ces quelques souvenirs. Il y a souvenir tant que l'affectivité répond encore aux images et aux voix mentales qui nous restent. A ce point de vue, je ne crois pas que je sois tout à fait mort[124].

Quand l'affectivité ne répond plus aux images et aux voix mentales, les souvenirs disparaissent complètement. Pour Ionesco, ce moment apparaît mortel. Il y a donc un enjeu existentiel lorsqu'il cherche ses souvenirs et les reconstitue par l'écriture. Il n'est pas étonnant que Ionesco se lamente souvent sur l'érosion de la mémoire. De fait, il termine la première partie de *Journal en miettes* consacrée aux « images d'enfance en mille morceaux » par cette constatation :

> Tout cela s'est desséché petit à petit. C'est devenu mince comme une feuille, mince et transparent comme une lame de verre très fine ; transparent, puis, ça s'est cassé sans bruit, ça a disparu[125].

Il en va de même pour les souvenirs rapportés dans *Présent passé passé présent* qui sont

---

[123] Béatrice Didier, « Autoportrait et journal intime », *art. cit.*, p.182.
[124] *Pppp*, p.37.
[125] *JM*, p.20.

ponctués par ce cri désespéré[126]. Plus les souvenirs deviennent flous, plus Ionesco en a de la nostalgie.

La mémoire foncièrement incomplète dicte ainsi le style de l'autoportrait chez Ionesco. Il est partiel, lacunaire et dispersé. Comme le montre le titre de son essai autobiographique, *Journal en miettes*, l'autoportrait est constitué d'innombrables miettes que l'artiste n'arrive jamais à rassembler complètement. Dans *Journal en miettes*, les scènes d'enfance reviennent les unes après les autres comme si Ionesco les transcrivait suivant l'ordre dans lequel elles jaillissent dans sa tête. Elles sont irrégulières et n'ont pas de rapport de causalité entre elles. La scène la plus brève est achevée en deux lignes, tandis qu'il y en a d'autres qui s'étalent assez longuement. Il en va de même lorsque Ionesco s'interroge sur sa vie. Les courts fragments comme « Je ne suis pas les passions, je suis dans mes passions »[127] scandent les longs fragments où il approfondit ses réflexions.

En dehors de la mémoire lacunaire, on peut penser aux deux facteurs qui conduisent Ionesco à opter pour un tel autoportrait. L'autoportrait fait de débris provient directement de la perception de l'artiste. Ionesco refuse l'illusion d'une perception globalisante et synthétique du monde. A ses yeux, la perception est foncièrement fragmentée. Marie-Claude Hubert remarque que bien des artistes du XX^{e} siècle partagent ce point de vue :

> [Ionesco] s'inscrit ainsi dans une problématique qui est celle de bien des artistes contemporains. Si le XX^{e} siècle a pulvérisé les notions traditionnelles d'esthétique, c'est que la cohérence, en art, n'a plus cours. L'œuvre d'art ne saisit que des représentations éclatées, des lambeaux[128].

La perception du monde étant fragmentée, Ionesco ne peut accepter de donner une cohérence artificielle à ces « représentations éclatées » ainsi saisies.

Le troisième facteur est que son autoportrait est constitué par les « miettes » dont

---

[126] Il constate entre autres : « Il me semble, il me semble que les images du village et du moulin s'effacent, petit à petit ou lentement s'engloutissent, ou plutôt, elles sont de plus en plus pâles, plus fanées, elles se dessèchent comme les feuilles en automne. », *Pppp*, p.14. Par ailleurs, Ionesco reprend certains termes qu'il avait employés dans *Journal en miettes*, comme « feuille » ou « desséché ».
[127] *JM*, p.44.
[128] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.7.

une grande partie est tirée de son journal. Or, comme le remarque Michel Braud, l'autoportrait dans le journal est toujours en mouvement, à cause de l'écriture qui s'inscrit dans l'écoulement du temps.

> Le portrait de soi que les diaristes ont le sentiment de réaliser ne répond pas à une organisation tabulaire mais est en mouvement. [...] c'est un tableau de soi au fil du temps, un tableau de son existence[129].

Ici, la différence apparaît claire entre l'autoportrait en mouvement et celui d'une organisation tabulaire. Si l'on prend un exemple, Cocteau envisage dans *La Difficulté d'être* un autoportrait plutôt tabulaire. Dans cet ouvrage, 31 fragments de longueurs similaires constituent son autoportrait et s'organisent autour d'un regroupement thématique. D'une rétrospection autobiographique (par exemple « De mon enfance ») à l'auto-diagnostic (« De mon physique »), chaque fragment rajoute une couche à son autoportrait pour lui donner une épaisseur. Il en va différemment chez Ionesco. Son autoportrait est plus disparate sans avoir un regroupement thématique distinct. Diverses réflexions, idées, impressions s'articulent de façon assez chaotique autour de son Moi. De ce fait, il n'existe pas de vision synthétique qui caractérise l'autoportrait chez les autres.

De plus, cet autoportrait en mouvement répond bien à son cheminement intérieur qui balance entre la vie et la mort, l'individu et la collectivité, la foi et le doute. Brossant un autoportrait, l'écrivain tente de saisir sa propre vie dans toute sa complexité et ainsi de laisser des traces de son cheminement intérieur, à la recherche de son Moi, son essence inaccessible et innommable, cristallisée dans l'enfance et l'expérience de lumière. Pour échapper à la disparition progressive de ses souvenirs et de son être, donc à la mort, il tente désespérément de ramasser des miettes de sa vie dans son souvenir pour qu'elles prouvent son existence et reflètent son Moi. Certes lacunaire et incohérent, l'autoportrait de Ionesco est un témoin de ce perpétuel égarement qui n'est autre chose que sa vie.

---

[129] Michel Braud, *La Forme des jours— pour une poétique du journal personnel*, *op. cit*., p.148.

L'écriture de soi chez Ionesco étonne le lecteur par sa forme originale. Nous nous sommes proposés de définir sa nature et de saisir ses enjeux.

La plupart des œuvres « autobiographiques » publiées de Ionesco ne peuvent être classées dans la catégorie du journal, ni dans celle de l'autobiographie. Pour appartenir à la première, il manque très souvent une datation ; pour relever de la seconde, il manque une construction linéaire inhérente à un récit rétrospectif de la vie. Seule *La Quête intermittente* garde la forme d'un journal intime, alors que dans *Journal en miettes* et *Passé présent présent passé* l'écriture est particulièrement hybride. Le caractère introspectif de l'écriture amène Ionesco à approfondir ses réflexions sur la vie, à chercher son Moi.

Dans cette quête du Moi, Ionesco se tourne constamment vers l'enfance, moment intense et paradisiaque, qui cristallise à ses yeux l'essence de sa vie. Par l'écriture, l'auteur tente de retrouver et revivre ces moments privilégiés sans y réussir totalement. Il se défend contre les idéologies qui remettent en cause l'existence de cette essence personnelle. L'observation de soi lui fait prendre conscience qu'il s'éloigne de l'enfance physiquement et temporellement, ce qui accroît sa nostalgie. Les souvenirs, qui sont une preuve subjective de l'existence de sa vie, disparaissent petit à petit également. Pour l'écrivain, il s'agit d'une partie de lui-même qui meurt. On peut ainsi constater que l'enjeu de l'autoportrait chez lui est essentiellement existentiel. Pour sauver les souvenirs, il recueille des images éclatées et ensevelies dans sa mémoire.

Cet autoportrait incomplet, fait de débris et composé de fragments de journal, ne satisfait pas l'écrivain qui ne cesse de chercher encore d'autres miettes de sa vie. En même temps, il permet au lecteur de voir Ionesco à la recherche du Moi sous divers angles et de revivre son errance, désespérée certes, mais aussi ponctuée par des moments lumineux.

Chapitre 2!: Une écriture kaléidoscopique

Comme on l'a vu, l'autoportrait de Ionesco est composé de diverses miettes de sa vie. Au premier abord, celles-ci se présentent comme des éléments hétérogènes rassemblés de façon assez chaotique. A la lecture, elles donnent l'impression que Ionesco les notait en suivant l'ordre de leur surgissement dans son esprit. En était-il vraiment ainsi ? On peut en douter. Si l'on trouve dans *Journal en miettes*, comme le remarque Paul Vernois, « des souvenirs à l'état renaissant qui se chevauchent, des images d'enfance jamais classées dans l'ordre des déménagements parisiens, des retours en arrière, des anticipations, des scènes cruciales appelant à leur tour d'autres évocations également significatives »[130], l'effet de décousu est en partie le résultat d'élaboration de la part de Ionesco dans la mesure où celui-ci n'hésite pas à remanier son texte avant de le publier.

Le texte subit en effet un processus de décomposition et de recomposition. Ce sont surtout *Journal en miettes* et *Présent passé passé présent* qui laissent entrevoir ce processus de recréation et de réécriture. Pourquoi Ionesco a-t-il besoin de retravailler son texte ? En étudiant essentiellement ces deux œuvres, nous tenterons de répondre à cette question en mettant en exergue leurs caractéristiques stylistiques respectives et en les confrontant à la conception ionescienne de l'autoportrait.

Nous nous pencherons premièrement sur l'ordre chronologique. Dans *Journal en miettes* ainsi que dans *Présent passé passé présent*, il n'est pas aisé de reconstituer l'ordre chronologique de la vie de l'auteur à partir du texte. Nous nous demanderons dans quel but Ionesco brouille volontairement les repères temporels. Nous étudierons ensuite le texte lui-même, souvent fragmenté, qui interdit au lecteur une lecture linéaire, et tenterons d'expliquer d'où vient ce refus de la linéarité. Enfin, nous montrerons comment les images en miettes qui composent l'autoportrait ionescien sont évoquées au moyen d'une écriture proprement kaléidoscopique.

---

[130] Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.10.

I. L'éclatement temporel

1. Le refus de la chronologie

Lorsque Ionesco aborde l'écriture de soi, il néglige clairement l'évolution temporelle. Les dates ne sont pas marquées, l'ordre chronologique est brouillé. L'auteur explique à Claude Bonnefoy que son refus de la chronologie correspond à l'authenticité de ses souvenirs :

> Lorsqu'on écrit ses mémoires, lorsqu'on raconte sa vie dans une autobiographie, adopter l'ordre chronologique, ce qu'on fait généralement, n'est pas du tout authentique. Il y a authenticité quand les souvenirs affluent et se groupent d'eux-mêmes, non pas chronologiquement, mais par thèmes ou obsessions[131].

À en croire le dramaturge, lorsqu'il raconte sa vie, l'écriture suit spontanément le surgissement des souvenirs, ce qui semble garantir leur authenticité à ses yeux. Il est vrai que les fragments sont parfois regroupés « par thèmes », telles les images d'enfance dans *Journal en miettes* et *Présent passé passé présent*. Ionesco refuse donc de donner une linéarité chronologique à ses écrits. Or, à lire de près, le lecteur se heurte à des contradictions chronologiques même à l'intérieur d'un même fragment. Afin d'expliquer cette incohérence des repères temporels, plusieurs hypothèses peuvent être avancées, comme nous allons le voir.

Pour retracer le procédé d'écriture mis en œuvre sur le temps, il semble utile de remettre en ordre la chronologie brouillée dans le texte. Par exemple, revenons au début de *Présent passé passé présent*. Lorsque Ionesco parle de la scène de ménage qui l'a traumatisé, il dit avoir « trente-cinq ans ». Le dramaturge étant né en 1909, on peut considérer que l'écriture du texte date de 1944, ce que semble accréditer la phrase insérée en 1967 que rapporte la mort de son père : « 1967 : mon père est mort depuis que j'ai écrit ces lignes, quelques années après.» En effet, le père de Ionesco est décédé en 1948. Jusqu'ici, il n'y a pas de contradiction chronologique interne. Malgré la juxtaposition des deux temps d'écriture, il n'est pas difficile de reconstituer l'ordre

[131] *EVR*, p.181.

chronologique.

En revanche, trois pages plus loin, mais toujours dans le même fragment qui devrait dater de 1944, Ionesco affirme qu'il était « à Paris pendant la guerre puis après la guerre »[132]. Cette constatation remet totalement en cause la cohérence chronologique du texte. S'il avait été à Paris « après la guerre », le moment d'écriture de ce fragment aurait dû être postérieur à 1944. Dans le même temps, Ionesco parle d'un article qu'il avait envoyé à Bucarest. Aux dires du dramaturge, cet article lui attira « les foudres de la presse et la condamnation d'un tribunal »[133]. Alexandra Laignel-Lavastine explique au sujet de cette « affaire Ionesco » qu'il s'agit d'un article publié dans *Viata Romaneasca* (*La Vie roumaine*), dirigé par un ami de Ionesco, Mihai Lalea. Le scandale a éclaté dans la presse roumaine. Ionesco, critiquant le nationalisme et l'armée roumaine, a été condamné par contumace le 31 mai 1946[134]. Ainsi, la rédaction de ces lignes dans *Présent passé passé présent* doit être postérieure à cette date.

De plus, il ajoute : « il y a des années, beaucoup d'années qu'il [son père] est mort »[135], ce qui pousserait encore plus loin le moment d'écriture hypothétique, au moins postérieur à 1948. Le lecteur aurait l'impression que le texte a été rédigé dans les années 1960. Il y a donc un glissement temporel à partir d'un certain moment. Normalement, les textes écrits dans les années 1960 sont soit mis en italique, soit marqués par une marge à gauche. Or, dans ce fragment, aucun changement n'est signalé. Plus frappant encore, Ionesco ajoute dans le même fragment des commentaires datés de 1967 entre parenthèses : « (*Aujourd'hui, 1967, je n'aime plus l'opposition non plus car je sais qu'elle est l'Etat en puissance, c'est-à-dire la tyrannie)* »[136]. Il est donc difficile de penser que Ionesco a omis de mettre entre parenthèses des phrases rapportant des événements postérieurs aux années 1940. D'où vient cette confusion chronologique ?

On peut avancer l'hypothèse suivante. *Présent passé passé présent* étant composé de fragments recopiés, recoupés, recomposés, on peut supposer que ce fragment est en réalité lui aussi composé de plusieurs pages de son journal, donc son avant-texte. Il est possible que Ionesco, commençant par recopier une page datée de 1940, ait continué de recopier un fragment d'autres pages ou d'autres cahiers d'époques différentes sans

[132] *Pppp*, p.26.
[133] *Id.*
[134] Alexandra Laignel-Lavastine, *op. cit.*, p.392-400.
[135] *Pppp*, p.26.
[136] *Ibid*, p.25.

apercevoir le décalage temporel qui existait entre eux.

En tout cas, cet exemple montre que Ionesco ne se soucie guère de l'exactitude chronologique de ses écrits. Un autre exemple le prouve de façon assez étonnante. Il s'agit d'un extrait de *Présent passé passé présent*, publié sous le titre « passé-présent (d'un pays à l'autre) » dans la revue *Preuves* en octobre 1967[137]. L'extrait correspond à peu près à la partie II de *Présent passé passé présent*, de la page 53 à 90, dans la collection « idées » de l'édition Gallimard. À la lecture de ces deux versions, on remarque d'abord qu'il y a des modifications assez importantes. Certains fragments concernant les souvenirs d'enfance ne sont pas repris dans la partie II mais intégrés dans la partie I de *Présent passé passé présent*. Celle-ci traitant essentiellement des images d'enfance, ce changement est sans doute dû à la volonté auctoriale de donner une unité thématique à la première partie.

En outre, certains fragments sont rajoutés ou supprimés. Au cours de l'évolution de la version de *Preuves* à la version définitive, Ionesco ajoute le plus souvent des notes sur des fragments rédigés autour de 1940. On trouve par exemple : « (*Les structuralismes reprennent à leur compte des immuabilités qui s'opposent aux théories du changement et de l'évolution*[138]*.)* » ou d'autres plus longs[139]. Les passages supprimés, quant à eux, laissent entendre que l'auteur évite de donner l'impression d'une écriture linéaire tissée au fil du temps. Par exemple, dans la version *Preuves*, on trouve quelques phrases supprimées dans la version définitive comme celle-ci : « J'ai acheté un nouveau cahier » et une autre, quelques pages plus loin : « (1940) : Cela fait un mois que j'ai acheté ce cahier, le temps est bien long, mais il passe tout de même. J'en suis à la page...»[140]. À la lecture, le repère temporel (un mois) et l'objet commun (cahier) donnent l'impression que tous les fragments, sauf ceux qui datent des années 1960, sont écrits sur ce « nouveau cahier » en « un mois » et, par conséquent, qu'il existe une continuité d'écriture. Or, dans *Présent passé passé présent*, les deux phrases étant supprimées, il devient impossible d'interpréter le texte dans ce cadre temporel.

Cependant, les modifications les plus surprenantes apportées au texte sont le déplacement du moment d'écriture. Les fragments qui sont censés avoir été rédigés

---

[137] « Passé-présent (d'un pays à l'autre) », *Preuves*, n°200, octobre 1967, p.8-17.
[138] *Pppp*, p.73.
[139] Par exemple, Ionesco ajoute environ trois pages de commentaires (*Pppp*, p.68-71) absents dans le texte publié sur *Preuves*.
[140] « Passé-présent (d'un pays à l'autre) », *art. cit.*, respectivement p.8 et p.15.

autour de 1940 dans une version ne le sont plus dans l'autre. La confrontation des deux versions met en lumière ce changement radical du texte. Prenons un exemple :

Preuves	***Présent passé passé présent***
1967. Je revois et je copie ces pages anciennes. [...] Nous espérons la transfiguration du monde, et nous l'espérons tant qu'il y aura les Juifs. Sans eux, la folie du crime, sans eux, les ténèbres.	Je revois et je copie ces pages anciennes. [...] Nous espérons la transfiguration du monde, et nous l'espérons tant qu'il y aura les Juifs. Marx a su moderniser ce mythe ancien de la Cité idéale.
*	*
Autour de 1940 :	
Cette angoisse de tous les instants me saisit à la gorge. Comment ai-je encore peur de la mort, comment puis-je encore ne pas ardemment la désirer !	Cette angoisse de tous les instants me saisit à la gorge. Comment ai-je encore peur de la mort, comment puis-je encore ne pas ardemment la désirer !
*	*
J'ai toujours essayé de croire en Dieu. Pas asez [*sic*] naïf, pas assez subtil. Certaine insuffisance métaphysique. Mais je n'ai pas tout à fait coupé les ponts avec Dieu	J'ai toujours essayé de croire en Dieu. Pas asez [*sic*] naïf, pas assez subtil. Certaine insuffisance métaphysique. Mais je n'ai pas tout à fait coupé les ponts avec Dieu
*	*
A la Chapelle-Anthenaise, avec Marie, [...].[141]	A la Chapelle-Anthenaise, avec Marie, [...].[142]

Dans la version de *Preuves*, les notes de 1967 étant systématiquement mises en italique, on peut considérer que les fragments à partir de l'indication « Autour de 1940 » ont été écrits autour de 1940. En revanche, dans *Présent passé passé présent*, l'auteur adopte deux façons d'indiquer les fragments écrits à la fin des années 1960. Soit ils sont mis en italique, et souvent entre parenthèses, soit, lorsqu'ils constituent un bloc quantitativement important, ils ont une marge plus large à gauche. Dans l'exemple cité, par rapport à la version de *Preuves*, outre quelques changements à la fin du premier fragment, l'indication du temps d'écriture « autour de 1940 » est supprimée. Ensuite, les

[141] *Ibid.*, p.9-10.
[142] *Pppp*, p.56-59.

deux fragments suivent le précédent rédigé en 1967, en laissant toujours une marge à gauche, tandis que le dernier fragment (« À la Chapelle-Anthenaise... ») n'a pas de marge aussi importante que les autres. À la lecture de *Présent passé passé présent*, il est donc normal d'interpréter que les deux fragments sont écrits à la fin des années 1960. Il en va de même pour d'autres fragments. Dans *Présent passé passé présent*, de la page 61 à 65, Ionesco étale un large bloc de notes laissant une marge à gauche, donc, qui semble dater des années 1960. Or, le même bloc est divisé en quatre dans la version de *Preuves* dont deux parties seulement sont mises en italique et marquées par une date, 1967. La contradiction chronologique entre les deux versions est évidente.

On ne peut savoir exactement pour quelle raison Ionesco a effectué ce changement dans les moments d'écriture, modification qui risque, de surcroît, de remettre en cause l'authenticité de ses écrits intimes et même la sincérité de l'écrivain. Plusieurs possibilités peuvent être envisagées. On peut dire que ce changement provient de la stratégie de l'auteur pour rendre évidente la continuité de ses pensées, de sa personne, puis de son attitude politique. Cependant, il semble plus tentant de penser qu'au cours de l'élaboration du texte, le présent et le passé commencent à s'entremêler littéralement dans l'imaginaire de Ionesco si bien qu'il ne les distingue plus de façon claire et précise.

Quoi qu'il en soit, l'écriture de soi montre à quel point Ionesco peut brouiller non seulement les repères temporels mais aussi la précision chronologique. Ionesco a une notion du temps particulièrement subjective, élastique, souvent incompatible avec la durée objective du temps. Vers la fin de sa vie, ne s'étonne-t-il pas ainsi : « Je tombe sur des lignes écrites il y a dix jours. Dix jours ! C'était il y a une heure ! Le temps qui, depuis mon accident, s'était ralenti, repart, maintenant à toute vitesse[143]. » ? Ce mépris du temps objectif et « extérieur » au Moi, explique en partie le manque quasi total de repères temporels dans *Journal en miettes*. Dans *Présent passé passé présent*, il importe seulement à Ionesco de maintenir le cadre temporel installé par la juxtaposition des deux époques différentes.

[143] *LQIM*, p.129.

2. Le jeu sur l'enchevêtrement des temps

La structure temporelle de *Présent passé passé présent* est constituée de deux piliers. Cet essai autobiographique est composé essentiellement par une juxtaposition des fragments de journal rédigés autour de 1940 et des notes écrites à la fin des années 1960. Or, l'authenticité de ces moments d'écriture peut être remise en cause. Dès lors, on peut se demander pourquoi Ionesco a mis en relief cette juxtaposition explicite, au lieu d'adopter une structure plus simple comme celle de *Journal en miettes* ou de *Découvertes*. S'il avait supprimé tous les repères temporels, le lecteur n'aurait pas douté de leur authenticité. Il y a donc des enjeux particuliers dans cette structure de temps enchevêtrés. Comment plusieurs strates temporelles dans *Présent passé passé présent* sont-elles mises en place ? En analysant l'effet produit par l'enchevêtrement des temps, nous essayerons de comprendre pour quelle raison Ionesco instaure ce jeu temporel vertigineux.

Remarquons d'abord qu'il existe non seulement deux moments d'écriture, mais aussi un troisième. Prenons un exemple dans *Présent passé passé présent*. Ici, les notes des années 1960 ont une marge à gauche plus large pour mettre en relief les deux temps d'écriture. Le lecteur se rend ainsi compte visuellement de l'existence de deux moments d'écriture différents :

> *Autour de 1940.* J'en ai marre de la race blanche.
>
> On devrait avoir une indifférence totale pour l'histoire, les hommes, leurs histoires. Ce n'est pas possible. Mon tempérament colérique est à la fois anxieux et plus fort que tout. Trop de colères, trop de pitié, trop de peur. Dire que j'aurais pu être l'esprit le plus ironique de l'univers. Dommage d'avoir raté tout ça.
>
> *
>
> *1967 ou 1966.* En tout cas, voici des pages récentes qui ont tellement l'air de s'accorder avec celles d'il y a plus de vingt ans qu'il faut bien que je les mette à leur suite : si je pouvais arriver à ne plus m'irriter, ne plus m'emporter, ni me laisser emporter ! [...] Les progressistes mondains ne savent pas qu'ils auraient tout

> aussi bien été Action Française mondains en 1935... (Mais j'interromps la transcription de cette diatribe. [...].)[144]

À la suite d'un fragment rédigé autour de 1940, les notes des années 1960 interviennent. Jusqu'ici, la structure semble relativement claire. Pourtant, le lecteur attentif se rend compte qu'elle ne l'est pas tout à fait. On distingue ici trois strates temporelles : 1° celle du fragment rédigé vers 1940 ; 2° celle des notes écrites dans les années 1960 ; 3° celle de l'écriture ou de la transcription qui date de « 1967 ou de 1966 ». Dans *Présent passé passé présent*, les deuxième et troisième strates sont souvent synchronisées. En revanche, dans l'exemple précédent, il y a un écart temporel assez net entre les deux. C'est le Ionesco de la troisième strate temporelle qui date son journal « autour de 1940 » ou « 1967 ou 1966 » et souligne la ressemblance des deux journaux. Celui-ci recopie également des « pages récentes » qui commencent par « si je pouvais arriver à ne plus m'irriter ». La deuxième strate temporelle est contemporaine de la troisième sans qu'on puisse déterminer exactement le moment d'écriture, tandis que la première est marquée « autour de 1940 » et la troisième « 1967 ou 1966 ». Cet exemple est assez exceptionnel mais le moment de l'écriture, le moment de la lecture et le moment de la (ré)écriture s'entremêlent en permanence dans *Présent passé passé présent*.

Comme le remarque Michel Braud, « [l]a juxtaposition du discours initial et de ses commentaires offre, sur l'événement, à la fois l'écho immédiat du présent et une ou plusieurs perspectives rétrospectives »[145]. De cette façon, l'événement que note le diariste ainsi que ses réflexions sont éclairés de plusieurs lumières. Ionesco opte pour deux façons de juxtaposer les deux moments d'écriture. Soit il confronte les deux blocs de texte assez longs, soit il ajoute des notes à l'intérieur des fragments des années 1940. Dans ce dernier cas, on peut penser que c'est le plus souvent le Ionesco-transcripteur qui intervient directement au cours du recopiage.

De fait, on peut dire que l'intervention a pour but d'apporter des informations supplémentaires, de démontrer la continuité de sa personnalité et de souligner le caractère répétitif de l'Histoire.

Sur le plan des informations supplémentaires, avec le recul du temps, l'auteur voit

---

[144] *Pppp*, p.95-97.
[145] Michel Braud, *Op. cit.*, p.170.

plus clairement ce qui s'est passé dans les années 1940. Par exemple, dans un fragment rapportant la Second Guerre mondiale, il intervient et explique comment les Roumains ont été écrasés dans la guerre contre la Russie, puis, après le revirement du gouvernement, dans celle contre l'Allemagne, pour finir par être liquidés, surtout l'élite, par les Soviétiques[146].

Deuxièmement, Ionesco souligne la continuité de ses pensées. Après avoir recopié ses notes datant des années 1940, il continue : « Je reprends ces notes d'il y a plus d'un quart de siècle. Je m'aperçois à quel point je n'ai pas changé, une fois de plus. Et comme toujours, en contradiction avec moi-même. (Je vais finir par m'admirer!) »[147] Dans un autre fragment écrit dans les années 1960, il cite brièvement des phrases des années 1940 : « Je reprends ces papiers du début de l'autre guerre ; je trouve ceci. Personne n'a le droit de posséder le monde. Personne n'y renonce. (Je n'ai vraiment pas changé d'avis.) »[148] L'auteur insiste, en juxtaposant les deux écrits, sur le fait qu'il n'a pas changé malgré un quart de siècle passé. Ce genre d'affirmation accompagne souvent une sorte d'auto-justification postérieure à l'égard de son propre passé. Ionesco tente de l'éviter en mettant en avant la continuité de sa personne, y compris ses propres contradictions. Par ailleurs, se dire qu'il reste toujours le même qu'il y a 25 ans, c'est de confirmer l'identité de sa personne et de sa conscience. Plutôt que de se justifier, l'enjeu est de se convaincre que l'unité de son Moi est unique et inchangeable. Il est donc lié étroitement à la problématique d'identité que nous avons étudiée.

Troisièmement, Ionesco souligne le caractère cyclique de l'Histoire. Les différentes idéologies et idées politiques y sont visées. Ionesco transcrit une conversation avec une de ses connaissances et l'interrompt brusquement :

> X. me dit :
>
> — Il n'y a pas de grand artiste, il n'y a pas eu de grand écrivain qui fût en retard sur son temps ! (*Aujourd'hui : ainsi, en 1935 comme en 1967, on demandait aux écrivains qu'ils fussent engagés et qu'ils fussent dans le sens de l'Histoire, dans le sens de la marche ; [...]*)[149]

[146] *Pppp*, p.271.
[147] *Ibid.*, p.68.
[148] *Ibid.*, p.89
[149] *Ibid.*, p.72.

En se rappelant les propos de X., Ionesco les compare aux slogans des années 1960 qui lui semblent tous les deux identiques : les écrivains doivent s'engager. Que l'on s'engage pour le fascisme dans les années 1930, que ce soit pour le communisme dans les années 1960, tout revient au même dans la mesure où l'engagement va dans le sens de l'Histoire. Ionesco multiple ce genre de critiques qui visent surtout le totalitarisme communiste. On sait que Ionesco s'est inspiré pour écrire *Rhinocéros* de son expérience vécue en Roumanie où le fascisme gagnait du terrain dans les années 1930. En parlant des Gardes de fer, Ionesco emploie effectivement le mot « rhinocéros » dans des fragments écrits vers 1940. Or, en le relisant, Ionesco ajoute des notes pour renvoyer le fascisme et le marxisme dos à dos :

> Pour un rhinocéros, ce n'est pas la même chose. Pour moi, son Etat est fantasme. Pour lui, c'est la personne concrète qui est fantasme. (*1967 : A ce moment, je parlais de la mentalité fasciste et des Gardes de fer et de leur collectivisme. Aujourd'hui, cela s'appliquerait aux marxistes et aux sociétés marxistes*.)[150]

L'écrivain insiste une fois de plus sur le fait que la différence entre fascisme et communisme n'est qu'apparente et que leur mentalité totalitaire est identique. Enfin, vingt ans après la fin de la barbarie fasciste, la même barbarie se perpétue au nom du communisme. Le caractère répétitif et cruel de l'Histoire est ainsi mis en avant. Ionesco ne cesse de l'affirmer avec violence, sans doute révolté par les intellectuels de gauche soutenant le communisme sans connaître — ou ignorant volontairement — la réalité politique des pays de l'Est. Bref, en stigmatisant toutes les idéologies, Ionesco souligne que l'Histoire n'est qu'une série de violences répétées. A la fin de sa vie, il fait le bilan amer de l'Histoire dans *La Quête intermittente* :

> Ah, tous ceux qui sont morts, tous ceux qui agonisent, tous ceux qui souffrent, ceux que l'on tue, que l'on viole, que l'on torture... qu'on torture depuis des siècles et des siècles chez les Aztèques, chez les Arabes, chez les Juifs, chez les Japonais ou les Chinois [...], partout, partout, coule le sang des blessés, tombent les têtes des décapités, des torturés, des assassinés, et les meurtris, en vie, et tous ceux qui n'ont pas un peu de trêve sans souffrance, pas un petit peu de

[150] *Ibid.*, p.118.

trêve pour contempler le monde une minute, une seconde, un quart de seconde[151].

Par rapport à la référence au fascisme et au communisme explicitée dans *Présent passé passé présent*, Ionesco va plus loin en rassemblant toutes les références géographiques et historiques de l'humanité.

La structure complexe de *Présent passé passé présent* embrasse donc plusieurs enjeux à la fois politiques et métaphysiques. Sur le plan politique, la juxtaposition permet de prendre du recul par rapport aux événements politiques. Ionesco tente de se mettre hors de l'Histoire qui n'est que, aux dires de son ami Cioran, « du mauvais théâtre », « bête et vulgaire », puis « le déchaînement des passions les plus sordides, les plus trompeuses »[152]. Sur le plan métaphysique, les deux moments de la vie de l'écrivain sont mis en parallèle pour montrer qu'il n'a pas changé au fil du temps. La structure enchevêtrée de *Présent passé passé présent* est associée de façon inextricable à l'idée de résister au Temps.

[151] *LQIM*, p.17.
[152] *Pppp*, p.80.

II. Le refus de la linéarité

1. La discontinuité thématique

Si les essais autobiographiques de Ionesco sont frappés par l'éclatement chronologique, le texte lui-même n'en est pas moins éclaté en miettes. De *Printemps 1939* jusqu'à *La Quête intermittente*, Ionesco opte toujours pour un style hybride. Tous les essais sont construits par des fragments, souvent marqués par des astérisques ou un espace. Quant à la structure de *Journal en miettes* et *Présent passé passé présent*, elle est encore plus complexe. Les deux essais sont constitués non seulement par des fragments autobiographiques mais aussi d'autres récits, ce qui surprend parfois le lecteur. Nous tenterons de saisir d'où vient ce choix structurel et quel est l'effet recherché.

Dans *Journal en miettes* et *Présent passé passé présent*, nombreux sont les fragments dans lesquels Ionesco note ses réflexions. Or, ils sont constamment interrompus par d'autres textes qui n'ont pas de rapport direct avec eux. Récits fictifs, contes et extraits avortés d'une pièce de théâtre interviennent pour ponctuer les essais. Voici leur tableau de composition :

Journal en miettes

1) Images d'enfance en mille morceaux (p.7-20.)
2) Récit (p.21-22.)
3) Fragments I (p.23-62.)
4) *Le Roi se meurt* (p.63-71.)
5) Chocs (p.72.)
6) Fragments II (p.73-122.)
7) Le cocotier en flammes (p.123-124.)
8) Fragments III (p.124-163.)
9) Récit (p.164-166.)
10) Fragments IV (p.167-217.)

Présent passé passé présent

1)	I. Souvenirs d'enfance (p.5-44.)
2)	Premier conte pour enfants de moins de trois ans (p.45-49.)
3)	II. (p.51-99.)
4)	Deuxième conte pour enfants de moins de trois ans (p.100-103.)
5)	III. (p.105-123.)
6)	Troisième conte pour enfants de moins de trois ans (p.124-131.)
7)	IV. (p.133-199.) IV'(histoire d'une chatte, p.152-154.)
8)	Quatrième conte pour enfants de moins de trois ans (p.200-203.)
9)	V. (p.205-282.) V' (Sur la mort d'A. Breton, p.220-223.)

Il semble clair que les deux ouvrages ont une structure quasi identique. Tous deux commencent par des souvenirs d'enfance, puis les fragments autobiographiques alternent avec les récits fictifs. Ionesco a déjà montré dans *Non* sa préférence pour ce genre d'alternance des textes qui ne semble pas garantir une cohérence interne. Par exemple, dans la deuxième partie de l'ouvrage, les diverses critiques, littéraires ou autres, sont ponctuées par les trois « Intermezzos » qui, aux dires de l'auteur, n'ont pas de « rapport apparent avec le texte »[153].

L'insertion des récits est rendue possible par le manque de structure logique de l'ouvrage. Composées de divers fragments, les parties autobiographiques de *Présent passé passé présent* et *Journal en miettes* n'ont pas d'évolution linéaire. À l'exception de la première partie qui traite de l'enfance, elles n'ont pas de groupes thématiques précis. À l'intérieur d'une section également, les fragments sont marqués par la discontinuité thématique, même si certains fragments forment parfois une série de réflexions. Ionesco, ainsi que nous l'avons montré, brosse un autoportrait morcelé. Tous les fragments, centrés plus ou moins sur son Moi, peuvent se lire séparément. Les essais de l'auteur présentent au lecteur uniquement des morceaux brisés du miroir qui devait refléter sa vie, sans expliquer comment les recomposer. Par ailleurs, l'auteur lui-même ne sait comment le faire. Toujours est-il que cette écriture disparate permet à l'auteur de manier son texte librement dans ses essais autobiographiques et facilite l'insertion des récits. C'est en quelque sorte ceux-ci qui donnent une structure à l'ouvrage.

[153] *N*, p.193.

Les récits fictifs scandent ainsi les essais autobiograhpiques. Il faut également remarquer que, dans *Journal en miettes* et *Présent passé passé présent*, ces récits sont en général courts, à peine 2 ou 3 pages, tandis que les sections comprenant des fragments autobiographiques occupent à peu près 80 % des ouvrages. Le contraste entre les longues sections et les courts récits rythme la lecture comme si l'on représentait des intermèdes entre les actes d'une pièce de théâtre.

Ainsi, les fragments autobiographiques n'ayant pas d'argument logique ni d'évolution synthétique, Ionesco peut les regrouper à son gré, puis les ponctuer par d'autres récits courts. Ils rythment la lecture comme un petit divertissement du point de vue structurel.

2. L'intrusion de la fiction

Malgré leur côté divertissant, les récits fictifs apparaissent quelque peu étranges dans les essais autobiographiques de Ionesco, car l'écriture de soi est normalement supposée être purement factuelle. Dès lors, l'on peut se demander ce que peuvent apporter les récits fictifs au texte référentiel. En analysant ces récits insérés, nous nous efforcerons de clarifier le rôle joué par eux dans l'ensemble du texte.

Dans *Journal en miettes*, exceptés les extraits du *Roi se meurt*, on peut relever quatre récits fictifs dont deux s'intitulent respectivement : *Chocs* et *Le Cocotier en flammes*. Les quatre récits ont presque les mêmes caractéristiques. Ils sont relativement courts, dénués de trame narrative et totalement irréalistes. On peut même retrouver quelques procédés familiers aux pièces de Ionesco.

Premièrement, le lecteur se heurte à des expressions contradictoires parsemées dans les récits. Dans le premier récit, c'est la notion du temps qui est brouillée : « Un beau matin, vers trois heures de l'après-midi, les habitants des nations crurent s'apercevoir que quelque chose n'allait pas ou allait »[154]. Dans *Le Cocotier en flammes*, les phrases comme « La tiède neige bleue, des quatre bouts » ou « Inattendu, le muet parla »[155] trahissent volontairement la notion habituelle des choses, en inversant leurs

[154] *JM*, p.21-22.
[155] *Ibid.*, pp.123.

attributs. Elles ne sont pas sans rappeler certaines répliques de ses pièces, comme celle-ci dans *Victimes du devoir* :

> CHOUBERT, *même jeu* : ... un palais de flammes glacées, des statues lumineuses, des mers incandescentes, des continents qui flambent dans les nuits, dans des océans de neige ![156]

Ici aussi, Ionesco a recourt à l'association de mots contradictoires, ce qui crée des images mentales impressionnantes pour le lecteur et le spectateur, à l'instar de l'oxymore « flammes glacées » et des métaphores « mers incandescentes » et « océans de neige ».

Deuxièmement, il joue avec l'homonymie. Il enchaîne les homonymes les uns après les autres. Le premier récit décline quelques exemples : « On n'y fit guère attention : c'était la guerre, tant de préoccupations, temps des préoccupations, de l'occupation et autres mézéliks. Très turc », ou « Ils appelèrent les uns leur maire, d'autres leur mère, d'autres leur responsable, d'autres encore, avenue du Maine, le président des paroissiens »[157]. Dans la première citation, l'adverbe « guère » appelle tout de suite le nom « guerre » par l'homophonie. L'auteur accumule l'homonyme tel que « tant » et « temps » et le paronyme tel que « préoccupation » et « occupation », pour finir par créer une image exotique d'une entrée de la cuisine turque, composée de divers petits plats. Dans le deuxième exemple, c'est le son « mai/mè » qui appelle « maire », « mère » et « Maine ». Dans *Le Cocotier en flammes*, Ionesco pousse jusqu'à l'absurde un enchaînement assuré essentiellement par l'allitération et l'assonance :

> Vous comprenez : les usines de l'usure, les chats à ressorts, les calvaires automatiques, les fausses petites métamorphoses, la terre monocluaire, le vacarme et la fureur des grandes cités, l'électrocité, l'Astranautique ; le monde moderne[158].

Pour densifier les associations sonores, l'auteur n'hésite pas à créer un mot comme « électrocité » qui rime avec « cités ». Le même procédé est mis en place dans le quatrième récit : « Inconvénient majeur dont j'étais le titulaire ou bien tirelire de

---

[156] *VD*, p.228.
[157] *JM*, respectivement, p.21 et p.22.
[158] *Ibid.*, p.123.

bénéfices ? »[159], ce qui donne au récit une touche absurde qui n'est pas sans rappeler l'incongruité de ce passage de *La Cantatrice chauve* :

> MADAME MARTIN : Touche pas ma babouche !
>
> MONSIEUR MARTIN : Bouge pas la babouche !
>
> MONSIEUR SMITH : Touche la mouche, mouche pas la touche.
>
> MADAME MARTIN : La mouche bouge.
>
> MADAME SMITH : Mouche ta bouche[160].

Dans sa première pièce, Ionesco systématise le procédé. Les mots, dénués de sens, prolifèrent machinalement et finissent par se décomposer en sons.

Cette prolifération des mots a également cours dans d'autres récits. *Chocs*, court récit de dizaine de lignes, est composé essentiellement de la répétition d'une même phrase : « Puis, ce fut le troisième choc. Ensuite ce fut le quatrième choc. Puis ce fut le cinquième choc. Ensuite ce fut le sixième choc. Puis ce fut le septième choc. Ensuite ce fut le huitième. Puis ce fut le neuvième choc »[161]. Les chocs continuent jusqu'au moment où le narrateur arrête sa montre. Dans le quatrième récit, ce sont les couleurs qui prolifèrent.

> Aux sons de cloches, aux gros tonnerres, les fers en l'air, les vingt mille vents, à toutes allures, des masses, aux grands cierges bleus, rouges, verts, noirs, bruns, blancs, bleus, verts, noirs, bruns, rouges, bleus, orange, noirs, orange, jaunes, verts, rouges, bleus, multisonores, ah les grands cierges infinitaires, ah la la la la : les clytemnestres se convertirent ![162]

Il est intéressant de noter que l'accumulation de mots est souvent déclenchée pour terminer l'œuvre comme c'était le cas de *La Cantatrice chauve*. Dans le récit, c'est au moment où s'arrête la prolifération de couleurs que les clytemnestres se convertissent. Puis, le récit se termine par cette phrase qui sonne comme un refrain : « D'autres pensées encore traversèrent mon esprit », ce qui fait penser que l'histoire continue

---

[159] *Ibid.*, p.164.
[160] *CC*, p.41.
[161] *JM*, p.72.
[162] *Ibid.*, p.165-166.

perpétuellement comme ses premières pièces qui ont une forme cyclique.

Aussi le dramaturge a-t-il recours aux images fantastiques et totalement irréelles. Cet héritier du surréalisme n'hésite pas à inventer des images extraordinaires pour produire un effet sensationnel : « Enfoncée depuis des heures, engourdie par la noblesse, ma tête penchait depuis longtemps dans les velours de mes dimanches »[163]. Construite par des mots plutôt abstraits comme « noblesse » et « dimanches », l'image reste foncièrement étrange. Dans le quatrième récit, c'est l'aspect physique d'une cane qui se transforme : « La cane arrivait, le plumage sous son rosier. Je la regardais venir les yeux sous la bouche, des multiphores à ses orteils, aux orteils des catapultes, des bouquets sur la fesse »[164]. La transformation étrange du corps rappelle entre autres Roberte, dans *Jacques ou la Soumission*, qui a trois visages et une main gauche qui compte neuf doigts.

Ainsi, l'irréalité marque chacun des quatre récits insérés dans *Journal en miettes*. Par l'association de mots ou par l'image, Ionesco donne une tout autre dimension que celle de la factualité, sans doute pour renforcer l'effet de contraste avec les fragments autobiographiques. Le clin d'œil intertexuel à l'intérieur des récits montre qu'ils constituent un bloc, face au texte autobiographique. Par exemple, le quatrième récit, où sont énumérés des paroissiens, un maire et un responsable, renvoie au premier. Il reprend également l'image des plantes qui s'entortillent autour d'un homme, déjà présente dans *Le Cocotier en flammes*. Leur caractère répétitif, incohérent et fantastique fait que les quatre récits apparaissent comme des récits de rêve obsessionnel. Leur caractère irréaliste et presque onirique répond bien à la problématique des rêves, longuement développée dans *Journal en miettes*. Les récits fictifs et le texte autobiographique entrent mutuellement en résonance.

Dans *Présent passé passé présent*, les quatre *Contes pour enfants de moins de trois ans*[165] entretiennent un rapport parallèle avec le texte autobiographique. Ionesco a fabriqué les contes à partir des conversations qu'il entretenait avec sa fille lorsque celle-ci était petite. L'origine orale des contes pour enfants explique leur vocabulaire assez élémentaire et la simplicité du registre employé, souvent marqué par la suppression de

---

[163] *Ibid.*, p.124.
[164] *Ibid.*, p.165.
[165] Sur *Les Contes pour enfants de moins de trois ans*, voir Clara Debard, « Ecriture et dramaturgie des *Contes* de Ionesco », dans Marie-Claude Hubert, Michel Bertrand, dir., *Eugène Ionesco — Classicisme et modernité*, *op. cit.*, p.83-93.

la négation « ne » comme « parce que c'est pas bon pour la santé » ou « Je veux pas voir »[166] et son vocabulaire assez élémentaire. En même temps, ces contes ont certaines caractéristiques en commun avec les récits insérés dans *Journal en miettes*.

Par exemple, dans le premier conte, en répétant la même forme de phrase, Ionesco donne une dimension irréelle au texte : « La veille, ils étaient allés au théâtre, puis après le théâtre au restaurant, puis après le restaurant au cinéma, puis après le cinéma au restaurant, puis après le restaurant au guignol »[167]. La sortie d'un soir devient ici interminable. Le même irréalisme marque le deuxième conte : « Papa dit : *Regarde bien, sous la table de la cuisine, regarde bien si je suis dans le buffet, regarde bien si je suis dans les casseroles, regarde bien si je suis dans le four avec le poulet* »[168]. Le père multiplie les endroits inimaginables pour se cacher. La logique habituelle n'a plus cours dans ces récits qui ressemblent plus à des comptines fantaisistes

Les contes se caractérisent encore par l'accumulation de mots. Voici un exemple dans le premier conte :

> Un jour, la petite Jacqueline, avec son papa Jacqueline, son petit frère Jacqueline, sa maman Jacqueline, va au bois de Boulogne. Là, ils rencontrent leurs amis Jacqueline avec la petite fille Jacqueline, avec le petit garçon Jacqueline, avec les soldats de plomb Jacqueline, avec les poupées Jacqueline, Jacqueline et Jacqueline[169].

Ici, la répétition du mot « Jacqueline » fait évidemment allusion à *Jacques ou la Soumission* où les personnages sont nommés essentiellement d'après la filiation familiale comme « Jacques-père » ou « Jacques-mère ». Dans le quatrième conte, c'est la couleur rose qui prolifère : « Jacqueline, la femme de ménage, a dit à Josette que sa maman venait de sortir avec son parapluie rose et ses gants roses, et ses souliers roses, et son chapeau rose avec des fleurs sur le chapeau, avec son sac à main rose, [...] »[170]. La répétition rappelle au lecteur la didascalie inaugurale de *La Cantatrice chauve* où l'adjectif « anglais » est répété sans cesse.

Malgré ces caractéristiques communes, ces contes fantaisistes ne s'inscrivent pas

---

[166] *Pppp*, respectivement p.100 et p.128.
[167] *Ibid.*, p.45.
[168] *Ibid.*, p.102.
[169] *Ibid.*, p.48.
[170] *Ibid.*, p.201.

dans le même registre que les récits étranges contenus dans *Journal en miettes*. Ici, il s'agit plutôt d'une fantaisie enfantine que le père et la petite fille font évoluer ensemble. Le langage est certes incompréhensible pour les autres mais il n'est pas dénué de sens pour les deux protagonistes. Les histoires irréalistes témoignent plutôt de la vraie complicité qu'entretiennent le père et la fille. À ce propos, Marie-Claude Hubert remarque ainsi, dans son entretien avec l'auteur :

> Dans *Les Contes pour enfants de moins de trois ans*, où c'est une petite fille qui est mise en scène, le langage semble enfantin. Il s'établit une relation privilégiée entre le père et sa fille, à travers l'histoire qu'il raconte. C'est une relation d'amour, qui, d'ailleurs, va rendre profondément jalouse, et la mère, et la bonne, qui protestent contre ces histoires qui risquent de rendre folle la fillette. C'est dans cette relation œdipienne que le père et la fille inventent un langage, qui, en fait, n'est pas celui des autres, mais un langage à deux[171].

En effet, l'irréalité du langage provient du fait qu'il s'agit d'« un langage à deux », réservé uniquement au père et à sa fille mais non pas aux autres. L'univers qu'ils créent ensemble est séparé du reste du monde.

Si les contes évoquent l'univers réservé au père et à la fille, pourquoi Ionesco les insère-t-il dans *Présent passé passé présent* en alternance avec les fragments autobiographiques ? Il n'y a pas de réponse définitive. Il est possible que cet univers enfantin réponde bien à la recherche de souvenirs d'enfance poursuivie dans *Présent passé passé présent*. Ionesco voyait-il le reflet de son enfance, son « paradis perdu », dans l'univers fantaisiste qu'il construisait avec sa fille ? En tout cas, c'est bien à son enfance qu'il se réfère dans le troisième conte en convoquant le souvenir de la Chapelle-Anthenaise. Le père y raconte en effet une histoire dans laquelle Josette et lui font une promenade en avion :

> Papa : *Et puis l'avion monte, monte...*
>
> Josette : *Il monte, monte, monte.*
>
> Papa : *... et on voit la campagne.*
>
> Josette : *Moulins...*

[171] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.239-240.

Papa : *Oui, on voit aussi le moulin de La Chapelle-Anthenaise, et puis on voit Marie dans la basse-cour de la ferme...*[172]

Il est instructif de remarquer que c'est Josette, enfant, qui réveille les souvenirs de son père en prononçant le mot « moulins ». C'est sans doute le regard d'enfant qui relie ici l'homme à l'enfance. Le texte autobiographique et les contes pour enfants vont donc de pair dans *Présent passé passé présent*. À travers le récit factuel et les contes fictifs, l'écrivain tente de retrouver l'enfance.

Ainsi, l'intrusion de textes fictifs ne scande pas seulement le rythme de lecture mais donne une autre résonnance aux essais autobiographiques. Tantôt, les récits étranges insérés apparaissent comme des exemples concrets de cauchemars, tantôt les contes pour les enfants invitent le lecteur à redécouvrir l'univers enfantin. Dans tous les cas, ces textes, mis à l'écart et frappés par l'irréalisme, entretiennent un rapport étroit avec le reste de ces essais autobiographiques.

3. Des fragments composés et recomposés

Après avoir étudié la discontinuité de la structure et la fonction du texte fictif, nous nous intéresserons à présent à quelques fragments dans *Journal en miettes* et *Présent passé passé présent*. Si Ionesco a transcrit des pages de son ancien journal pour publier les deux essais, on est tenté de se demander comment Ionesco travaille son avant-texte. Certains fragments semblent révéler son procédé de finition. En suivant quelques traces de composition et recomposition, nous tenterons de montrer dans quelle mesure ce remaniement change le sens du texte.

Ainsi que nous l'avons vu, il est certain que les deux essais autobiographiques de Ionesco ont la même source : les originaux de son journal et de ses notes, bref l'avant-texte. Il utilise des fragments qui lui conviennent pour composer ses essais. Certains fragments montrent ce processus de composition. Un des exemples les plus flagrants est la reprise d'une même histoire. Dans *Présent passé passé présent*, Ionesco évoque la promenade avec son ami S. :

---

[172] *Pppp*, p.129.

> S. me dit, tout en se promenant avec moi dans les rues : regarde-les, regarde-les, ils sont habités par la boue de la propagande, ils croient avoir inventé et pensé ce qu'on leur a enfoncé dans le crâne. Dans quelques années, quand le « sens de l'Histoire » sera détourné, leurs têtes seront pleines de la boue d'une autre propagande[173].

Une centaine de pages plus loin, Ionesco revient sur la même histoire, légèrement différente de la précédente:

> M.S. me dit :
>
> — Regarde tous ces gens-là dans les rues, ils n'ont plus de cervelles, à la place, il y a la boue de la propagande ; une autre propagande emplira leur tête d'une autre boue[174].

Les propos rapportés ici sont quasi identiques, bien que le second fragment soit plus sommaire. Ils sont prononcés par la même personne, marquée par S. ou M.S. dans les textes. Il s'agit très probablement de Mihail Sebastian[175] avec qui Ionesco s'est lié d'amitié à Bucarest vers la fin des années 1930, les deux hommes faisant partie des rares intellectuels qui s'opposaient à la montée de la Garde de fer en Roumanie. La marge laissée à gauche fait penser que les deux textes datent des années 1940. Ionesco a donc dû transcrire une partie de son journal original dans laquelle il raconte une de ses promenades avec Sebastian pendant son séjour en Roumanie, du mois de juin 1940 jusqu'à l'été 1942. Dans ce cas-là, l'original a sans doute été écrit en roumain. Les fragments tels qu'on peut les lire dans *Présent passé passé présent* sont nés non seulement de la transcription mais aussi de la traduction. En relisant des pages de son ancien journal, Ionesco a-t-il oublié qu'il avait déjà retranscrit les propos de Sebastian ? S'il en est ainsi, la différence entre les deux fragments atteste que Ionesco ne recopie pas à la lettre son journal initial pour publier ses essais. Ainsi peut-on penser que chaque fragment a été plus ou moins retouché ou retravaillé.

---

[173] *Ibid.*, p.78.
[174] *Ibid.*, p.180. Dans sa biographie sur Ionesco, André Le Gall revient sur ce problème de reprise, et de façon générale, sur l'exactitude historique des « journaux » de Ionesco. Voir André Le Gall, *Eugène Ionesco — Mise en scène d'un* existant spécial *en son oeuvre et en son temps*, Paris, Flammarion, coll. Grandes Biographies, 2009, p.159-164.
[175] C'est au frère de Mihail Sebastian, Pierre Hechter, que Ionesco dédie *La Jeune Fille à marier.*

Si le texte n'est pas remanié, le contexte dans lequel il se trouve peut changer la possibilité d'interprétation. Il s'agit d'un fragment dans *Présent passé passé présent*.

> Souvent, j'ai des insomnies. J'ouvre les yeux dans les ténèbres. Mais ces ténèbres sont comme une clarté autre, une lumière négative. C'est dans cette lumière noire que m'apparaît, avec une évidence indiscutable, la « révélation du désastre », de la « catastrophe », de l'« irrémédiable », de l'« échec absolu ». Tout semble perdu.
>
> L'enfance, c'est le monde du miracle ou du merveilleux : [...] On garde le souvenir, la nostalgie d'un présent, d'une présence, d'une plénitude que l'on essaie de retrouver par tous les moyens. Retrouver cela ou la compensation. J'ai été torturé, je le suis, à la fois par la crainte de la mort, l'horreur du vide, et par le désir ardent, impatient, pressant de vivre. [...] J'avais cherché une fausse voie de salut, je m'étais mal dirigé[176].

La marge à gauche laisse entendre que ce fragment est écrit dans les années 1960. Or, il est textuellement identique, à quelques signes de ponctuation près, à un fragment de *Journal en miettes*[177]. L'auteur a-t-il recopié deux fois le même fragment qui se trouvait très probablement dans ses notes des années 1960 ? Ou bien, en écrivant *Présent passé passé présent*, a-t-il relu *Journal en miettes* pour reprendre ce fragment ? On ne peut en savoir davantage sur les circonstances dans lesquelles Ionesco a repris ce même fragment dans deux ouvrages différents. Toujours est-il que ce même texte peut se lire différemment selon son contexte.

Dans *Journal en miettes*, ce fragment fait partie d'une série de réflexions sur la lumière qui transfigure la vie. Après avoir évoqué l'enfance considérée comme un paradis, Ionesco exprime son regret de l'avoir perdue à jamais. L'homme, n'étant capable de retrouver ce paradis perdu, cherche à être rassasié. Puis, le fragment se termine par une déclaration d'échec, car cette soif ne peut être complètement satisfaite : « J'avais cherché une fausse voie de salut, je m'étais mal dirigé ». Il s'agit donc d'un constat d'échec métaphysique.

Or, dans *Passé présent présent passé*, le même fragment se situe à la suite d'une réflexion sur la littérature et sur son œuvre. De ce fait, le lecteur est tenté d'interpréter

---

[176] *Pppp*, p.256-257.
[177] *JM*, p.57-58.

cette « fausse voie de salut » non seulement sur le plan métaphysique mais aussi sur le plan littéraire et artistique. Ionesco, à défaut de l'émerveillement qui lui permet de vivre, essaie de combler le manque par ses créations littéraires, d'où le terme « compensation ». Il n'y arrive pas complètement par la littérature qui est en réalité à ses yeux « une fausse voie ». Il s'agirait à la fois d'un constat d'échec métaphysique et d'un constat d'échec littéraire. Ainsi, le même fragment peut donner, selon le contexte dans lequel il trouve sa place, une impression légèrement différente.

Dans tous les cas, les fragments reflètent la problématique de l'écrivain aussi bien au moment de l'écriture qu'au moment de la relecture et de la retranscription. À ce sujet, Michel Braud déclare : « Plus largement, toute relecture permet de reraconter de façon synthétique le temps passé et donc d'en offrir une compréhension sur laquelle s'articule celle du flux »[178]. De ce point de vue, il est instructif de suivre ces quelques modifications apportées sur les fragments de *Journal en miettes* dont une partie a été préalablement publiée dans *Preuves* et dans *Les Lettres françaises*[179]. Nous avons déjà vu qu'une partie de *Présent passé passé présent*, d'abord publiée dans *Preuves*, a également subi certaines modifications chronologiques. La question de la chronologie ne se pose pas pour les fragments de *Journal en miettes*. En revanche, Ionesco effectue un bon nombre d'ajouts au texte publié dans *Preuves*.

Les fragments publiés dans *Preuves* correspondent à ceux de la deuxième section (p.73-122.) de *Journal en miettes*. Ionesco ne retouche pas son texte à quelques exceptions près mais ajoute quelques fragments ou quelques phrases à l'intérieur d'un fragment. L'intention de l'auteur est d'enrichir son texte, puis de préciser son point de vue. D'une part, lorsque certains fragments relatent ses rêves dans la version pour *Preuves*, Ionesco y rajoute dans *Journal en miettes* d'autres fragments portant sur son rêve érotique, sur la peur de la mort, sur la libido[180], pour les enchaîner au fragment consacré aux bribes de rêve dans lequel il a vu son ami mort. Comme nous l'avons constaté, le lien logique entre les fragments n'ayant que peu d'importance, les fragments s'articulent dans l'ensemble autour d'une vague réflexion sur le rêve et la mort. Les fragments ajoutés, écrits dans le même registre que les autres, ont pour but d'enrichir le

[178] Michel Braud, *La Forme des jours— pour une poétique du journal personnel*, *op. cit.*, p.169.
[179] « Journal », *Preuves*, n°175, septembre 1965, p.3-18 ; « Bribes d'idées », *Les Lettres françaises*, 17 février 1966, p.28-29.
[180] *JM*, p.94-96.

texte original.

D'autre part, les textes ajoutés signalent le changement de point de vue survenu entre le moment de la publication de *Preuves* et celui de *Journal en miettes*. Lorsque Ionesco parle assez longuement de l'image du mur vue régulièrement dans ses rêves, il ajoute des passages au milieu du fragment. Nous les signalons en italique :

> A quoi sert de savoir tout cela puisqu'il y a ce mur impénétrable qui me sépare, et de quoi est fait ce mur ? Je tourne toujours en rond, mes problèmes se posent avec la même présence insoutenable et la solution est cachée.
>
> *Il m'est arrivé autrefois de faire des rêves euphoriques. C'était des rêves en couleurs, par exemple celui-ci qui date de longues années : [...] Hélas ! ce qu'est cette terre, ce qu'est cette lumière, je ne le sais toujours pas, c'est-à-dire, je ne le sens toujours pas.*
>
> Le mur exprime également la limite infranchissable de mon être humain[181].

Dans le fragment original, Ionesco décrit les images du mur, les analyse pour constater qu'il s'agit de l'image de son monde dans laquelle « la terre est coupée du ciel » et lui-même est coupé de son essence. Puis, il exprime l'impossibilité de trouver la solution (« la solution est cachée »), avant de passer à une autre interprétation de l'image symbolisant la « limite infranchissable » de son être humain. Or, dans *Journal en miettes*, Ionesco insère le texte dans lequel il raconte ses rêves euphoriques d'autrefois, en couleur, où la terre et le ciel s'interpénètrent. L'insertion textuelle met en évidence le contraste entre les deux rêves, le mur gris, sombre, et une forêt verte, lumineuse. Ainsi, le texte qui mentionne des rêves euphoriques apportent une valeur nostalgique au texte original dominé par l'image du mur obsessionnel.

Dans d'autres fragments, des textes sont souvent ajoutés pour contredire les propos de l'auteur ou pour les nuancer. À la suite du fragment qui parle de la nécessité de développer l'instinct de mort, Ionesco insère un autre fragment commencé par ce cri de révolte : « Mais non, mais non. Je veux vivre encore. Toujours vivre. Je veux la société des vivants »[182]. Ici, la relecture des fragments publiés dans *Preuves* l'a poussé à se contredire. Car si Ionesco est attiré d'une certaine manière par l'idée d'extinction

[181] *Ibid.*, p.91.
[182] *Ibid.*, p.81.

dans le néant, exprimée dans le Zen aussi bien que dans la poésie d'Eminescu, il s'acharne davantage à « être ». L'insertion du texte montre bien ce conflit intérieur entre les deux pulsions opposées. En tout cas, il y a une prise de distance vis-à-vis du texte publié dans *Preuves*. On peut en citer un autre exemple. Lorsqu'il est abondamment question de ses rêves et ses conversations avec Z., son psychiatre, dans le texte original, Ionesco n'oublie pas de nuancer ses propos en ajoutant un fragment :

> Je crois trop au mythe de la psychanalyse. Elle est une vérité, j'exagère sa vérité car je ne connais sans doute pas assez la psychanalyse. Je n'ai pas encore une attitude critique vis-à-vis de la psychanalyse. Le voudrais-je que je ne puis pour le moment en avoir une[183].

Ecrits relus, réécrits, nuancés, contredits, les fragments dans *Journal en miettes* et *Présent passé passé présent* suivent le mouvement de pensée de Ionesco qui, selon ses propres dires, « tourne toujours en rond ». Ainsi, à l'intérieur d'un même fragment, l'écriture n'est-elle pas linéaire dans la mesure où plusieurs couches d'écriture se mêlent. Ionesco a choisi une structure hybride à l'extrême afin que le texte suive ses réflexions toujours en mouvement. Dans les essais ainsi composés, la linéarité rationnelle et temporelle n'a plus cours. Pour Ionesco, un tel assemblage de bribes désordonnées exprime mieux l'intérieur chaotique d'un homme.

[183] *Ibid.*, p.116.

III. Images et couleurs

1. Des images revues et revécues grâce à l'écriture

Dans les essais autobiographiques de Ionesco, les images jouent un rôle essentiel. On sait que le dramaturge cherche avec acharnement ses souvenirs d'enfance qui surgissent sous forme de bribes. Lorsque Ionesco se penche sur son passé, il y voit tant bien que mal des images qui demeurent dans sa mémoire. Comme l'affirme Marie-Claude Hubert, « L'écriture semble dictée par le désir de sauver du naufrage de l'oubli ces constellations d'images enfouies, ces visions qui furent fragments de jouissance et qui impriment à l'existence son rythme propre »[184]. Nous nous pencherons donc sur le rapport entre image et écriture. De quelle manière l'écriture sauve-t-elle ces images « du naufrage de l'oubli » ?

Lorsque le dramaturge évoque ses souvenirs d'enfance, on peut remarquer que l'écriture suit fidèlement le mouvement de surgissement des images. Si Ionesco opte pour une écriture discontinue et fragmentaire, c'est que les images dans sa mémoire sont foncièrement lacunaires. La figure du père en est un bon exemple. Dans *Présent passé passé présent*, Ionesco cherche les premières images de son père sans parvenir à les retrouver complètement. Il écrit à plusieurs reprises : « Je ne vois pas son visage, je vois les épaules, je vois un veston », « Dans ce souvenir, je ne vois pas non plus sa figure à lui », « Je ne vois toujours pas sa figure ». L'image du père apparaît floue et insaisissable, notamment son visage. Elle reste lacunaire même lorsqu'il le voit car c'est sa voix qui manque à son tour : « Je ne me souviens pas du son de sa voix. Non, je ne l'entends pas. Mais cette fois, je vois son visage, une épaule »[185]. Ionesco s'interroge en vain sur ce que son père lui disait. Toutes ces images lacunaires, répétées dans les souvenirs enfance, donnent l'impression d'un père obscur et absent[186]. L'écrivain ne se

---

[184] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.5.
[185] *Pppp*, respectivement, p.7, p.8, p.9, p.10.
[186] Le père de Ionesco s'absentait fréquemment du domicile pour se consacrer davantage à sa thèse en droit, puis il est reparti seul en Roumanie en laissant sa femme et ses deux enfants à Paris. Un des premiers souvenirs d'enfance se termine par cette question mêlée d'angoisse : « Nous ressentons douloureusement l'absence de mon père. Pourquoi ne nous a-t-il pas accompagnés ? Fâché, encore ? Parti ? », *Pppp*, p.31. La thèse d'Eugen Ionescu, le père d'Eugène Ionesco, est publiée en 1915. Voir Eugène N. Jonesco, *De la notion d'accident du travail dans la loi du 9 avril 1898*, thèse de doctorat, " Université de" Paris," Faculté de" droit" et" des" sciences" économiques," Paris, Librairie de jurisprudence Edouard Duchemin, 1915.

permet pas de combler les lacunes, ni de donner une cohérence à des images éparses surgissant les unes après les autres, ce qui dicte le style de l'écriture dans ses essais.

Aussi les images de son passé sont-elles souvent évoquées au présent de l'indicatif. *Journal en miettes* et *Présent passé passé présent* commencent tous les deux par des images ainsi décrites : « Du haut de la colline, je **vois** le moulin, son vieux toit perdu dans la brume », « Je **vois** des couleurs sombres. J'avais deux ans, je crois. En chemin de fer. Ma mère **est** près de moi »[187]. Lorsque Ionesco est plongé dans son souvenir, les images ne sont pas saisies seulement dans le registre du passé. Il y voit et même revit des images qu'il retrouve dans sa mémoire. Au moment de l'écriture, d'une part, il transcrit textuellement cette présence d'images saisie à l'instant, d'où l'utilisation très fréquente du présent (« Je vois des couleurs sombres », par exemple). D'autre part, il n'en reste pas pour autant submergé par son imaginaire pour donner des indices concrets à son passé (« J'avais deux ans, je crois »).

Il y a donc deux niveaux de conscience : le Ionesco qui, plongé dans les images, plus ou moins trouées, rapporte ce qu'il y voit et ressent, et l'autre qui prend du recul par rapport à ces images pour les mettre dans le registre du passé. C'est pour cette raison que le présent et l'imparfait alternent régulièrement dans ces fragments.

> Nous allons chez le père Guéné pour que je lui fasse mes adieux. Il nous reçoit... Je ne vois plus très bien. Dans le bureau de la mairie ? Non, au-dessus, je crois, chez lui. Il y a quelqu'un d'autre aussi, une femme, en robe noire. Ce n'était pas sa femme, il n'était pas marié. Sa bonne ? Avait-il une bonne ? Ce devait être la femme de ménage pour la mairie et pour l'école. M. Guéné est debout[188].

Le présent et le regard rétrospectif s'entremêlent ici. Voyant mal dans son image mentale la salle dans laquelle il se trouve avec Monsieur Guéné, l'auteur se demande s'il est dans le bureau de la mairie, puis il se dit qu'il est chez lui. Le discours au présent rapporte fidèlement ce que Ionesco est en train de revivre dans son image. Quant au discours à l'imparfait, il montre que l'on n'est pas dans le domaine de la description mais dans celui du raisonnement. Ionesco s'interroge afin de préciser le cadre de

[187] *JM*, p.7 et *Pppp*, p.7, nos caractères gras.
[188] *JM*, p.8.

l'image. Il commence par décrire ses images au présent puis il poursuit avec l'imparfait, sans doute pour bien les encadrer. La scène de séparation d'avec la mère Jeannette et le père Baptiste est décrite essentiellement au présent, puis se termine par une constatation qui l'encadre, au passé : « Je n'ai jamais plus revu mère Jeannette ni père Baptiste »[189]. Le discours au présent permet de donner au lecteur l'impression d'assister à une scène de sa vie, saisie sur le vif. Si l'utilisation fréquente du présent permet de suivre de près l'afflux d'images, elle semble également liée à la conception de l'enfance chez Ionesco. L'enfance étant hors de l'Histoire où tout était présent, il est normal que l'auteur ait recours au présent pour revoir, voire revivre ces images d'enfance.

Il est à noter que Ionesco garde la même attitude de contemplation pour concevoir une pièce de théâtre. Lorsqu'il crée une pièce de théâtre, ne voit-il pas des personnages se déplacer sur son « plateau intérieur »[190] ? Dans son entretien avec Marie-Claude Hubert, Ionesco explique comment il situe les personnages dans l'espace :

> Je vois l'emplacement du personnage, je vois par où il entre, par où il sort. Mes personnages se placent tout seuls. J'ai comme un tableau devant les yeux intérieurs, les yeux de l'âme, de la conscience, de l'inconscient ou de l'extraconscient et ils se placent tout naturellement où ils doivent se placer. Ils sont comme un tableau vivant. La scène, c'est exactement comme un grand tableau où les différents éléments sont placés de façon à constituer une composition, harmonieuse ou conflictuelle[191].

Le dramaturge est donc le premier spectateur de son théâtre imaginaire où les personnages viennent se placer tout seuls. Quant à l'image mentale de son souvenir, le principal procédé reste le même, sauf si elle est souvent trouée. D'ailleurs, Ionesco s'applique à garder cette posture de contemplation en retrait face au monde, sans pourtant y arriver totalement. Il écrit dans *Présent passé passé présent* : « Ne pas être sur la scène. Tout voir et entendre de la salle. Comme hors de l'univers. Si on est sur la scène, si on fait partie de l'orchestre, nous n'entendons que le tumulte, nous ne saisissons que les dissonances »[192]. Malgré cette tentative de prise de distance, bien

---

[189] *JM*, p.9.
[190] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco, op. cit.*, p.8.
[191] *Ibid.*, p.254.
[192] *Pppp,* p. 76.

évidemment, tant qu'il vit dans le monde, poussé par ses passions, révolté par des événements, il ne peut toujours garder son attitude de contemplation. D'où cette constatation :

> On m'a très mal distribué. Peut-être étais-je fait pour être spectateur. Au lieu d'être un spectateur, on m'a fait jouer dans la pièce. Même pas le rôle principal. Même pas un rôle. Je suis une silhouette, un tout petit figurant. [...] Je suis un des innombrables figurants. Hallebardier[193].

Dans ce passage, l'auteur exprime l'ambivalence qu'il éprouve entre le désir de se détacher du monde et la nécessité d'y vivre, en recourant au parallélisme entre le théâtre et la vie. Quoi qu'il en soit, il affiche clairement son goût pour la contemplation. Dans ce qu'il appelle « cette immobilité attentive »[194], il tente de contempler le monde réel ou dramatique, et les images de son enfance. De fait, il n'est pas si étonnant que l'écriture de soi se rapproche parfois de l'écriture didascalique. Voici un passage de *Présent passé passé présent* :

> Une pièce obscure. La lanterne magique. Quelqu'un (mon père ou ma mère) me fait asseoir seul sur un petit tabouret, plus près de l'écran. Derrière moi, des grandes personnes. Le maître de maison, un monsieur avec une grande barbe noire, change les images[195].

Ici, en recourant aux phrases nominales, Ionesco désigne le lieu (pièce sombre), l'objet (lanterne), les personnages et l'action. Comme les didascalies, l'écriture guide le regard du lecteur pour que celui-ci se constitue, à son tour, une image mentale.

Aussi les images semblent-elles guider la plume de l'écrivain. Au début de *Présent passé passé présent*, le télescopage des époques s'opère par le biais de l'âge commun entre père et fille. L'auteur décrit d'abord une image qu'il retrouve dans sa mémoire. Puis, lorsqu'il finit ce fragment, se superposent, comme par un procédé cinématographique, l'image du Ionesco de deux ans et celle de sa fille au même âge :

---

[193] *Pppp*, p.143.
[194] *D*, p.83.
[195] *Pppp*, p.8.

> Je vois des couleurs sombres. J'avais deux ans, je crois. [...]
>
> Soudain, le tunnel.
>
> Je crie.
>
> *
>
> Lorsque ma fille avait deux ans — rue Claude Terrasse — nous parcourûmes un jour le long couloir pour aller au fond, dans la chambre de Régine. [...] j'éteins la lumière. Régine disparaît avec toute la chambre, dans le noir. Ma fille se met à hurler de terreur comme si Régine, le lit, les meubes de la chambre étaient précipités dans le néant[196].

Le Ionesco enfant crie dans le tunnel, tandis que sa fille se met à hurler de terreur dans le noir. L'âge commun au père et à la fille établit un trait d'union entre ces deux images en produisant un effet d'analepse. En outre, elles mettent en avant la peur du noir, donc du néant, exprimée dans les deux scènes.

La primauté de l'image dans le souvenir de Ionesco entretient un rapport étroit avec l'écriture. Celle-ci retrace des images telles qu'il les voit dans sa tête. De cette attitude de contemplation, Ionesco écrit non seulement ses écrits autobiographiques mais aussi son théâtre. Il tente de revoir et de revivre les images de son enfance. L'écriture est le moyen de les rendre palpables pour les empêcher de s'évanouir et de les partager avec le lecteur. C'est cette force de l'image qui marque Ionesco. Au sujet de sa lecture de *Phédon*, il écrit : « D'ailleurs, les arguments s'évanouissent en un instant ; on les oublie tout de suite mais l'image de Socrate mort se grave dans ma mémoire. Tous les hommes sont mortels ; Socrate étant homme, Socrate est mortel »[197]. Pour le dramaturge, la force de l'image est telle qu'elle écrase tout le reste. Lors même que tous les arguments s'évanouissent, l'image persiste.

2. La nostalgie de la couleur

Si les images acquièrent une force émotionnelle aux yeux du dramaturge, c'est qu'elles ne font pas intervenir la logique. Elles permettent à Ionesco de voir

[196] *Ibid.*, p.7-8.
[197] *JM*, p.36.

instantanément quelques moments de sa vie conservés dans sa mémoire. Dans ces images, la couleur est un des éléments les plus significatifs à cet égard. D'ailleurs, comme nous l'avons vu, c'est l'intensité de la couleur et de la lumière qui prouve la véracité des souvenirs d'enfance aux yeux de Ionesco. Nous verrons ici de quelle manière les couleurs véhiculent des valeurs — positives ou négatives — non seulement au sein de l'écriture de soi mais aussi dans d'autres domaines artistiques.

Dans les essais autobiographiques de Ionesco, l'enfance est presque systématiquement perçue comme pleine de couleurs et de lumière, tout comme dans son expérience de lumière. Par ailleurs, il existe une distinction nette entre l'enfance, puis l'expérience de lumière d'une part et le restant de la vie d'autre part. Une fois chassé de ces moments privilégiés, Ionesco garde une nostalgie presque obsessionnelle. L'écrivain explique ainsi cette « séparation » entre les deux états : « Tantôt, en effet, c'est la lourdeur, l'épaisseur, la terre, l'eau, la boue, tantôt c'est le ciel, la légèreté, l'évanescence »[198]. Par conséquent, il est possible d'établir un tableau dualiste entre ces deux moments.

Enfance / Expérience de lumière	Autres moments
Lumière	Grisaille
Couleurs (bleu, rouge, jaune, vert)	Manque de couleur (gris, noir)
Ciel	Boue
Légèreté	Lourdeur
Envol	Chute
Plénitude	Vide
Disparition de la notion du temps	Temps destructeur
Disparition de la peur de la mort	Angoisse de la mort

Dans ce tableau dualiste, la lumière et les couleurs occupent une place importante. Pour marquer la différence entre ces deux états, Ionesco a souvent recours à l'effet de contraste. Dans un fragment, il termine sa phrase sur son enfance : « La lumière la plus éclatante, la lumière d'Italie, le ciel le plus pur de la Scandinavie au mois de juin, n'est plus que pénombre quand on la compare à la lumière de l'enfance. Même les nuits

[198] *EVR*, p.38.

étaient bleues »[199]. Il compare les deux lumières, celle d'Italie et celle de l'enfance. Comme le montre le terme « pénombre » pour désigner la première, Ionesco insiste sur l'intensité de la seconde. Il va de soi que l'auteur recourt à l'exagération pour produire l'effet de contraste. Aussi voit-il beaucoup de couleurs dans ses images d'enfance, notamment celles de La Chapelle-Anthenaise. Y affluent les couleurs rouge, jaune, bleu, vert etc. Lorsqu'il se souvient de la scène d'une visite à Médan, il affirme que « toutes les images liées à ce souvenir sont colorées, claires »[200]. De plus, les couleurs apparaissent souvent en premier dans son image mentale : « Beaucoup de lumière, beaucoup de couleurs. Un matin d'été. Je suis au marché avec mon père »[201]. Il en va de même pour son expérience de lumière dont le premier signe se traduit par le « ciel bleu »[202] qui devient dense, presque palpable. Après ce moment d'euphorie, la même lumière finit par être perçue comme lumière « grise »[203]. Ici aussi, le contraste entre les couleurs vives et la grisaille reste évident.

La couleur grise apparaît souvent dans les écrits autobiographiques ou fictifs de Ionesco. Par opposition à la diversité des couleurs, elle caractérise la vie quotidienne sans plénitude. Dans *Journal en miettes*, l'auteur décrit ainsi cet état de disgrâce qui le frappe de manière régulière :

> Tout me semblait fatigant, inintéressant, gris, morne ; j'étais incapable de lire un livre, de m'intéresser à une conversation, à un spectacle. Je détournais les yeux. Tout était une peine, un devoir [...][204].

A ce moment-là, même le soleil lui paraît « noir de la mélancolie »[205]. Pire, comme nous l'avons vu, il pense que les images mêmes commencent à devenir de plus en plus ternies puis effacées, au fur et à mesure qu'il avance en âge. On ne peut s'empêcher de penser que, si Ionesco insiste sur l'aspect coloré de son souvenir d'enfance, c'est qu'il tente ainsi de redonner de la couleur aux images par l'écriture.

---

[199] *Pppp*, p.35.
[200] *Ibid.*, p.33.
[201] *Ibid.*, p.9.
[202] *Ibid.*, p.232.
[203] *Ibid.*, p.234.
[204] *JM*, p.138.
[205] *Ibid.*, p.139.

C'est sans doute ce même intérêt pour les couleurs qui a amené l'écrivain à se pencher sur l'art plastique. En Roumanie, il a écrit quelques articles sur les peintres tels que Van Gogh. Plus tard, dans ses articles de critique d'art, il se montre attentif aux couleurs. Par exemple, il explique que la démarche artistique de Gérard Schneider commence par une tache de couleur.

> Il part d'une tache de couleur, d'un ton qui lui chante, d'un thème, d'une base ; cette tache de couleur en appelle nécessairement une autre, complémentaire ou opposée. Un dialogue s'esquisse[206].

Ionesco voit ainsi dans l'univers pictural de Schneider tout un monde édifié par des forces complémentaires ou opposées de couleurs. Celles-ci donnent « à l'ensemble une aisance, dans une sorte de desserrement, de liberté dans la coexistence des puissances dégagées »[207]. L'importance accordée aux couleurs reste toujours intacte lorsque le dramaturge se met à la peinture à partir des années 1960. En général, son œuvre picturale est très riche en couleurs. Lorsque l'écrivain éprouve un sentiment d'impuissance avec le langage, il se sent réconforté par l'enchantement que suscitent les couleurs :

> Les couleurs, et rien encore que les couleurs, sont le seul langage que je puisse parler, les couleurs me disent quelque chose. Elles sont encore vivantes, tandis que les mots ont perdu pour moi sens, valeur, toute expression. Les couleurs sont de ce monde, encore, pour moi ; elles chantent, elles sont de ce monde et il me semble qu'elles me relient à l'Autre Monde. Je retrouve en elles ce que la parole a perdu. Elles sont la parole : le dessin oui, mais surtout la couleur est parole, langage, communication, vie, tout ce qui peut me relier au reste, à l'univers. Elle est ce qui me rattache à Lui, ce qui fait que je vis. Mais j'ai aussi une autre peur, j'ai peur que les voix des couleurs ne s'épuisent, ne s'éteignent[208].

Il est à noter qu'à travers les couleurs apparaît dans ce passage son aspiration religieuse. Lorsque le dramaturge parle, au soir de sa vie, de l'Autre Monde et de Lui, il semble

---

[206] « Gérard Schneider et la peinture », *NCN*, p.350.
[207] *Ibid.*, p.355
[208] *LQIM*, p.13.

assez clair qu'il emploie ces termes dans le sens chrétien. Plus qu'un simple recours artistique, les couleurs deviennent pour lui le moyen de sa quête spirituelle[209].

Ainsi Ionesco continue-t-il de chercher de la couleur par tous les moyens — écriture ou peinture — toute sa vie durant. Lorsque les images mentales d'enfance commencent à perdre leurs couleurs, il cherche à les sauver en insistant sur leur aspect coloré et lumineux par l'écriture. Parallèlement, il souligne l'opacité et la monotonie de la vie sans grâce en recourant aux couleurs sombres. Les couleurs mettent ainsi en contraste les deux aspects de son autoportrait. Plus tard, lorsque les mots lui semblent définitivement inaptes à transmettre et susciter ces couleurs, l'écrivain se tourne vers la peinture. Etroitement liées aux moments privilégiés de sa vie où il avait accès à son essence, les couleurs jouent un rôle capital dans l'autoportrait de Ionesco en tant que source de la plénitude et de la nostalgie.

[209] Sur le rapport entre Ionesco et la peinture, voir Sonia de Leusse-Le Guillou, *Eugène Ionesco, de l'écriture à la peinture*, suivi de "Un certain Van Gogh", traduction en français de Marie-France Ionesco, préface de Robert Abirached, Paris, L'Harmattan, 2010.

Ionesco joue habilement le jeu dans son écriture de soi. Le manque de repères temporels reflète non seulement son refus de soumettre ses souvenirs à l'ordre chronologique artificiel mais aussi sa volonté de rester hors du temps. L'agencement du temps met en valeur le caractère unique et inaliénable de son Moi ainsi que sa continuité. Si ce remaniement peut sembler dans un premier temps incompatible avec le principe de textes référentiels, il n'en est pas pour autant le résultat d'un caprice littéraire ni d'un mensonge mais d'un désir profond de constater l'unique existence de l'être qui transcende le temps.

Ionesco, se dressant contre l'Histoire, refuse aussi bien une approche historique qu'une lecture linéaire de son existence. Si les souvenirs ne se présentent jamais cohérents, linéaires, l'écriture doit refléter ce mouvement intérieur. Il adopte ainsi une structure hybride et fragmentée. La diversité de composition ponctuée par des récits fictifs donne à voir une figure de Ionesco assez chaotique mais plus authentique. Chaque fragment relu, transcrit, retravaillé, apparaît comme une pièce pour compléter son autoportrait qui n'est autre chose qu'un grand puzzle sans fin.

Or, ce grand puzzle est constitué le plus souvent par des bribes d'images. Lorsque Ionesco évoque une image, elle est presque toujours exprimée dans un discours au présent. Le dramaturge revoit et revit des images qu'il retrouve dans son souvenir. L'image est un moyen privilégié de ressusciter le passé. Dotée de couleurs vives, elle rappelle l'émerveillement dans lequel Ionesco se sentait hors du temps. En même temps, la perte de couleurs dans les images mentales provoque chez lui une nostalgie. Par le langage d'abord et par la peinture ensuite, Ionesco essaie de retrouver les couleurs qui semblent devenir parfois ternes dans la grisaille du quotidien, puisqu'elles sont considérées comme l'essence même de son existence. Tous ces éléments inhérents à l'autoportrait de Ionesco font que celui-ci apparaît en partie flou, incomplet et chaotique, à l'image de la vie d'un homme.

Chapitre 3!: Vision de la vie ou vie de visions!?

Lorsqu'un auteur tient un journal ou écrit une autobiographie, l'authenticité et la sincérité lui sont demandées. Or, outre que l'écriture de soi chez Ionesco est soumise à des modifications avant publication, elle relate aussi bien l'histoire de sa vie que ses rêves, sa réflexion et même des fragments fictifs. Par conséquent, on est amené à se demander comment le lecteur effectue la lecture de ces textes. La diversité de nature et d'élaboration du texte permet-elle au lecteur de lire les essais autobiographiques de Ionesco dans le registre factuel? Autrement dit, l'autoportrait de Ionesco peut-il paraître authentique aux yeux du lecteur ?

Se pose ensuite la question de la perception de la réalité, voire de la vie, de la part de l'auteur. Les essais autobiographiques de Ionesco sont également envahis par l'abondance de rêves. Nous tenterons de savoir comment Ionesco perçoit et interprète ses rêves dans un texte référentiel. Cette question nous amènera à nous demander s'il y a une frontère entre la conscience et l'inconscience, entre la vie et le rêve, et entre le souvenir et le fantasme. Face à la vie, l'approche de l'écrivain semble beaucoup plus intime et subjective que celle d'un biographe. Son autoportrait dressé au moyen de cette écriture complexe nous révèlera enfin la manière dont il appréhende sa vie.

I. Écriture et éthique

1. Un pacte de sincérité

Journal en miettes et *Présent passé passé présent* sont composés de souvenirs, de récits de rêve, de réflexions, de contes et de fictions. Le lecteur se heurte à la complexité de leur composition. Or, bien que ces deux essais autobiographiques soient ponctués par des récits fictifs, le lecteur peut les lire, sans trop se poser de questions, comme relevant de l'écriture de soi. Il en va de même pour *Découvertes*, *La Quête intermittente*, *Notes et contre-notes* ou *Antidotes*. On peut alors se demander dans quelle mesure le lecteur opte pour une lecture référentielle de ces œuvres.

On sait qu'il faut qu'il y ait identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le personnage pour qu'il y ait littérature intime. Dans ces œuvres, l'identité entre le personnage et le narrateur est assurée par le discours autodiégétique. Quant à l'identité entre personnage-narrateur et auteur, elle est assurée soit implicitement par des titres (comme *Journal en miettes*) ou des mentions (« essai », « journal » etc.) dans la liste des autres ouvrages en tête du livre « Du même auteur », soit de façon explicite à l'intérieur du texte lui-même. Sur le deuxième point, on peut prendre un exemple dans *Journal en miettes* :

> A l'heure de gymnastique, avant l'arrivée du sergent-chef, nous ne faisions, en guise d'éducation physique, que tourner en rond dans la cour de l'école, en chantant. De toute la force de mes poumons, je crie : « Qu'il est noble et beau le drapeau, le drapeau de la France. — Pas si fort, Ionesco », m'empêche M. Guéné dans mon élan[210].

Ainsi, aux yeux du lecteur, il n'y a pas de doute sur l'identité entre le nom que le narrateur-personnage se donne et celui de l'auteur sur la couverture : Eugène Ionesco. Dans *Présent passé passé présent*, le narrateur s'attribue la pièce représentative du théâtre de Ionesco, ce qui assure d'une autre manière l'identité auteur-personnage-narrateur : « Je suis étonné de voir à quel point cela ressemble à ma pièce *Le Rhinocéros*

[210] *JM*, p.9. C'est nous qui soulignons.

»[211]. Dans cette perspective, le lecteur tend à penser tout naturellement qu'il a affaire à des textes référentiels. Or, ceux-ci sont censés donner des informations qui se soumettent à l'épreuve d'une vérification. C'est ce que Philippe Lejeune appelle un « pacte référentiel ». Il l'explique ainsi :

> c'est une preuve supplémentaire d'honnêteté que de la restreindre au *possible* (la vérité telle qu'elle m'apparaît, dans la mesure où je puis la connaître etc., faisant la part des inévitables oublis, erreurs, déformations involontaires. Etc.), et que de signaler explicitement le *champ* auquel ce serment s'applique (la vérité sur tel aspect de ma vie, ne m'engageant en rien sur tel autre aspect)[212].

L'auteur s'engage à raconter la vérité telle qu'elle lui apparaît. Lejeune parle ici de l'autobiographie mais il en va de même pour d'autres genres de littérature intime en général.

Dans ses essais autobiographiques ou dans ses interviews, Ionesco ne cache pas son envie de raconter fidèlement et exactement ce qu'il a vécu. Sur ce point, l'écrivain répond ainsi à Jason Weiss, demandant s'il n'était pas difficile pour lui de montrer des images profondément liées à sa propre vie dans ses dernières pièces :

> Non, je n'ai pas de présomptions, je n'ai aucune honte. La littérature est sans honte. C'est le « cœur mis à nu » de Baudelaire. Au contraire, ce que je cherche dans la littérature c'est d'être de plus en plus vrai, de plus en plus proche de moi-même, et donc de plus en plus impudique[213].

En un mot, la recherche littéraire est celle d'une vérité (« plus vrai ») telle qu'il la perçoit (« proche de moi ») à travers les mots. Cette déclaration qui fait partie de l'épitexte, peut être considérée comme une sorte d'engagement de sincérité pour l'ensemble de son œuvre.

Pourtant, ce genre de déclaration reste assez rare. Chez lui, l'engagement de sincérité est souvent exprimé de façon négative. Il se montre en effet troublé par la

---

[211] *Pppp*, p.175. C'est nous qui soulignons.
[212] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p.36.
[213] Jason Weiss, *Writing at Risk —interviews in Paris with uncommon writers*, Iowa, University of Iowa Press, 1991, p.106. C'est nous qui traduisons.

difficulté d'arriver à conserver cette sincérité. Dans *Présent passé passé présent*, c'est l'hésitation qui met en avant cette sincérité de l'écrivain. Avant de commencer à écrire sur son traumatisme d'enfance, qui est la tentative de suicide de sa mère, Ionesco se demande s'il doit écrire cette scène telle qu'elle est.

> Je ne sais si je dois le dire. Après tout, tout doit être dit. Peut-être cela doit être dit d'une autre façon, dans un style transposé comme on dit, afin qu'on ne sache pas s'il m'appartient ou non, si c'est une histoire ou bien une invention. Mais finalement très peu de choses sont honteuses[214].

Finalement, malgré la tentation de « fictionnaliser » une partie de son souvenir, Ionesco s'efforce d'écrire la scène telle qu'elle est conservée dans sa mémoire. La scène ayant tellement marqué sa vie, il ne peut s'empêcher d'en parler dans cet essai dont le sujet n'est autre chose que sa vie. « En tout cas, est-il en effet, je ne puis pas ne pas le raconter »[215].

Dans *Le Blanc et le Noir* publié en 1981, Ionesco revient sur la question de la sincérité en élargissant son champ d'application au domaine pictural.

> Je me dis une fois de plus, encore, après l'avoir dit tant de fois, on ne peut rien écrire, on ne peut non plus rien dessiner sans une sincérité totale, naïve, mais il est bien difficile d'arriver à cette sincérité. En dessinant, j'essaie ou je tâche de dégager mon esprit de tout ce qui l'encombre, de tous les soucis, de toutes les vanités, que ce soit bon ou mauvais ce que je fais, cela n'a pas d'importance[216].

Pour Ionesco, qu'il s'agisse de l'écriture ou du dessin, la sincérité « totale, naïve » est primordiale pour s'exprimer. En même temps, il admet qu'il est difficile d'atteindre une telle sincérité. Dans la recherche de « sa » vérité, l'écrivain se sent constamment empêché par tout ce qui « encombre » son esprit. Ainsi, le lecteur sait qu'il peut y avoir des informations déformées ou trouées.

Chez Ionesco, il existe au moins deux facteurs qui « encombrent » son esprit

---

[214] *Pppp*, p.21.
[215] *Ibid.*, p.22.
[216] Eugène Ionesco, *Le Blanc et le Noir*, Paris, Gallimard, 1985, p.18.

lorsqu'il s'emploie à raconter sa vérité. Premièrement, comme il le dit dans *Le Noir et le Blanc*, ce sont les soucis quotidiens, les vanités qui le préoccupent et l'empêchent d'écrire avec sincérité. Deuxièmement, il est troublé par le fait que les mots ne peuvent exprimer sa vérité sans la déformer. Sur le premier point, Norbert Dodille fait les remarques suivantes :

> L'idée de publier son journal, nous dit Ionesco, le corrompt, le transforme en fausse monnaie, en littérature. Le journal ne sert à rien qu'à tenter d'échapper à la littérature. Le propre du vrai journal, c'est de dire que j'attends mon repas. Le reste, le théâtre, l'interview, les articles, c'est le métier[217].

Ionesco était toujours conscient de ce danger de la littérature. N'a-t-il pas écrit, dès le début de sa carrière littéraire en Roumanie, *Hugoliade* dans lequel il se moque du grand poète français qui tente de faire de la littérature ?[218] Quant à lui-même, il est vrai que Ionesco se décrit toujours assoiffé de gloire littéraire tout en sachant que celle-ci ne peut combler sa soif spirituelle. Il est possible qu'à partir d'un certain moment, devenu écrivain célèbre, il soit « corrompu » par l'idée que son journal peut être sûrement publié. En revanche, que cette idée ait transformé vraiment ses écrits autobiographiques en « fausse monnaie », on peut en douter. Ce que la lecture de ses œuvres nous apprend, c'est qu'il fait un va-et-vient constant entre la vanité terrestre et la quête spirituelle.

Dans tous les cas, même si l'auteur se montre pris par la vanité, le lecteur considère que son œuvre reste toujours comme vraie « monnaie ». Comme l'affirme Philippe Lejeune, dans l'écriture intime, la relation avec l'auteur étant *embrayée*[219], le lecteur a tendance à réagir de façon positive au dévoilement des défauts de l'auteur. Par ailleurs, ce genre d'aveu de faiblesse de la part de l'auteur ne décourage pas non plus une lecture référentielle. Bien au contraire, il est souvent reçu comme une preuve d'honnêteté par le lecteur. Celui-ci tend à penser que l'auteur fait des efforts pour

---

[217] Norbert Dodille, « Ce zici, tu ? », dans Norbert Dodille, Marie-France Ionesco, Gabriel Liiceanu, *Lecture de Ionesco*, *op. cit.*, p.63.
[218] Il écrit : « Il y avait des moments où [Juliette Drouet] aurait souhaité qu'il soit moins bavard, moins poétique, plus Georget [pseudonyme sous lequel, selon Ionesco, voyageait Victor Hugo] et moins Hugo. Mais sur Victor Hugo pesait une malédiction : celle de ne jamais oublier qu'il était Victor Hugo. », Eugène Ionesco, *Hugoliade*, traduit du roumain par Dragomir Costineanu, avec la participation de Marie-France Ionesco, Postface de Gelu Ionesco, Paris, Gallimard, 1982, p.48.
[219] Philippe Lejeune, *Signe de vies — Le Pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, p.32.

raconter la vérité malgré la difficulté et, par conséquent, lui faire confiance. Plus l'auteur hésite à raconter la « vérité » et éprouve de la difficulté à le faire, plus ce qui est raconté paraît authentique et sincère aux yeux du lecteur.

Sur le deuxième point, il s'agit du rapport entre le souvenir et l'écriture. Philippe Lejeune fait encore une fois des remarques éclairantes :

> Dans ce travail de réinvention [l'écriture autobiographique], les modèles appris ont un grand rôle. Tout moyen est bon, s'il contribue à produire l'émotion. Qui jugera, d'ailleurs, de la « ressemblance » de l'écriture au souvenir ? En pourrai-je juger moi-même ? Le souvenir ne survit pas intact, parallèlement à l'écriture qui prétend le fixer. Dès que je l'ai écrit, il prend la forme de ce que j'ai écrit.[220]

Il met en évidence le rapport de force entre les deux : l'écriture contamine le souvenir. De ce fait, l'autobiographe ne se soucie pas de l'exactitude factuelle en général mais tente plutôt de « produire l'émotion » par l'écriture. Or, Ionesco supporte mal l'idée que « le souvenir ne survit pas intact ». Bien évidemment il est incapable de dire ce qu'était exactement son souvenir, déjà à moitié effacé dans sa mémoire. Mais, sans doute grâce à l'intensité émotionnelle que suscite en lui le souvenir, il se sent capable d'écarter le texte qui ne correspond pas à son souvenir. Il sent que « la forme de ce qu[']il a] écrit » ne peut être fidèle à ce qu'il a vécu. D'où cette constatation amère :

> Hélas, toute la sincérité, toute l'authenticité, toute la vérité, tout ce que j'ai vécu tout seul et senti disparaît déjà dans les clichés, les expressions qui appartiennent au patrimoine public et à la généralité[221].

Ce passage apporte deux informations relatives à l'écriture de soi chez l'écrivain. D'une part, il s'agit de l'engagement de sincérité avec lequel il essaie de raconter sa vie, car il y met « toute la sincérité, toute l'authenticité, toute la vérité » possibles. D'autre part, Ionesco sait que sa vie, ainsi racontée, est irrémédiablement trahie par les mots. Cette réalité est ressentie par Ionesco de manière particulièrement douloureuse. Il ne renonce

---

[220] Philippe Lejeune, *Les Brouillons de soi*, *op. cit.*, p.38.
[221] *Pppp*, p.281.

pas pour autant à l'écriture de soi. Même lorsqu'il abandonne petit à petit le théâtre, il continue à écrire son journal. Dans son ultime journal, Ionesco explique pourquoi il écrit :

> Si je note tout cela, c'est inutile, cela ne fait que baisser davantage encore la qualité spirituelle de ce que j'écris : tout au plus, cela ne peut être que de la (mauvaise, par-dessus le marché) littérature, du journal intime au quotidien, des remarques de dixième catégorie, des informations sur moi-même... qui n'intéressent personne mais dont je ne puis me désintéresser... tant que je subsiste et que je vis dans le monde, — et je suis bavard, bavard, bavard et indiscret[222].

Vers la fin de sa vie, Ionesco montre davantage ses faiblesses. L'écriture ne peut que le corrompre. Toutefois, il admet qu'il ne peut s'en passer, car, outre le fait qu'il est bavard de nature, l'écriture est la preuve de son existence, de sa vie et de son Moi « dont il ne peut se désintéresser ». Prenant souvent la forme d'un aveux de faiblesse ou d'impuissance, Ionesco met en relief son effort pour raconter, avec sincérité, sa vie telle qu'il l'a vécue. Cet engagement de sincérité conduit définitivement le lecteur à effectuer une lecture de ses essais autobiographiques dans le registre référentiel.

2. Une quête de l'universalité

Le journal intime est une forme d'écriture que pratique Ionesco jusqu'au dernier moment de sa vie. Il continue de brosser son autoportrait par l'écriture tout en admettant, comme nous l'avons vu, ses limites. Mais, dans ces conditions, pourquoi publier son journal, alors que l'idée même de la publication le corrompt ? Chez Ionesco, le désir de partager son journal avec le lecteur ne semble pas dicté seulement par le fait qu'il ne peut se désintéresser de lui. Ainsi, qu'est-ce qui l'amène à parler de lui à haute voix et à montrer son autoportrait intime au lecteur ?

Ionesco considère que la véritable écriture intime ne devrait pas laisser de place à l'autocomplaisance. Curieusement, le dramaturge qui ne renonce jamais à son *ego*

[222] *LQIM*, p.67-68.

écarte l'aspect individualiste de l'écriture de soi car celle-ci n'est pas seulement un moyen de sauver son Moi mais aussi d'atteindre une dimension universelle. Dans ses essais autobiographiques, nombreux sont les fragments qui montrent Ionesco à la recherche de l'universalité.

> Ecrire des journaux intimes, c'est, paraît-il, succomber à une tentation individualiste condamnable. En fait, le « je » est un « nous ». C'est-à-dire : je suis déterminé à être ce que je suis, à penser comme je pense par des conditions objectives. Ces conditions objectives sont vécues par tout un groupe social, d'une part, et, d'une certaine façon, rien que par moi-même, qui fais cependant tout de même partie d'un groupe social[223].

Contrairement à sa condamnation du journal intime dans *La Quête intermittente*, Ionesco le défend ici en précisant qu'il ne s'agit pas d'« une tentation individualiste ». Même s'il y raconte ses préoccupations personnelles, elles peuvent être considérées comme celles de tout le monde. Car Ionesco fait partie d'un groupe social déterminé par « des conditions objectives ». Son argument ne semble pas tout à fait cohérent par rapport à celui qu'il développe au sujet de l'unicité de chacun. Rappelons que Ionesco a tendance à refuser de penser que son existence, son Moi et sa vie soient déterminés par les lois impersonnelles de la vie. Or, le fait d'être universel risque de faire disparaître l'unicité de son existence. Mais Ionesco ne raisonne pas ainsi. A ses yeux, il n'y a qu'une seule voie pour atteindre l'universalité : être subjectif. Il explique ainsi cette attitude qui semble contradictoire au premier abord :

> [L]orsque, derrière tout cela, je parle de ce qui est intimement moi, dans ma peur, dans mes désirs, dans mon angoisse, dans ma joie d'être ; ou lorsque je donne libre cours à l'imagination déchaînée, à la construction imaginative, [...] je ne suis pas seulement moi, mais je suis *tous les autres* dans ce qu'ils ont humain [...][224].

L'auteur pense qu'on peut avoir accès à l'universalité uniquement en creusant tout ce qui est « intimement moi ». L'unicité de chacun et l'universalité ne sont pas deux

[223] *Pppp*, p.148.
[224] *JM*, p.24.

notions opposées. On peut se demander sur quel plan les deux peuvent se joindre. Pour répondre à cette question, il est important de rappeler que ce que Ionesco considère comme le Moi intime concerne les sentiments humains tels que la peur, les désirs, l'angoisse, la joie et l'imagination. Il parle donc de ce qu'il ressent dans la vie déterminée par la condition humaine commune à tout le monde. C'est sur ce plan humain et universel que Ionesco trouve la possibilité de communiquer avec les autres. Sa quête de l'universalité ne vise donc pas à trouver de théorie sociale universelle de façon scientifique ni idéologique. Les conditions sociales et les théories idéologiques sont considérées plutôt comme des obstacles qui cachent ou défigurent cette condition fondamentale de l'homme.

> Il faut voir les choses de très haut. Il ne faut pas se laisser prendre au piège des idéologies, [...]. Il faut être au-dessus de tout cela, survoler son temps, passer à travers pour ne pas disparaître avec lui. [...] [J]e ne serai pas une autre vague, mais un roc, peut-être, c'est-à-dire une permanence humaine, une sorte de conscience universelle [...][225].

Il s'emploie à s'intéresser uniquement aux aspects essentiels de la vie sans être pris par l'idéologie ni par son temps. Ainsi peut-il devenir « une permanence humaine ». Ionesco retrouve également cette « conscience universelle » dans les œuvres d'art. En se demandant pourquoi *Richard II* de Shakespeare le touche profondément, l'écrivain constate que la prison du roi éponyme est celle de tout le monde, symbolisant la vérité humaine. Il la résume ainsi : « Tous les hommes meurent dans la solitude ; toutes les valeurs se dégradent dans le mépris »[226]. Le fait que l'écrivain relate ce passage plutôt que bien d'autres montre à quel point la condition humaine le préoccupe. Il en va de même lorsqu'il apprécie *Le Client du Matin* de Brendan Behan. Pour Ionesco, le héros de la pièce n'est autre que la mort.

> Gardiens et prisonniers ressentent ensemble cette mort. L'humanité profonde de l'œuvre réside dans la communion terrible de cette hantise, de cette angoisse qui est celle de tous au-delà de la catégorie des gardiens ou des prisonniers. C'est une communion au-delà des

[225] *Pppp*, p.62-63.
[226] *NCN*, p.67.

> séparations, une fraternité presque inconsciente mais dont l'auteur nous fait prendre conscience. L'identité essentielle de tous les hommes nous est révélée. Cela peut aider à rapprocher tous les camps ennemis. En effet, les prisonniers et les gardiens nous apparaissent soudain comme des mortels, unis, régis par un même problème qui dépasse tous les autres[227].

Ici, « les prisonniers et les gardiens » symbolisent les différentes conditions sociales dans lesquelles vivent les hommes. Celles-ci perdent leur sens aux yeux de Ionesco au moment où tous les hommes sont unis par cette « communion » de la mort. Face à ce problème ultime et commun, la différence sociale et idéologique n'a plus cours. Ionesco rappelle en outre que cette prise de conscience universelle peut être le moyen de dépasser tous les clivages qui séparent et opposent les hommes. Mais chacun a sa manière de réagir devant cette condition universelle. C'est là où l'intimité personnelle et l'universalité peuvent se rencontrer. Dans son ultime journal, l'écrivain se montre une fois de plus préoccupé par la question de l'individuel et de l'universel.

> Les problèmes individuels sont les plus pressants. En tout cas, ils nous disent la façon dont chaque individu vit les problèmes universels, c'est-à-dire, l'univers. La passion de chacun exprime différemment la passion universelle. Chaque individu peut se reconnaître dans la passion de chacun. On pourrait donc avancer que, essentiellement, cet individuel rejoint l'universel[228].

On peut constater que l'argument de Ionesco reste essentiellement le même. Si Ionesco n'a cessé d'écrire sur sa vie, ses angoisses de mort et ses moments de plénitude, c'est qu'il espère exprimer « la passion universelle » par le moyen qui lui est propre, ce qui permet, à lui comme à chaque individu, de communiquer. L'auteur continue de pousser plus avant cet argument dans *La Quête intermittente* :

> Les si nombreux yeux de quelques insectes (les mouches par exemple) reflètent l'univers dans ses aspects multiples — mais ce ne sont que différents aspects de la Lumière unique qu'ils reflètent. [...] Il m'arrive de croire que nous sommes tous *un* dans le multiple[229].

---

[227] *Ibid.*, p.87-88.
[228] *LQIM*, p.28.
[229] *Ibid.*, p.30-31.

Selon lui, chacun reflète différemment l'unique Lumière. Celle-ci, marquée par un « L » majuscule, porte évidemment un sens religieux. L'image des yeux de mouche montre la richesse potentielle que peut produire ces divers points de vue sur la même problématique fondamentale chez l'homme. Sur ce point-là, la vision de Ionesco s'approche de celle de Simone Weil. Citant Saint Jean de la Croix, cette dernière met en perspective la vérité et les religions[230] :

> Saint Jean de la Croix compare la foi à des reflets d'argent, la vérité étant l'or. Les diverses traditions religieuses authentiques sont des reflets différents de la même vérité, et peut-être également précieux. Mais on ne s'en rend pas compte, parce que chacun vit une seule de ces traditions et aperçoit les autres du dehors[231].

A l'instar de Simone Weil, Ionesco s'intéresse aux diverses traditions religieuses du monde sans devenir syncrétiste, fidèle à sa foi chrétienne. Sans doute grâce à l'influence de son ami Mircea Eliade, il a multiplié ses lectures pour chercher les différents reflets de la « Lumière unique » chez les Egyptiens, les Tibétains, les catholiques, les bouddhistes, etc.

L'écriture de soi permet à Ionesco, plus que ne le feraient d'autres genres, d'approfondir son universalisme, non pas dogmatique mais personnel. Passant par ce qui est intime et subjectif, il cherche à atteindre une dimension universelle. L'auteur pense que son autoportrait n'intéresse personne, mais chaque lecteur peut s'y reconnaître plus ou moins. La dimension universelle de l'œuvre permet à l'auteur et au lecteur de nouer ainsi une relation personnelle entre eux, dénuée d'idéologie ou de théorie.

---

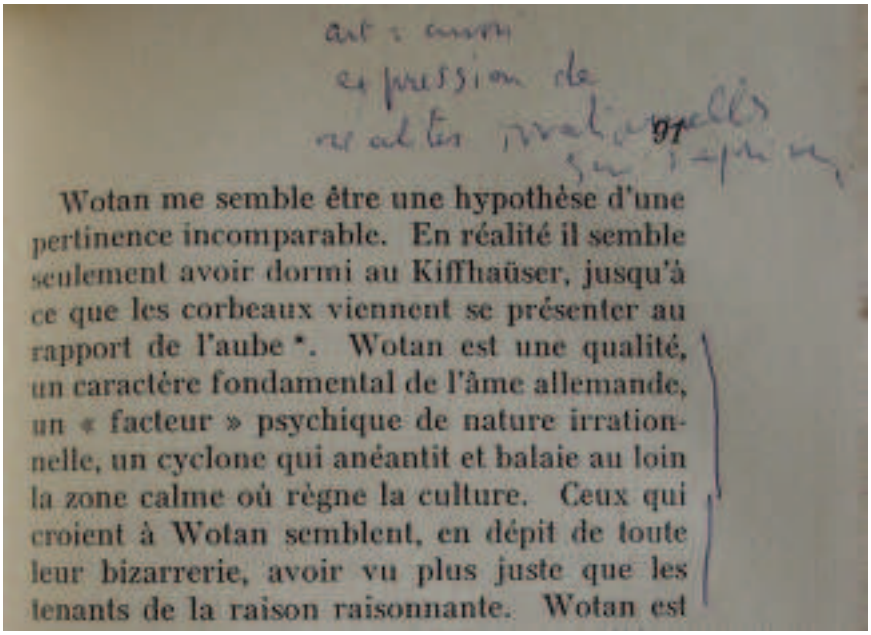
[230] Il faut rappeler que Ionesco montre souvent son admiration pour Saint Jean de la Croix qu'il a connu surtout à travers l'ouvrage de Jean Baruzi.
[231] Simone Weil, *Lettre à un religieux*, Paris, Gallimard, 1951, Seuil, coll. Livre de vie, 1999, p.39.

II. Vie en plusieurs dimensions

1. Rêve révélateur

Ionesco s'engage à raconter sa vie telle qu'il l'a vécue pour brosser son autoportrait. Certes, on ne saurait douter de sa sincérité. Pourtant, il semble aussi évident que « sa vie » telle qu'il la raconte ne peut être réduite à la seule dimension factuelle. A la lecture de ses essais autobiographiques, le lecteur est frappé par l'abondance des récits de rêve, alors que l'on a tendance à bien dissocier dans le texte référentiel l'état de veille de l'état de sommeil, en prenant uniquement le premier en considération. Dès lors, on est amené à se demander dans quelle mesure les rêves de l'auteur font partie de sa « vie » et de son autoportrait.

Ionesco s'est intéressé au rêve tout au long de sa vie. On sait qu'un bon nombre de ses pièces sont nées de rêves.



Wotan me semble être une hypothèse d'une pertinence incomparable. En réalité il semble seulement avoir dormi au Kiffhaüser, jusqu'à ce que les corbeaux viennent se présenter au rapport de l'aube *. Wotan est une qualité, un caractère fondamental de l'âme allemande, un « facteur » psychique de nature irrationnelle, un cyclone qui anéantit et balaie au loin la zone calme où règne la culture. Ceux qui croient à Wotan semblent, en dépit de toute leur bizarrerie, avoir vu plus juste que les tenants de la raison raisonnante. Wotan est

Carl Gustav Jung, *Aspects du drame contemporain*, Préface et traduction de R. Cahen-Salabelle, Genève, Editions Georg, 1948, p.91.

Avec l'inscription de Ionesco : « Art : aussi expression de réalités irrationnelles qui s'expriment.»

Parallèlement, il poursuivait une psychanalyse avec un psychiatre de l'école jungienne à Genève, un dénommé Zigler, dans les années 1960. Enfin, n'oublions pas que Ionesco est un lecteur assidu des ouvrages de Freud et surtout ceux de Jung[232]. Tout cela a dû l'amener à se pencher davantage sur son inconscient par le truchement du rêve. Mais comment Ionesco place-t-il le rêve par rapport à la vie « éveillée » ? Il explique à plusieurs reprises dans des interviews que celui-ci fait partie intégrante de la vie. Par exemple, c'est ainsi qu'il confie à André Coutin :

> Les rencontres les plus importantes de ma vie ont eu, et ont encore lieu, dans mes rêves. Les vivants, mes proches n'échappent pas à ce phénomène. Mes parents ne m'ont jamais été plus présents que ces derniers temps : mon père envahit mes rêves. [...] Plus que des lectures les rêves me bouleversent intimement[233].

Ces propos montrent que Ionesco ne conçoit pas la vie dans le sens habituel du terme. Faisant partie intégrante de sa vie, les rêves sont vus, ou plutôt vécus, au même titre que ce qu'il a vécu à l'état de veille. Le fait qu'il accorde plus d'importance à ses rencontres dans les rêves en témoigne. Ainsi, lorsqu'il tente de raconter son existence, l'écrivain ne peut s'empêcher de parler de ses rêves. D'où cette affirmation dans son entretien avec Jason Weiss :

> Et comme beaucoup de mes pièces proviennent de rêves, alors, si je fais une autobiographie, c'est une autobiographie onirique. C'est que, je me souviens de mes vieux amis, mes vieux ennemis, surtout ceux qui sont morts. Je les ai ressuscités et j'ai vécu avec eux[234].

Dans ces propos, Ionesco insiste une fois de plus sur l'importance qu'occupent ses rêves dans sa vie. A en croire le dramaturge, la vie diurne et la vie nocturne s'entremêlent chez lui sans qu'il puisse les distinguer. Rien d'étonnant donc à ce que les rêves

---

[232] Dans sa bibliothèque, nous avons trouvé entre autres deux livres de Jung annotés par Ionesco : Carl Gustav Jung, *Aspects du drame contemporain*, Préface et traduction de R. Cahen-Salabelle, Genève, Editions Georg, 1948 ; *Présent et Avenir*, traduit de l'Allemand et annoté par Roland Cahen, Paris, Buchet/Chastel, 1962.

[233] Eugène Ionesco, *Ruptures de silence — rencontres avec André Coutin —*, Paris, Mercure de France, 1995, p.16.

[234] Jason Weiss, *Op. cit*, p.87-88. C'est nous qui traduisons.

envahissent son autoportrait de manière régulière.

Quant à la signification de ses rêves, Ionesco les considère en tant que moyen de pénétrer dans l'inconscient pour lui révéler les vérités profondes. Les pensées inconscientes exprimées dans les rêves lui paraissent beaucoup plus authentiques que les pensées discursives et logiques à l'état de veille. A de multiples reprises, Ionesco a affirmé la valeur qu'il accordait aux révélations apportées par les rêves. Nous n'en convoquerons que deux occurrences. La première citation est tirée de son entretien avec Claude Bonnefoy :

> J'accorde beaucoup d'importance au rêve parce qu'il me donne une vision un peu plus aiguë, plus pénétrante de moi-même. [...] Le rêve est une sorte de méditation, de recueillement. [...] Bref, je crois que le rêve est à la fois une pensée lucide, plus lucide qu'à l'état de veille, une pensée en images et qu'il est déjà du théâtre, qu'il est toujours un drame puisqu'on y est toujours en situation[235].

La comparaison entre l'état de sommeil et l'état de veille ne fait que souligner la valeur positive du rêve, déjà mise en relief par la répétition de l'adverbe « plus ». Dans un article d'*Antidotes* également, il a recours à la même comparaison pour mettre en valeur le caractère révélateur du rêve par rapport à la conscience eveillée.

> Dans les rêves, nous sommes toujours en situation, c'est du théâtre par excellence. Nous assistons au surgissement d'événements, à la naissance de personnages étonnants, parfois inattendus, qui pourtant viennent de nous. / Le rêve, c'est la solitude, la méditation. C'est dans le rêve qu'apparaissent quelquefois des éclairs, des déchirures : ce qui vient à nous dans le rêve, c'est ce qu'il y a de plus important, parce que la conscience n'est plus encombrée, comme à l'état de veille par des soucis mineurs et quotidiens. L'angoisse fondamentale, c'est souvent en rêve que je la vis, c'est ce que j'ai voulu exprimer dans *L'Homme aux valises*[236].

Ces deux citations appellent quelques observations. Elles mettent en évidence les facteurs qui poussent le dramaturge à accorder autant d'importance au rêve.

---

[235] *EVR*, p.12.
[236] *A*, p.265-266.

Premièrement, pour Ionesco, les pensées exprimées dans le rêve ne subissent pas d'auto-censure. Si l'on reprend ses mots, la conscience n'y est pas « encombrée » et s'exprime des choses qu'elle n'aurait pu exprimer autrement. De fait, les rêves lui semblent révéler ses préoccupations fondamentales, cachées habituellement par la conscience en état de veille. Deuxièmement, le rêve lui permet de penser de façon plus intuitive et méditative. Il faut rappeler que Ionesco préfère toujours la pensée intuitive et esthétique à la pensée discursive et logique. L'écrivain a déjà eu l'idée de la distinction entre les deux pensées grâce à la lecture de Benedette Croce. Interrogé par Claude Bonnefoy sur ses années d'études en Roumanie, il répond ainsi :

> De Croce, j'ai aussi retenu qu'il y a deux sortes de pensées : la pensée discursive et la pensée intuitive. Disons autrement, la pensée logique et la pensée esthétique.

Il met donc en valeur la pensée intuitive qui s'exprime à ses yeux sous la forme d'images oniriques « aiguës » et « pénétrantes ». Troisièmement, c'est la force des images oniriques. On sait que la sensibilité artistique de Ionesco réside surtout dans son regard. Or, lorsqu'il parle de ses rêves, il fait constamment référence aux termes dramatiques pour suggérer une sorte d'analogie entre les deux. La mise en situation, les images inattendues, les personnages étonnants sont les éléments communs entre le théâtre et le rêve chez lui. En somme, il est à la fois auteur, acteur et spectateur dans son rêve.

Toujours est-il que ce tableau dualiste, entre inconscience et conscience, vérité et censure, préoccupations fondamentales et soucis mineurs, reste assez simpliste. Ionesco lui-même en est bien conscient. C'est pour cette raison qu'il en parle avec plus de nuance dans *Journal en miettes* :

> Dans le rêve, je suis conscient. Il s'agit simplement d'une autre conscience. Dans le rêve, ou bien je sais que je rêve, ou bien si je ne le sais pas, c'est quand même l'envers des choses qui m'apparaît, ou bien leur profondeur ; on voit les choses de l'intérieur ; la perspective est différente. [...] C'est dans la nuit, dans le rêve, que l'on voit mieux le ciel. On dit que le rêve est révélateur, on le sait, depuis les nouveaux psychologues, d'une façon plus précise, ce qui permet que cela est admis par tous — il l'est, bien sûr, mais à travers un langage chiffré, c'est-à-dire qu'à la fois, il révèle, il montre et il cache ce qu'il montre ; ce que le rêve révèle, à

> travers les censures, à travers les symboles, c'est ce que la conscience diurne cache. [...] La conscience diurne ne nous permet pas de savoir quelles sont les raisons profondes des actes humains, et des pensées humaines. [...] A son tour la conscience onirique a besoin d'être élucidée, interprétée par la conscience diurne. C'est-à-dire que, en effet, on a bien l'impression qu'il s'agit de deux aspects de la conscience, ou de deux consciences, l'une se reflétant dans l'autre, l'une s'expliquant par l'autre, deux consciences qui se démystifient réciproquement. Je penche à croire, cependant, que le langage du rêve est plus lumineux que l'autre, ce qu'il exprime est d'une évidence indiscutable, vivante ; la pensée diurne est plus extérieure aux réalités. Elle n'exprime pas leur dedans[237].

Dans ce long fragment, les deux consciences, celle du jour et celle de la nuit, sont présentées comme complémentaires. Pour lui, elles ne sont que les deux aspects d'une même conscience, qui est sans doute son Moi dans l'ensemble. Bien que Ionesco ne cache pas sa préférence pour le langage du rêve, « plus lumineux que l'autre », il ne peut rejeter le second. Vers la fin de sa vie, Ionesco explique ainsi le mécanisme d'échange entre conscient et inconscient :

> Je ne puis reconstituer mes rêves comme autrefois, quand j'avais appris la mémoire des songes : car la mémoire des songes s'apprend, s'éduque. Je vais essayer de la réapprendre, cela peut m'être utile pour les messages reçus par l'inconscient ou l'extraconscient et qui ressuscitent comme des êtres ou des paysages le lendemain dans la conscience lucide[238].

La complémentarité entre conscient et inconscient est mise en avant. Si les « messages » sont livrés par le rêve, ils sont interprétés par la conscience à l'état de veille. Pour brosser un autoportrait plus « vrai », l'écrivain ne peut se passer de ces deux états de conscience étroitement liés l'un à l'autre. Pour preuve, lorsqu'il reprend les récits de rêve dans ses essais autobiographiques, ils sont souvent suivis par l'analyse effectuée à l'état de veille. Ainsi saisi dans l'inconscient mais éclairé par la lumière de la conscience, le rêve lui apporte une part de lui-même qu'il ignore habituellement. C'est en ce sens que le rêve est considéré par Ionesco comme révélateur.

---

[237] *JM*, p.48-49.
[238] Eugène Ionesco, « Journal et rêves », *Revue des deux mondes*, avril 1986, p.53.

2. Images oniriques et symboles

Si Ionesco sent que le rêve véhicule un message fondamental, c'est qu'il ne révèle jamais quoi que ce soit de façon argumentative. Comme il le dit lui-même, « le rêve révèle, à travers les censures, à travers les symboles ». La force des images oniriques, sans intermédiaire intellectuel, lui paraît révélatrice. Or, si révélation il y a dans le rêve, il faut malgré tout déchiffrer le second pour trouver la première. Il s'agit d'interpréter le rêve à la lumière de la conscience diurne. Comment l'auteur procède-t-il pour interpréter ses propres rêves ?

Lorsque Ionesco tente de raconter ses rêves, il décrit d'abord les images oniriques minutieusement, d'où l'abondance des images dans son récit de rêve. Ensuite, il cherche sa signification symbolique. Globalement, Ionesco a tendance à interpréter ses rêves à partir d'une sorte de mélange de la perception intuitive et de l'influence culturelle. D'une part, Ionesco interprète des images oniriques de manière subjective. Dans son article « Journal et rêves » publié dans la *Revue des deux mondes* en 1986, Ionesco décrit son rêve, puis essaie de l'analyser.

> Le rêve d'une montagne [...]. Au bout du parcours, je vois, au pied de la montagne, une mer très calme ou un grand lac, un vaisseau immobile ancré. [...] Le rêve est significatif. Je le sens, mais significatif de quoi ? Jung le classerait sans doute parmi les rêves archétypiques (*sic*). Je crois, sans pouvoir le dire exactement, que c'est un rêve d'apaisement, qui devrait apporter une sécurisation de l'angoisse[239].

Les termes tels que « sans doute » ou « sans pouvoir le dire exactement » révèlent que l'interprétation du rêve reste intuitive, même si l'auteur fait référence à Jung. Selon le *Dictionnaire des symboles*, les lacs prennent « la signification redoutable de paradis illusoires », alors que la montagne participe du symbolisme de la transcendance et de celui de la manifestation[240], ce qui ne correspond pas forcément à la signification donnée

[239] *Ibid.*., p.58.
[240] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles — mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, coll. Bouquins, édition revue et

par Ionesco.

D'autre part, son interprétation des rêves porte la trace de ses racines culturelles et de ses lectures. Plus précisément, Ionesco s'inscrit assez clairement dans la lignée de la culture chrétienne et de la psychanalyse jungienne. Dans le même article, « Journal et rêves », Ionesco parle d'un autre rêve de jeunesse, le rêve d'une échelle d'argent et d'un buisson qui lui a donné un sentiment de joie.

> Pour que s'accomplît ce rêve de joie, j'ai attendu, je crois, un temps assez long, deux ou trois ans, ou peut-être plus. Mais le rêve ne mentit point.
>
> Quel bonheur avons-nous encore à attendre ? Je sus que c'était un bonheur annoncé, après que l'on m'eut dit que ce rêve se trouvait dans Jung et que l'on m'eut expliqué sa signification biblique[241].

Ionesco découvre donc plusieurs dimensions psychanalytiques et bibliques de ce « rêve de joie », tandis que le sentiment de joie est éprouvé intuitivement sans explication. En effet, selon la tradition chrétienne, le buisson symbolise la présence de Dieu, puis l'échelle, l'ascension[242]. Sur ces symboles-là, il y a une confluence entre son interprétation subjective et celle de la tradition chrétienne. Ainsi l'écrivain crée-t-il un système symbolique du rêve à la fois personnel et culturel.

Il est possible de dire que ces images oniriques véhiculent deux valeurs distinctes positives et négatives. Cette distinction dualiste n'est pas sans rappeler les deux états de conscience sur le monde de Ionesco. Comme nous l'avons vu, ce dernier a vécu des moments de plénitude où tout était léger, lumineux, dense, coloré, à un moment où tout lui semblait définitivement lourd, sombre et gris. Dans une certaine mesure, il en va de même pour les symboles oniriques. Par exemple, Ionesco rapporte un de ses rêves dans *Journal en miettes*.

> Un rêve : je me trouve dans une maison très sombre, des salles immenses [...]. Des gens, en vêtements noirs, m'attendent dans la vallée où il y a un village. [...] [J]e vois les petites maisons basses à moitié enfouies dans la terre. Alors je remonte. Je ne me sens bien nulle part.

---

corrigée, 1982, p.556 et p.645.

[241] Eugène Ionesco, « Journal et rêves », *art.cit.*, p.59.

[242] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, p.152 et p.383-387

Ici ou là, c'est la menace[243].

Dans ce passage, il est assez clair que les images comportent une valeur négative. L'ombre et l'enlisement donnent un sentiment de menace. Dans d'autres récits de rêve, on trouve également des images négatives : celles de « maisons en ruine », d'un « mur très haut d'une sorte d'église », ou encore d'un « mur d'une grande prison », et enfin celle d'une « cimetière », d'un « espace vide, triste et blême » ou d'une « femme noire ». Les couleurs elles-mêmes, ternes, ont une connotation négative, comme « gris sale », « gris noir » ou « noire de saleté »[244]. Au contraire, dans les rêves euphoriques de Ionesco, tout est « en couleurs » avec des images d'une « forêt verte », avec « clairière lumineuse »[245]. Il y a donc des éléments symboliques communs entre la vie et le rêve. Ionesco l'affirme lui-même : « De toute façon, l'euphorie est liée aux couleurs, à la végétation, à la lumière éclatante, que cela soit en rêve ou appréhendé en état de veille »[246].

Il va sans dire que la plupart de ses rêves ne sont pas euphoriques. De même, il n'a vécu que rarement des moments de plénitude dans sa vie. Dans *Journal en miettes*, c'est l'image du mur qui revient comme un *leitmotiv.* Ionesco revient à plusieurs reprises sur l'image de ce « mur infranchissable, gris et sombre de l'église »[247], qui lui apparaît tantôt comme un mur des lamentations[248], tantôt comme un mur de la séparation d'avec lui-même[249]. Dans son rêve, l'image du père, représentée par Schäffer ou par d'autres, reste foncièrement tyrannique. Le feu symbolise la mort, la terre, la décomposition. Les caves et les maisons sont pour lui des tombeaux, l'eau représente la menace de décomposition[250]. Il se penche sur les images oniriques qui ont un rapport étroit avec ses visions de la vie.

Le processus de déchiffrage des symboles oniriques chez Ionesco montre à quel point la vie et le rêve sont pour lui indissociables. D'ailleurs, il semble percevoir des images d'enfance et celles de rêves presque de la même manière. On est tenté de dire

---

[243] *JM*, p.50-51.
[244] *Ibid.*, p.74-75.
[245] *Ibid.*, p.91.
[246] *Ibid.*, p.100.
[247] *Ibid.,* p.89-90.
[248] *Ibid.*, p.96.
[249] *Ibid.*, p.111.
[250] *Ibid.*, p.193. La maison en tant que symbole de tombeau apparaît également dans *Présent passé passé présent* : « Je me réveille. Je crois comprendre que nos deux chambres au sous-sol symbolisaient le tombeau et que tout ce monde était venu à notre enterrement ou à un enterrement. », *Pppp*, p.186.

que les rêves radicalisent davantage sa vision du monde, partagée entre la plénitude et la détresse, l'ascension et la chute, la joie et l'angoisse. En réalité, le souvenir et le rêve sont les deux faces de l'autoportrait de Ionesco.

3. Souvenirs et fantasmes

Les récits de rêve de Ionesco nous montrent que le rêve fait partie intégrante de sa vie. On peut même dire que les deux modes de vie s'interpénètrent sans que l'on puisse distinguer leurs frontières respectives. Dès lors, on peut s'interroger sur le rapport que le souvenir entretient avec l'imaginaire chez Ionesco. N'est-il pas possible, comme c'est le cas entre la vie et le rêve, que le souvenir, apparaissant sous la forme d'images, soit contaminé par ses fantasmes ou son imaginaire ?

Dans *Présent passé passé présent*, Ionesco se pose plusieurs fois des questions sur l'authenticité de ses souvenirs. Après avoir évoqué des images de son enfance, Ionesco se demande : « Il y a une femme très grasse, près d'une voiturette à bras, chargée de salades et de légumes : est-ce que je m'en souviens ou est-ce que je me l'imagine ? Je crois plutôt que c'est vraiment un souvenir »[251]. Plus loin, il constate également : « Je ne sais pas très bien si je rêve ou si je me souviens, si j'ai vécu ma vie ou si je l'ai rêvée. Le souvenir, autant que le rêve, me fait profondément ressentir l'irréalité, l'évanescence du monde, image fugitive dans l'eau mouvante, fumée colorée »[252]. La frontière entre le souvenir et l'imaginaire, la vie et le rêve ne peut être clairement tracée dans sa tête. De fait, on peut penser que tous les souvenirs décrits dans ses essais autobiographiques peuvent être produits partiellement par l'imaginaire. Ce qui est notable, c'est que Ionesco est tout à fait conscient de cette frontière floue entre la réalité référentielle et l'imaginaire. N'écrit-il pas dans *Présent passé passé présent* : « Qui est maître de lui-même, de ses désirs, qui est celui qui peut distinguer la réalité du mirage ? »[253]

Sur ce point, l'anecdote rapportée par Mihail Sebastian est intéressante. Celui-ci transcrit les propos de Ionesco dans son journal daté du 11 février 1941.

---

[251] *Pppp*, p.9-10.
[252] *Ibid.*, p.280.
[253] *Ibid.*, p.21.

> Eugène Ionesco, vite enivré après quelques cocktails (samedi matin) se met soudain à me parler de sa mère. Sans que nous ayons jamais abordé ce sujet, je savais depuis longtemps, par ouï-dire, qu'elle était juive. Etourdi par la boisson, Eugène se met donc « à tout dire », d'un souffle, comme pour se soulager de je ne sais quelle oppression qui l'étouffait. Oui, elle était juive, elle était de Craiova, son mari l'a abandonnée en France avec deux enfants en bas âge, elle est restée juive jusqu'à sa mort, lorsque lui, Eugène, l'a baptisée de sa main[254].

Malgré quelques inexactitudes dans les faits décrits[255], la sincérité avec laquelle Mihaïl Sebastian tient son journal ne pourrait être mise en doute. Or, cette constatation de Ionesco sur l'origine juive de sa mère semble cerner la portée de la « réalité » entendue par lui.

On sait que Ionesco a toujours été à la recherche de ses origines maternelles, surtout le nom de jeune fille de son arrière-grand-mère, qu'il ne trouvera pas. Marie-France Ionesco rapporte que les origines maternelles de Ionesco, surtout son origine juive lointaine mais probable, restent confuses, faute de documents écrits[256]. Quelle que soit l'origine maternelle de Ionesco, cela importe peu en réalité. En revanche, il faut rappeler cette impossibilité de connaître l'identité de sa mère, car cette incertitude semble alimenter l'imaginaire de Ionesco sur son ascendance familiale. S'y ajoute la déclaration du père au fils lors d'une querelle que Ionesco rapporte dans *Présent passé passé présent* :

> L'avocat [le père de Ionesco], toujours dans le sens de l'Histoire, devient partisan des Gardes de fer et dit à son fils : « J'ai commis une grande faute dans ma vie : j'ai sali mon sang, je dois racheter le péché du sang »[257].

Etant donné que son père était à ce moment-là « partisan des Gardes de fer », cette déclaration monstrueuse du père, « j'ai sali mon sang », peut suggérer de façon implicite

---

[254] Mihail Sebastian, *Journal 1935-1944*, traduit du roumain par Alain Paruit, Paris, Stock, 1998, p.287.
[255] Marie-France Ionesco précise que Ionesco administra à sa mère non pas le baptême mais l'extrême-onction. Voir Marie-France Ionesco, *Portrait de l'écrivain dans le siècle : Eugène Ionesco 1909-1994*, *op. cit.*, p.30.
[256] *Ibid.*, p.26-30.
[257] *Pppp,* p.191.

l'origine juive de la mère de Ionesco. On ne peut savoir si le père de l'écrivain l'a prononcée sérieusement ou qu'il a été pris de fureur contre son fils avec qui il se disputait. Quoi qu'il en soit, cette déclaration a dû marquer le futur dramaturge.

Dans ce contexte, les propos de Ionesco, d'ailleurs prononcés en état d'ivresse, semblent refléter la réalité de son état psychique plutôt que la réalité historique. Les données biographiques étant lacunaires, comment Ionesco peut-il se placer avec certitude dans la réalité factuelle ? En tout cas, les propos de Ionesco, si anecdotiques soient-ils, semblent révéler une de ses façons de percevoir le monde extérieur. A travers le prisme forcément déformant de ses angoisses, de son affection et de ses fantasmes, l'écrivain se place ici dans un espace où la frontière entre la réalité matérielle et la réalité psychique n'est plus claire. Ainsi, comme le dit Bérenger dans *Tueur sans gages*, « monde intérieur, monde extérieur, ce sont des expressions impropres, il n'y a pas de véritables frontières pourtant entre ces deux mondes »[258].

Le sens habituel de la « réalité » n'est donc pas applicable au cas de Ionesco. Pour lui, la réalité n'est autre chose que ce mélange étrange de son vécu, de son rêve et de son imaginaire. L'autoportrait du dramaturge ne peut être établi autrement dans la mesure où ces trois éléments constituent de façon intrinsèque sa « vie ». Le lecteur trouve-t-il qu'il s'agit d'une sorte d'autofabulation ou d'automythomanie inconsciente de la part de l'auteur ? On peut en douter. Même lorsque le texte ne ressemble pas tout à fait à la réalité aux yeux du lecteur, celui-ci ne remet pas en doute sa valeur référentielle, ainsi que le dit Philippe Lejeune :

> Dans l'autobiographie, il est indispensable que le pacte référentiel soit *conclu*, et qu'il soit *tenu* : mais il n'est pas nécessaire que le résultat soit de l'ordre de la stricte ressemblance. Le pacte référentiel peut être, d'après les critères du lecteur, mal tenu, sans que la valeur référentielle du texte disparaisse (au contraire), — ce qui n'est pas le cas pour les textes historiques et journalistiques[259].

Le lecteur, aussi bien que l'auteur, sait que la réalité est affectée en permanence par l'imaginaire et le rêve chez Ionesco. Les dimensions oniriques ou fantastiques ne

---

[258] *TSG*, p.49. Quant à Amédée, il dit à sa femme Madeleine : « J'embrouille tout, les rêves avec la réalité, les souvenirs avec l'imagination. », *AMEDEE*, p.295.
[259] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p.37.

remettent donc pas en question « la valeur référentielle » de ses essais, tout en donnant une épaisseur considérable à son autoportrait.

De plus, pour Ionesco, l'imagination ne fait pas seulement partie intégrante de sa vie mais elle est également une preuve de sincérité.

> Ce que nous imaginons est révélateur. L'imagination ne peut mentir puisqu'elle se dévoile, puisqu'elle est dévoilement, puisqu'elle est construction. L'invention est créatrice, elle est construction. La construction se place au-delà du mensonge[260].

C'est la spontanéité de l'imagination, au-delà de la maîtrise intellectuelle — ce que Ionesco appelle sans doute « mensonge » — qui garantit à ses yeux son authenticité. Cette constatation correspond tout à fait à l'esthétique et à la vision de la vie de l'écrivain que nous venons d'expliciter. Sa préférence pour le discours intuitif — sous l'influence de Croce —, pour l'attitude contemplative, pour la subjectivité et pour les images, en témoigne. Ionesco reste extrêmement méfiant à l'égard du rôle joué par l'intellect lorsqu'il tente de dresser son autoportrait :

> Qu'il est difficile de se révéler à soi-même ; qu'il est malaisé d'écarter l'appris par cœur — ce cholestérol des artères de l'esprit — le su qui est mal su tant qu'il n'est pas une redécouverte intime, la prétendue objectivité, trompeuse, tendancieuse[261].

Tenter de voir les souvenirs d'enfance qui surgissent sous la forme de bribes d'images, capter les images oniriques, laisser libre cours à l'imagination, tels sont les meilleurs moyens d'investigation intérieure pour Ionesco. Ceux-ci lui révèlent ce qui reste au plus profond de lui-même et dont il ignore l'existence. Puis, il s'emploie à les rendre intelligibles par l'écriture. En écrivant, l'écrivain se révèle, se découvre et découvre plusieurs dimensions de sa vie. Pour lui, en définitive, « Ecrire, c'est découvrir »[262].

---

[260] *D*, p.77.
[261] *NCN*, p.352.
[262] *D*, p.64.

Ionesco affirme ainsi sa volonté de raconter sa vie telle qu'il la perçoit avec sincérité. Cela ne veut pourtant pas dire que ses écrits soient fondés uniquement sur des données biographiques vérifiables. Au contraire, l'auteur s'engage à raconter tout ce qu'il voit, y compris dans son souvenir, souvent affecté par l'imaginaire, et même dans son rêve. Tout en creusant son univers intérieur et personnel, Ionesco, conscient de la présence du lecteur, tente d'atteindre une dimension universelle. L'écriture de soi chez lui est donc ouverte aux autres.

Dès lors, le rêve est perçu comme révélateur d'une vérité plus profonde et archétypale. Pour approfondir des images nées de l'inconscient, Ionesco essaie de les interpréter à l'aide de la psychanalyse et du symbole, donc à la lumière de la conscience. Ainsi, la conscience et l'inconscience, la logique diurne et nocturne s'interpénètrent, même si le dramaturge juge l'univers onirique plus authentique. Son autoportrait embrasse donc souvenirs et fantasmes, vie diurne et vie nocturne. Tout cela fait partie de *sa* vérité. Ionesco ne se pose pas de question sur l'exactitude factuelle de ce qu'il écrit, car tout ce qui se présente spontanément à l'intérieur de lui-même est perçu comme réalité. Ce sont les vérités qui peuvent être contradictoires autant qu'un homme peut l'être dans la vie. Vu sous d'innombrables angles, son autoportrait pourrait paraître fictif et fantasmatique. Mais il représente ainsi l'intégralité de la vie d'Eugène Ionesco dans toute sa complexité.

L'écriture de soi chez Ionesco est foncièrement hybride. Ni autobiographie, ni journal, elle tend à paraître comme une série d'essais autobiographiques dont le but est de mieux se connaître, se révéler à soi-même et explorer le Moi dans l'espace infini qu'est la vie. C'est dans cet espace intime que l'auteur cherche son image et établit son autoportrait. Dans cette tentative d'autoportrait, le souvenir d'enfance est une piste que privilégie Ionesco. La dimension paradisiaque et la force des images font que l'enfance lui semble cristalliser l'essence de son être. Ionesco sent que son véritable autoportrait ne peut être fait qu'à l'image de son enfance. Celle-ci n'apparaît pourtant que sous la forme de bribes d'images brisées en « miettes ». Ecrire, c'est donc un essai perpétuel de relier ces milles morceaux de son passé pour reconstituer sa vie.

L'écriture reflète cette tentative bien complexe. Pour transcender le temps destructeur qui menace aussi bien son existence que ses souvenirs, toute dimension chronologique est librement brouillée par l'écriture. Pour permettre de refléter mieux encore l'espace intérieur de la vie d'un homme souvent contradictoire et incohérent, Ionesco rejette rationalité, précision factuelle et linérarité. Pour atteindre cet objectif, il n'hésite pas à retravailler son texte. Son journal intime, qui sert d'avant-texte, est relu, trié, recopié, transformé, augmenté et agencé pour mettre en avant son projet d'écriture. Ainsi l'écrivain tente-t-il d'établir son autoportrait non pas de façon argumentative, ni synthétique, mais de façon décousue et fragmentaire. Il laisse également des images de son passé constituer son autoportrait les unes après les autres sans leur donner de cohérence apparente. Ces images ont une force évocatrice telle que les revoit, voire les revit l'écrivain. Lorsqu'il parvient à faire ressortir, tant bien que mal, des images ensevelies dans sa mémoire, c'est son passé qui est ressuscité. La richesse et l'intensité des couleurs dans ces images lui donnent la certitude d'avoir vécu quelques moments essentiels et transcendants, même si elles le rendent nostalgique.

L'autoportrait ainsi établi ne ressemble pas au portrait biographique de l'auteur. Ionesco n'hésite pas à aller à la limite des écrits référentiels. Pourtant, la sincérité avec laquelle l'auteur se livre dans ses essais autobiographiques ne peut être mise en doute. Au contraire, la nature hétérogène des textes montre au lecteur le résultat d'une investigation intérieure menée par l'écrivain sous tous les angles. En poussant à l'extrême cette quête intime de soi, il retrouve en réalité les problèmes fondamentaux de l'homme et atteint l'universalité, ce qui permet à l'auteur et au lecteur de communiquer

sur un plan émotionnel et intime. Dans le même temps, la quête de son profond *ego*, irréductible à l'influence temporelle et environnementale, conduit Ionesco à faire un va-et-vient permanent entre le réel et l'imaginaire, la conscience et l'inconscience, le présent et le passé. L'écriture de soi révèle un autoportrait polyphonique en mouvement. En ce sens, comme le remarque Marie-France Ionesco, le dramaturge raconte non pas sa vie mais « ses vies »[263].

[263] Marie-France Ionesco, *Portait de l'écrivain dans le siècle : Eugène Ionesco 1909-1994*, *op. cit.*, p.35.

PARTIE II

DE L'ÉCRITURE DE SOI

À L'ÉCRITURE ROMANESQUE

> « [J]'ai voulu raconter "ma vie", mais sans doute, l'ai-je racontée de telle façon que mon angoisse ou mon rire ou mes souvenirs intimes ont entraîné, dans leur sillage, d'autres éléments soumis à la problématique de l'époque, de l'histoire, de la société. On n'est jamais seul et lorsqu'on parle, on parle aussi des autres ».
> Eugène Ionesco[264]

L'exploration de soi par l'écriture prend diverses formes chez Ionesco. S'il tente sans cesse de se connaître et de se révéler au lecteur à visage découvert dans ses essais autobiographiques, il aborde aussi d'autres formes d'écriture dans lesquelles il prête à ses personnages une part de lui-même. Nombreux sont les éléments de son roman ou de ses pièces de théâtre empruntés à sa vie. Dans une certaine mesure, on est tenté de dire que les personnages partagent les mêmes préoccupations, problèmes et visions ionesciens que leur auteur. Quoi qu'il en soit, il semble clair que Ionesco poursuit sa quête de soi en dehors de l'écriture de soi. La vie intérieure du dramaturge est narrée ou mise en scène de diverses façons, comme le montre la richesse des genres littéraires qu'il aborde : roman, nouvelle et théâtre.

Cependant, la différence de statut entre l'écriture de soi, référentielle, et l'écriture fictive — qu'elle soit romanesque ou dramatique — est capitale. Le statut du texte référentiel ne permet pas à l'auteur de déguiser ni d'inventer l'histoire de la vie qu'il raconte. Or, il prend une liberté totale dans la fiction, qui ne se soumet pas à l'épreuve d'une vérification. Chez Ionesco, ainsi que nous l'avons vu précédemment, l'autoportrait référentiel, certes établi avec sincérité, reflète déjà non seulement sa vie mais aussi « ses vies » fantasmatiques et oniriques. Aussi ses « journaux » subissent-ils de nombreuses modifications avant d'être publiés. L'autoportrait du dramaturge ainsi établi est en quelque sorte mis en scène par rapport à son journal original qui servait d'avant-texte. Lorsque l'auteur tente de se livrer à travers la fiction, il semble aller plus loin en donnant libre cours à son imagination créatrice. Dès lors, il est instructif de s'interroger sur les multiples formes que prennent ses vies dans le domaine fictif et de

---

[264] Eugène Ionesco, « Préface », dans Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante — Ionesco, Beckett, Adamov*, suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault, Préface d'Eugène Ionesco, Avant-Propos de Marcel Maréchal, Paris, José Corti, 1987, p.5.

comprendre leurs particularités par rapport à ses textes référentiels.

Dans cette deuxième partie, nous nous pencherons d'abord sur l'écriture romanesque. Celle-ci reste une activité quantitativement mineure chez Ionesco. Ce dernier n'a en effet publié qu'un seul roman, *Le Solitaire*, ainsi que six nouvelles : *Oriflamme*, *La Photo du colonel*, *Le Piéton de l'air*, *Une victime du devoir*, *Rhinocéros* et *La Vase*. Tous ces textes narratifs ouvrent néanmoins une nouvelle perspective sur le rapport entre l'homme et l'œuvre, notamment lorsque l'auteur est tenté de se livrer dans son roman ou ses nouvelles. Si la fiction instaure davantage de distance entre l'univers romanesque et l'écrivain, comment surmonte-t-il cette distance — ou comment en profite-t-il — pour inciter le lecteur à y chercher la figure de l'auteur, déguisée ou masquée ?

Dans un premier temps, nous prendrons *Le Solitaire* comme exemple. En relevant les caractéristiques du roman qui favorisent sa lecture autobiographique, nous tenterons d'éclaircir comment Ionesco réconcilie la fiction et son désir de se confesser directement et librement au lecteur. Nous étudierons ensuite les procédés romanesques mis en place dans ce roman. Il s'agit donc d'étudier la mise en scène des « confessions » auctoriales indirectes afin de révéler leur fonctionnement. Enfin, nous examinerons les nouvelles de Ionesco pour comparer leur écriture à celle du roman.

Chapitre 1 : *Le Solitaire*, une confession indirecte

Dans *Le Solitaire*, l'unique roman de Ionesco, publié en 1973, apparaît le héros qui ressemble curieusement à son auteur. Le roman est narré par le héros, qui mène une vie solitaire — d'où le titre — et se parle à lui-même. Au fur et à mesure, le lecteur, qui connaît plus ou moins l'œuvre de Ionesco, peut avoir l'impression que l'image du héros et celle de l'auteur se superposent. D'où vient cette impression d'entendre la voix de l'auteur derrière le soliloque du personnage principal, alors que *Le Solitaire* ne semble pourtant pas entrer dans la catégorie de l'autobiographie. S'agit-il plutôt d'une autofiction ?

Dans tous les cas, pour produire cet effet, il doit y avoir une stratégie qui permet à l'auteur de se confier au lecteur tout en assurant la fictionnalité du roman. Cette tentative est mise en pratique de diverses manières. Nous verrons les procédés auxquels Ionesco a recours afin que *Le Solitaire* soit lu comme un prolongement de *Journal en miettes* ou *Présent passé passé présent*, malgré la différence de genres qui les sépare. Car, c'est au sein de cet univers ambigu que Ionesco lègue à son héros ses préoccupations existentielles, métaphysiques et spirituelles.

Nous analyserons *Le Solitaire* en trois étapes pour expliciter les éléments qui permettent au roman d'apparaître comme une confession indirecte. Premièrement, nous cernerons son registre de lecture. Une fois le cadre fictif du roman parcouru, nous verrons de quelle manière l'auteur conclut un « pacte fantasmatique », dans le sens entendu par Philippe Lejeune, avec le lecteur pour que celui-ci fasse une lecture du roman dans un espace autobiographique. Deuxièmement, nous nous pencherons sur la proximité de style entre l'écriture de soi et l'écriture romanesque mise en place dans *Le Solitaire*. Quels types de discours permettent-ils ce rapprochement ? La question nous amènera également à nous demander quel type de documents permet de mettre en rapport le roman et la vie de l'auteur. Ainsi mettrons-nous en lumière le rapport intime que Ionesco tente de nouer avec le lecteur. Troisièmement, nous nous pencherons sur les éléments concrets permettant au lecteur d'assimiler la figure du héros à celle de l'auteur. Les traits personnels de l'auteur prêtés à son héros seront étudiés. Nous verrons comment ils laissent transparaître la figure de l'auteur derrière celle du héros.

I. Espace autobiographique

1. Fictionnalité romanesque

Dans quel registre peut-on placer *Le Solitaire* ? Ce roman écrit entièrement à la première personne donne l'impression au lecteur que le héros partage exactement les mêmes problématiques que son auteur. Au fur et à mesure que le roman avance, le soliloque du héros ressemble davantage à des confessions de l'auteur quelque peu déguisées. C'est ainsi qu'à la publication du *Solitaire*, nombreux sont les critiques qui ont cru voir la figure de Ionesco derrière le héros. Philippe Freustié écrit ainsi dans *Le Nouvel Observateur* :

> Insolite, ce roman d'Ionesco, sans aucun doute, mais de manière très différente du réalisme transfiguré qui le fait triompher au théâtre. Et d'abord c'est « plus près du corps », comme disent les chemisiers ou les tailleurs. L'auteur est là, sous la chemise, très proche[265].

Si « l'auteur est là, sous la chemise, très proche », *Le Solitaire* n'est pas une autobiographie. Philippe Freustié lui-même l'appelle « roman ». Il y a cette « chemise », certes fine, mais qui voile la figure de l'auteur. Si Ionesco « a tant mis de lui-même »[266] dans *Le Solitaire*, comment réconcilier les éléments empruntés à la vie réelle avec la fiction romanesque ? Comment le lecteur peut-il percevoir la confession de l'auteur en tant que telle à travers la fiction ? Pour répondre à ces questions, nous nous pencherons dans un premier temps sur des éléments permettant au lecteur de lire *Le Solitaire* en tant que roman. Il s'agit donc de mettre en évidence sa dimension fictionnelle et romanesque.

Dans *Le Solitaire*, on peut trouver plusieurs indices garantissant sa fictionnalité : mention de l'étiquette « roman », de certains types de discours propres à la fiction, de l'identité entre personnage et auteur.

Le premier indice concerne la définition de l'œuvre. Le simple fait qu'il soit classé comme « roman » dans la liste des œuvres de Ionesco de l'édition Gallimard

---

[265] Philippe Freustié, « Le Roquentin d'Ionesco », *Le Nouvel Observateur*, n°451, 2 juillet 1973, p.49.
[266] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.198.

empêche d'interpréter ce roman comme autobiographie. Il ne s'agit pas d'un texte référentiel. La proximité entre le héros et l'auteur ne change pas le statut du roman ni sa « fictionnalité ».

Le deuxième indice apparaît au sein de l'écriture du *Solitaire* qui laisse quelques signes — certes très peu — de fictionnalité. Par exemple, lorsque le personnage-narrateur parle de Lucienne, son ex-petite amie, le texte met en lumière la fictionnalité du roman :

> Elle était assez naïve pour s'imaginer peut-être que l'amour avec moi n'aurait pas échoué. Peut-être, se disait-elle, que l'on pourrait recommencer maintenant, si je le voulais bien[267].

Lorsque le héros note « se disait-elle », il devient omniscient et pénètre dans la conscience de Lucienne pour expliciter ce qu'elle pense. Alors qu'il maintient généralement un discours strictement autodiégétique[268], il dévoile ici au lecteur son omniscience qui fait partie d'une convention romanesque.

Aussi la fictionnalité du roman est-elle explicitée par le discours direct, employé notamment lorsque le héros parle de sa liaison d'amour avec la serveuse. La relation avec la serveuse, certes vouée à l'échec, tient une place prépondérante : bon nombre de conversations entre les deux personnages sont reprises directement dans le texte, tandis que, dans le roman, il ne se parle souvent qu'à lui-même. Lorsqu'elle le quitte, les conversations sont rapportées au discours direct :

> — Ça me fait beaucoup de peine, pus-je articuler finalement.
>
> — Ça me fait de la peine de te faire de la peine. Tu ne parlais pas. Tu étais enfoncé dans tes pensées [...].
>
> — C'est parce que j'ai raison... C'est parce que je vois et sais. Comment t'expliquer ? [...]. Dans tout ça, fis-je en levant les bras.
>
> — Tu vois, nous ne sommes pas faits de la même façon[269].

---

[267] *LS*, p.15.

[268] Même lorsque le narrateur-personnage tente d'expliquer les sentiments de Lucienne, il explicite souvent le fait qu'il s'agit seulement de son impression à lui : « Lucienne, en s'en allant, me sourit, avec regret, **me sembla-t-il**, avec une sorte de remords [...]. », *Ibid*. Nos caractères gras.

[269] *LS*, p.141.

Or, de longs discours directs ou de nombreuses conversations rapportées sont considérés en général comme un signe de fictionnalité, car l'on ne peut retenir ni reproduire fidèlement autant d'échanges oraux dans un récit rétrospectif et référentiel, sauf à l'appui de documents enregistrés. Lorsque le discours direct commence à envahir le texte narratif, le lecteur commence à douter de sa référentialité. Ainsi l'écriture assure-t-elle de façon implicite la fictionnalité du *Solitaire*.

Le troisième indice concerne le protocole d'énonciation. Il s'agit de l'identité du personnage-narrateur. Qui est-ce ? Est-il le personnage fictif ou l'auteur ? Les identités du personnage, du narrateur et de l'auteur sont primordiales dans la mesure où ce protocole d'énonciation sépare l'autobiographie du roman, le texte référentiel de la fiction. Philippe Gasparini explique ainsi :

> La fictionnalité d'un roman ne réside pas dans les situations, les décors, les personnages, qui peuvent être empruntés à la réalité, mais dans son protocole d'énonciation : il est raconté par une entité imaginaire qui n'a aucun compte à rendre au réel[270].

Dans le roman, l'identité de l'auteur ne peut être ni celle du narrateur, ni celle du personnage, qui sont « une entité imaginaire ». Inversement, l'identité du personnage, celle du narrateur, puis celle de l'auteur doivent être toutes trois onomastiques dans un texte référentiel.

Or, dans *Le Solitaire*, l'identité de ces trois entités reste ambiguë. D'abord, la voix autodiégétique, à la première personne adoptée dans le roman ne laisse pas d'ambiguïté sur l'identité entre personnage et narrateur. Quant à son rapport avec celle de l'auteur, il reste assez flou. Ionesco ne donne pas de nom à son héros, ce qui prête à celui-ci une ambiguïté identitaire. C'est le même procédé qui est employé dans *A la Recherche du temps perdu* où l'auteur ne nomme jamais le héros de façon explicite, tout en donnant l'impression qu'il s'agit de Marcel Proust lui-même. Les interprétations d'un point de vue autobiographique ont fait dire à Philippe Gasparini qu'« [e]n laissant vacante la nomination du narrateur, nombre d'auteurs, sciemment, laissent le champ libre à une interprétation autobiographique du lecteur. Et, dans la mesure où cette interprétation est

[270] Philippe Gasparini, *Est-il je ? — Roman autobiographique et autofiction*, *op. cit.*, p.18.

confirmée par d'autres indices, le lecteur l'adopte »[271]. Dans *Le Solitaire*, le héros ne s'appelle pas Eugène ni Ionesco mais il ne se donne pas d'autre nom non plus. D'après le protocole d'énonciation, il serait donc possible d'interpréter le personnage-narrateur en tant qu'auteur.

Ionesco semble conscient de cette éventuelle possibilité d'interprétation autobiographique. Profitant de cette ambiguïté identitaire, Ionesco opte pour une stratégie consistant à donner l'impression au lecteur de faire face à un personnage qui n'est pas l'auteur mais qui peut l'être. S'il faut « d'autres indices », comme l'écrit Philippe Gasparini, pour adopter une interprétation autobiographique, Ionesco souligne dans un premier temps des éléments qui empêchent le lecteur de le faire. Il donne une série d'indices dissociant sa figure de celle du héros : sa vie sociale n'a aucun rapport direct avec celle de l'auteur. En effet, le héros déclare qu'il a 35 ans et qu'il prend sa retraite à la suite d'un héritage inattendu :

> A trente-cinq ans il est temps de se retirer de la course. Si course il y a. J'en avais par-dessus la tête de mon emploi. Il était déjà tard, je n'avais pas loin de quarante ans. Je serais mort d'ennui et de tristesse si je n'avais pas fait cet héritage inattendu. C'est bien rare, mais il y a encore des oncles d'Amérique, à moins que le mien ne fût le dernier[272].

Or, Ionesco n'a jamais pris de retraite à 35 ans, ni n'a reçu l'héritage inattendu. Lorsque le roman a été publié en 1973, ce dernier avait déjà gagné une célébrité mondiale en tant qu'homme de théâtre, devenu académicien en 1970. Le lecteur a suffisamment d'informations pour constater l'incompatibilité entre la vie de l'auteur et celle du personnage-narrateur. Il est important de rappeler que les informations sur le personnage-narrateur sont données dès les premières pages. Son caractère fictif restera ainsi inébranlable aux yeux du lecteur. Par suite, Ionesco peut prêter autant de traits personnels au personnage-narrateur sans que celui-ci soit considéré comme personnage référentiel, donc comme auteur. Ainsi peut-il se confier à travers le personnage en toute liberté sans conclure de « pacte autobiographique » avec le lecteur.

Du point de vue générique, *Le Solitaire* est un roman à part entière. Il n'est pas

---

[271] *Ibid.*, p.41.
[272] *LS*, p.9.

possible de le lire en tant qu'autobiographie, ni autofiction, genres qui demandent tous deux l'identité onomastique entre le narrateur, le personnage et l'auteur. L'étiquette « roman », l'omniscience du personnage-narrateur, le nombre de conversations directement rapportées montrent que l'œuvre est ancrée dans un univers fictif. Si l'identité entre auteur, personnage et narrateur peut laisser une petite marge d'interprétation, Ionesco empêche le lecteur d'adopter une lecture directement autobiographique en donnant au héros un statut social bien différent du sien. Cette légère ambiguïté identitaire n'ébranle pas la fictionnalité du roman. Mais l'auteur donne en même temps d'autres indices pour que le lecteur cherche la figure de l'auteur auprès du personnage-narrateur. C'est ainsi que Philippe Freustié sent que Ionesco est « très proche »[273] du personnage. On entre alors pleinement dans la problématique dénommée « le pacte fantasmatique » par Philippe Lejeune.

2. Le pacte fantasmatique

On sait que Ionesco est un auteur qui se livre beaucoup par le biais de l'écriture. Les essais autobiographiques tels *Journal en miettes* ou *Présent passé passé présent* montrent le dramaturge mis à nu, brossant son autoportrait intime. Dans son théâtre également « les souvenirs autobiographiques, quoique soigneusement voilés, affluent en permanence sous sa plume »[274]. Il en est de même pour *Le Solitaire* dans lequel on sent la présence très proche de l'auteur derrière le cadre fictif du roman. Dès lors, on peut s'interroger sur le registre de lecture du *Solitaire* même s'il est défini génériquement comme roman. Il s'agit de savoir si l'auteur ne ménage pas une marge d'interprétation autobiographique du roman. Comment voit-il le rapport entre la vie et l'œuvre, puis celui entre le texte référentiel et le texte fictif ? L'écart nous montrera l'espace autobiographique à partir duquel Ionesco invite le lecteur à lire l'ensemble de son œuvre.

Ionesco a adopté dans *Le Solitaire* une stratégie d'ambiguïté concernant l'identité entre personnage, narrateur et auteur. Ce choix laisse au lecteur, certes de façon

[273] Philippe Freustié, « Le Roquentin d'Ionesco », *art. cit.*, p.49.
[274] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.6.

restreinte, la possibilité d'assimiler la figure du personnage à celle de l'auteur, à l'aide d'autres indices. Cette stratégie semble provenir du rapport complexe qu'entretiennent la vie et l'œuvre chez Ionesco. Au début de la préface pour son édition du théâtre complet de Ionesco, Emmanuel Jacquart consigne les remarques suivantes :

> Ionesco s'est dit, redit, et parfois contredit. Il a commenté sa vie, il a commenté son œuvre. Certes, sa vie n'est point son œuvre, mais son œuvre reflète sa vie. [...] Ionesco nous invite donc à considérer l'écrit sous le biais de la vie, de la formation, des acquisitions[275].

L'affirmation d'Emmanuel Jacquart, « sa vie n'est point son œuvre, mais son œuvre reflète sa vie », laisse entendre qu'il y a deux volontés opposées chez Ionesco.

D'une part, Ionesco semble refuser toute tentative de réduction de son œuvre à sa vie ou plutôt à la seule dimension biographique. Sans attendre Ionesco, cette approche est déjà critiquée par un bon nombre d'écrivains — le plus célèbre exemple est celui de Proust contre Sainte-Beuve. D'ailleurs, il semble que Mihail Dragomirescu, un des professeurs de Ionesco à l'Université de Bucarest, avançait une thèse selon laquelle était nette la distinction « entre l'œuvre et la vie, entre le *Moi social* et le *Moi profond* »[276]. Bien qu'il ait beaucoup critiqué son professeur — on l'appelait à l'époque « le fou de Dragomirescu » —, Ionesco reconnaît plus tard que celui-ci était à l'avant-garde contre l'approche biographique très répandue dans la première moitié du XX^{e} siècle.

D'autre part, selon Emmanuel Jacquart, l'écrivain encourage le lecteur à retrouver le reflet de sa vie dans son œuvre. Dans ses écrits— romanesques ou dramatiques — nombreux sont les indices qui font référence à sa vie, à sa formation intellectuelle et spirituelle ainsi qu'à sa vision. On peut dire qu'il tente de se révéler à lui et au lecteur par le biais de la fiction.

Pour satisfaire ces deux volontés apparemment opposées, Ionesco s'inscrit dans la lignée des écrivains qui ont tenté de conclure ce que Philippe Lejeune appelle le pacte fantasmatique. En citant Gide et Mauriac, celui-ci explique que les écrivains condamnent souvent l'autobiographie qui paraît moins profonde, moins authentique que la fiction mais qu'en réalité, cette apparente condamnation montre le projet

---

[275] Emmanuel Jacquart, « Préface », dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p.xi.
[276] *Ibid.*, p.xxviii.

autobiographique de leur roman.

> En effet : au moment même où en *apparence* Gide et Mauriac rabaissent le genre autobiographique et glorifient le roman, ils font *en réalité* bien autre chose qu'un parallèle scolaire plus ou moins contestable : ils désignent l'espace autobiographique dans lequel ils désirent qu'on lise l'ensemble de leur œuvre[277].

Selon Lejeune, les écrivains avançant que la fiction peut mieux transmettre la vérité de la vie, invitent en réalité le lecteur à lire l'ensemble de leur œuvre fictive selon la perspective autobiographique. Chez ces écrivains, il y a donc une « apparente » échelle de valeurs qui met le texte fictif au-dessus du texte référentiel. Selon eux, contrairement à ce que l'on croit, le premier peut mieux révéler la vérité personnelle de l'auteur que le second. Mais dans quelle mesure Ionesco fait-il partie de ces écrivains ?

Si Ionesco se livre beaucoup à travers son œuvre, c'est pour rechercher et révéler, non pas le Moi social, mais le Moi profond. Dans ses essais autobiographiques, n'a-t-il pas eu recours à l'image onirique et à l'imagination, reflets de l'inconscient, pour se révéler à lui-même et montrer ce « vrai Moi » au lecteur ? Ionesco raconte « ses vies » composées du réel, de l'imaginaire, du rêve, du fantasme pour brosser son autoportrait non pas biographiquement correct, mais subjectivement authentique. Il n'est pas étonnant que l'auteur prône le Moi profond, irréductible au Moi social.

Dans cette recherche du Moi profond, Ionesco fait, comme d'autres écrivains, « un parallèle » apparent entre l'écriture référentielle et l'écriture fictive. Aux yeux de l'écrivain, c'est la seconde qui semble plus apte à capter ce Moi profond. C'est ainsi qu'il prend position dans *Notes et contre-notes* en faveur de la fiction :

> Nous avons dit que le créateur authentique est d'une sincérité absolue. Ce qu'il dit est vrai, mais quelle est cette vérité, quelle est cette sincérité ? Les histoires que l'auteur nous raconte sont inventées, elles ne sont donc pas vraies. Elles sont inventées, c'est justement pour cela que l'auteur ne ment pas[278].

---

[277] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p.41.
[278] *NCN*, p.41.

Pour Ionesco, la fiction, sincère et authentique, permet davantage au créateur de raconter la vérité. Par ailleurs, cette phrase montre qu'il distingue deux degrés de « vérité ». D'un côté, il y a une vérité factuelle qui ne peut être inventée. Dès qu'on invente une histoire, elle n'est plus vraie. D'autre part, il y a une vérité qui se révèle dans la création et l'invention. Lorsque l'auteur invente des hisoitres, il ne se soucie pas de l'exactitude référentielle mais il « ne ment pas ». Il révèle en quelque sorte sa vérité à lui qui ne peut être soumise à l'épreuve d'une vérification. Dans l'échelle de valeurs chez Ionesco, la première est clairement substituée à la seconde. Il en était de même dans l'écriture de soi où, par exemple, la vision subjective du temps dominait l'ordre chronologique objectif.

D'ailleurs, Ionesco distingue, de la même manière, deux niveaux de la réalité dans son entretien avec Claude Bonnefoy :

> Si le théâtre ou n'importe quel système d'expression nous aide à prendre conscience de la réalité, c'est parce que la réalité de l'imaginaire est plus valable, plus prégnante que la réalité quotidienne[279].

Pour l'écrivain, la réalité ne peut être que celle qu'on saisit dans l'imaginaire. Les textes fictifs sont alors considérés plus aptes à la révéler.

Il est à noter que Ionesco laisse ce genre d'affirmation dans le registre référentiel tel que le recueil d'articles (*Notes ou contre-notes*) ou l'entretien (*Entre la vie et le rêve*). Comme le fait remarquer Philippe Lejeune, ces textes apprennent au lecteur « de quel ordre est la vérité dernière que visent »[280] les textes fictifs chez l'écrivain. Selon Lejeune, l'écrivain, affirmant ainsi, montre en réalité que leurs romans visent la même chose que l'autobiographie, c'est-à-dire la vérité personnelle, individuelle, intime de l'auteur. Il continue ainsi :

> Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la « nature humaine », mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique *le pacte fantasmatique*[281].

---

[279] *EVR*, p.168.
[280] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p.42.
[281] *Ibid.*

Le lecteur est désormais informé que les vérités personnelles de Ionesco peuvent se retrouver dans ses œuvres fictives. L'« espace autobiographique » ainsi créé couvre, pour le lecteur, l'ensemble de l'œuvre ionescienne.

En somme, dans l'univers romanesque du *Solitaire*, deux stratégies opposées coexistent. D'une part, le cadre romanesque bien établi ne permet pas la lecture du *Solitaire* en tant que texte référentiel sur la vie de Ionesco. D'autre part, l'auteur incite le lecteur, par le pacte fantasmatique, à penser que son œuvre fictive peut révéler son vrai Moi. Le pacte fantasmatique étant conclu, le lecteur est tenté de découvrir, au sein de l'univers romanesque, le visage caché de l'auteur.

3. Paratexte et espace autobiographique

Pour la création d'un espace autobiographique, le lecteur a besoin de disposer de textes de deux catégories différentes — référentielle et fictive. L'écrivain propose la possibilité de faire le lien entre les deux et invite le lecteur à découvrir ses vérités intimes dans son texte fictif. Il en va de même pour *Le Solitaire*. Ce roman ne possède pas d'élément générique en soi qui permette au lecteur d'effectuer une lecture autobiographique. Toute assimilation des traits de caractère communs entre le personnage-narrateur et l'auteur est rendue possible uniquement par la foi de documents paratextuels. Le lecteur qui n'a jamais lu d'autres œuvres de Ionesco ne peut chercher la figure de l'auteur dans ce roman.

En ce qui concerne *Le Solitaire*, la date de sa publication mérite d'être rappelée encore une fois. En 1973, Ionesco avait déjà publié une bonne partie de ses pièces de théâtre, de ses essais autobiographiques comme *Journal en miettes*, *Présent passé passé présent* et *Découvertes*. Il avait également accordé énormément d'interviews. Sans ces paratextes abondants, il serait impossible pour le lecteur de lire *Le Solitaire* dans un espace autobiographique. Ici, nous tenterons de classer ces paratextes par catégorie à l'aide de l'ouvrage de Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, et observer leurs fonctions respectives.

Selon la classification de Gérard Genette[282], le paratexte se divise en deux catégories : le « péritexte » et l'« épitexte ». Le premier comprend tous les éléments, dans un livre, qui entourent le texte : titre, sous-titre, la dédicace etc., tandis que le second embrasse toutes les informations sur un livre : critiques, commentaires, interviews, d'autres ouvrages etc.

En ce qui concerne le péritexte du *Solitaire*, il n'y a presque rien qui puisse déterminer le registre, éventuellement autobiographique, de lecture. Certes, le titre du roman, *Le Solitaire*, qui caractérise le personnage principal mais aussi le dramaturge prônant toujours la solitude[283], pourrait donner l'impression qu'il reflète la figure de l'auteur. Pourtant, mis à part le titre, il n'y a aucun péritexte auctorial. Pas de sous-titre, ni de préface, ni de notes, ni de dédicace. Quant au péritexte allographe, dans l'édition folio du *Solitaire*, il n'y a qu'une petite présentation du roman. Dans cette présentation, l'éditeur laisse volontairement l'ambiguïté sur le registre de lecture possible :

> Il s'agit à la fois d'un conte, d'un roman aussi, qui sait raconter une histoire en racontant celle des hommes qui n'en ont point, et du testament spirituel de l'auteur de *Tueur sans gages*[284].

Mettant en parallèle le roman et le conte — texte fictif — et le testament de l'auteur — texte référentiel —, l'éditeur avertit le lecteur de la possibilité d'une lecture référentialiste du *Solitaire*. Quoi qu'il en soit, de manière générale, le péritexte du *Solitaire* reste sommaire et ne donne pas plus d'informations précises qui permettent une lecture dans un espace autobiographique.

Quant à l'épitexte auctorial sur *Le Solitaire*, il est riche quantitativement. Certes, la totalité de l'épitexte auctorial privé — notes, brouillons, lettres etc.— n'est pas encore disponible à ce jour. Mais Ionesco laisse comme épitexte de nombreux entretiens ou des textes. Il suffit sans doute de citer, entre autres, *Entre la vie et le rêve*. Philippe Gasparini explique que les propos de l'auteurs sur son roman apportent trois informations : biographique, génétique et générique.

---

[282] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1987, coll. Point Essais, 2002.
[283] Mais là encore, l'association des deux éléments, titre et auteur, est rendue possible uniquement par une connaissance fondée sur l'épitexte.
[284] *LS*, p.8.

> Que peut attendre un lecteur se demandant quelle est la part d'autobiographie dans un roman des propos tenus par l'auteur en dehors de ce livre ? Essentiellement trois types d'informations : d'une part, des données factuelles concernant son identité, sa vie, etc. ; d'autre part, des révélations sur les conditions d'élaboration du texte ; enfin, son propre commentaire de l'œuvre, notamment quant à son genre[285].

En effet, dans *Entre la vie et le rêve*, Ionesco donne au lecteur des informations sur l'aspect biographique et générique du roman :

> Quitte à me contredire, je peux déclarer que j'ai souvent eu envie d'être reconnu et de me montrer à visage découvert. C'est la raison pour laquelle j'ai écrit *Le Solitaire*, qui n'est pas du tout la description de mon moi social puisque je ne suis ni retraité ni célibataire, mais qui est — ou a voulu être — l'expression de mon angoisse et de ma réalité existentielles. J'avais déjà tenté de parler à visage découvert dans les journaux intimes, *Présent passé Passé présent* et *Journal en miettes* et comme je pensais n'être pas allé assez loin, dans le roman j'ai essayé de me décrire entièrement, de tout dire. Mais à chaque fois, on a l'impression que l'on n'a rien réussi à dire[286].

Ici, Ionesco souligne la fictionnalité de son héros en s'appuyant sur des données factuelles. Comme nous l'avons vu, la situation sociale du héros ne correspond pas du tout à celle de Ionesco. En revanche, il conclut une fois de plus un pacte fantasmatique avec le lecteur. Dire que son roman est « l'expression de [son] angoisse et de [sa] réalité existentielles », laisse entendre que le roman — donc la fiction — peut révéler l'angoisse et la réalité existentielles de l'auteur. Pour preuve, dans cet entretien, Ionesco place *Le Solitaire* dans la continuité de ses essais autobiographiques tels que *Présent passé passé présent* et *Journal en miettes*. L'épitexte auctorial confirme ainsi que l'auteur a l'intention que son roman soit lu dans un espace autobiographique.

Les paratextes contribuent ainsi à influencer la réception du roman. Sur *Le Solitaire*, l'auteur a recours essentiellement aux épitextes pour donner au lecteur des informations concernant la référentialité ou la fictionnalité du roman. A travers ses

---

[285] Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op. cit.*, p.95.
[286] *EVR*, p.59.

épitextes, il apparaît que Ionesco place *Le Solitaire* dans la même perspective que ses essais autobiographiques. Son point de vue est tout à fait cohérent par rapport à sa préférence pour la fiction qu'il considère plus apte à raconter la vérité personnelle et intime. Le lecteur est d'emblée invité à la découvrir au sein de l'univers romanesque.

II. Écriture romanesque et intime

1. Envahissement du discours méditatif

Grâce à la conclusion du pacte fantasmatique, le lecteur peut s'attendre à la révélation de la figure de l'auteur dans l'univers fictif du *Solitaire*. Le pacte permet à l'auteur de se confesser facilement sans se soucier de l'exactitude factuelle pour raconter la vérité qui lui est propre. Cette prise de position semble influencer l'écriture du roman, ainsi que nous allons le montrer.

Dans *Le Solitaire*, l'écriture romanesque, une fois le cadre fictif installé, est de moins en moins dédiée à la trame narrative ou à la description de l'environnement dans lequel vit le héros, autrement dit à la vie qu'il mène de plus en plus en reclus. Ionesco ne s'adonne pas au lyrisme romantique ni à la description minutieuse du Nouveau Roman.

Or, dès le début du roman, le personnage ne cesse d'évoquer ses problèmes, son angoisse ou son ennui. Le roman est ainsi envahi par le soliloque du personnage, mises à part les rares conversations reprises. Même lorsque le regard du héros se pose sur d'autres personnes, une description plonge vite ce personnage-narrateur dans sa réflexion :

> La présence de la serveuse m'était infiniment utile sur le moment. Ses mains crevassées me faisaient de la peine, mais en les soignant un peu, ses mains seraient très belles. Elle était assez jolie, plutôt petite. Elle avait de longs cils, de beaux yeux noirs, la figure un peu rude. [...] L'idée que je pouvais donner une vie meilleure à la serveuse se mêlait à toutes ces pensées. Que devrais-je faire ? Puisque ça allait bien pour le présent, c'est-à-dire plutôt bien que mal. Demain, nous verrions. Elle ou moi, nous allions peut-être mourir très vite. Elle plutôt. Moi, l'idée d'un accident me mettait dans l'angoisse et j'hésitais longtemps avant de traverser les rues[287].

La description de l'aspect physique de la serveuse plonge aussitôt le personnage-narrateur dans sa réflexion sur la mort. D'ailleurs, le discours romanesque a un caractère

[287] *LS*, p.138-139.

méditatif particulièrement marqué. S'il arrive parfois au personnage-narrateur de noter ce qu'il voit à l'extérieur, son regard est tourné le plus souvent sur lui-même. Sur ce point, Philippe Gasparini fait des remarques éclairantes sur l'autofiction de Serge Doubrovsky :

> Chez Doubrovsky, le présent dit « de narration » donne à bon nombre d'assertions une valeur durative, itérative ou méditative. Le « roman » prend alors des couleurs de journal intime[288].

Une telle observation s'applique justement au long soliloque du personnage dans *Le Solitaire*. Il s'agit d'une série de méditations que développe le personnage, plutôt que d'une narration sur les événements. En voici un exemple :

> Je philosophe trop. C'est cela mon tort. Si j'avais été moins philosophe, j'aurais vécu plus heureux. On ne doit pas philosopher quand on n'est pas un grand philosophe. Et même ceux-là, quand ils sont grands, sont pessimistes, ou arrivent à des conclusions qu'il nous est impossible de comprendre. Ou alors ils nous proposent l'explosion de tous nos désirs : où arriverions-nous ?[289]

Ce type de passage n'a que très peu de rapport avec la trame narrative. Il pourrait presque être inséré dans n'importe quelle partie du roman. Plus le héros étale sa réflexion, plus l'action romanesque reste immobile. Le lecteur quitte momentanément l'histoire pour prêter l'oreille au monologue du héros qui paraît indépendant des événements extérieurs. Aussi le personnage revient-il assez souvent sur les mêmes préoccupations ou les mêmes angoisses, ce qui donne une valeur itérative à son discours.

L'affluence du discours duratif, itératif et méditatif est également renforcée par la voix autodiégétique. Cette « voix » autodiégétique donne l'impression au lecteur d'avoir affaire à l'écriture intime du personnage. Philippe Gasparini rappelle ainsi les caractéristiques des trois discours — hétérodiégétique, homodiégétique et autodiégétique :

---

[288] Philippe Gasparini, *Autofiction — Une aventure du langage —*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2008, p.62.
[289] *LS*, p.39.

> Si la voix hétérodiégétique imite celle du chroniqueur, si la voix homodiégétique adopte la position du biographe, la voix autodiégétique, pour sa part, mime soit l'énonciation orale soit l'écriture intime[290].

Dans *Le Solitaire*, le discours autodiégétique adopté mime l'énonciation orale et surtout l'écriture intime. Pour la première, si le lecteur croit « entendre » le personnage soliloquer, c'est qu'il y a des signes d'oralité dans le roman :

> Ce sont ces questions bêtes qui m'ont empêché d'avancer, qui m'ont empêché de prendre goût aux choses de la vie. **Ah**, mais ça, **c'est pas vrai** ! Il y a des choses qui, au moins, me font plaisir[291].

Ou bien encore :

> Je fais ce que je veux. Je ne fais rien si je ne veux rien faire. Ça me regarde. **Ah**! Mais je vais me fâcher[292].

La chute de la semi-négation « ne » et l'insertion d'interjections témoignent du registre oral du discours. Pourtant, quantitativement, il n'y a pas beaucoup de discours qui miment l'énonciation orale. Dans *Le Solitaire*, le discours autodiégétique imite davantage l'écriture intime. Tout au long du roman, les exemples ne manquent pas.

> L'univers entier et tous les êtres, nous sommes manœuvrés par des instincts, par des réflexions possibles à courte portée que l'on a mis en nous. Nous sommes agis, nous n'agissons pas. Je crois que je mange pour moi. Je mange à cause de l'instinct de conservation[293].

Si la trame narrative du roman est dominée par le passé simple ou l'imparfait, les réflexions qu'approfondit le héros sont souvent exprimées au présent. Cela correspond

---

[290] Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op. cit.*, p.166.
[291] *LS*, p.58. Nos caractères gras.
[292] *Ibid.*, p.99. Nos caractères gras.
[293] *Ibid.*, p.77.

d'ailleurs à l'écriture du journal intime où est souvent mise en place la juxtaposition du discours initial relatant les événements au passé et du discours commentatif au présent. Ainsi, la multiplication de discours méditatif, duratif, itératif, concernant les réflexions personnelles fait-elle du monde romanesque un espace intime, un lieu de confession. Le roman y est consacré beaucoup plus qu'aux événements qui se passent autour du héros. Ce qui est notable chez Ionesco, c'est que ce manque d'intérêt pour les événements extérieurs au profit de la méditation intérieure est déjà présent dans ses essais autobiographiques. L'écrivain y relate certes quelques événements historiques ou politiques qui l'ont bouleversé. Cependant il consacre, un plus grand nombre de pages à ses réflexions personnelles. Paul Vernois fait remarquer que le « tri » des sujets s'opère déjà dans le « journal » de Ionesco :

> Mais le contenu des « Journaux » est aussi éclairant que leur forme en raison même de la sélection des souvenirs opérée : les événements tiennent une place assez réduite à l'exception des guerres, rudes épreuves pour le comportement des hommes gagnés aux idéologies les plus tyranniques. [...] En revanche sont privilégiées les heures méditatives de l'existence, temps forts illuminés de brefs instants d'extase ou assombris d'interrogations perpétuelles et angoissées[294].

La remarque de Paul Vernois s'applique aussi au contenu du *Solitaire*. De l'ennui à l'angoisse, de l'angoisse à l'ennui, « les heures méditatives » du personnage sont mises en avant, même si celui-ci peut rapporter ce qui se passe dehors, notamment les agitations révolutionnaires qui courent dans la ville.

Aussi faut-il remarquer que la focalisation du personnage reste essentiellement interne. Le champ descriptif du personnage est restreint à sa seule capacité de perception et sa compréhension des événements est limitée aux seules possibilités de son entendement. Si nous avons vu quelques exceptions dans lesquelles le personnage se montre omniscient — ce qui met en évidence la dimension fictive du roman —, celui-ci ne rapporte essentiellement que ce qu'il voit, entend et pense, d'où le nombre important de « je » répétés dans le roman.

Tous ces éléments contribuent à donner à l'écriture du *Solitaire* une allure de

---

[294] Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, op. cit.*, p.10.

monologue ou de journal intime. Le discours méditatif et itératif dominant le roman, la voix autodiégétique mimant l'écriture intime et l'énonciation orale, la focalisation interne assez stricte, donnent à l'écriture romanesque une dimension intime et secrète.

2. Tentative d'une communication intime avec le lecteur

Ionesco a cherché une forme d'écriture qui pouvait satisfaire ses deux volontés opposées : se confier au lecteur sans que ce dernier ne réduise ses écrits à leur seule dimension biographique. *Le Solitaire* n'est autre chose que l'aboutissement de cette recherche formelle. Dès lors, on peut se demander quelles étaient les motivations auctoriales pour aborder le genre romanesque. Pour répondre à cette question, il semble pertinent de replacer ce roman dans la carrière littéraire de Ionesco.

Lorsque *Le Solitaire* est publié en 1973, Ionesco a déjà écrit une bonne partie de ses pièces de théâtre. Comme le remarque Marie-Claude Hubert, « l'œuvre majeure de Ionesco fut écrite en quinze ans, de 1950 à 1966 »[295]. Il a également publié ses essais autobiographiques tels que *Journal en miettes* en 1967 et *Présent passé passé présent* en 1968. Quoique Ionesco ait déjà abordé l'écriture narrative en écrivant ses nouvelles dans les années 1950, il lui a fallu attendre longtemps pour tenter d'écrire un roman à part entière.

Au bout d'une longue carrière de dramaturge et d'essayiste, Ionesco voulait-il changer de style pour traiter des thèmes qu'il ne pouvait pas développer dans ses pièces ou ses essais autobiographiques ? On peut en douter. Ionesco en effet reconnaît lui-même qu'il tente toujours de parler de ses préoccupations à travers l'écriture et ce, quel que soit leur genre, ainsi qu'il s'en est ouvert à Claude Bonnefoy.

> Je vous l'ai déjà avoué plus ou moins explicitement, c'est vrai, j'ai essayé de parler de mes problèmes au théâtre, de me faire entendre. J'ai toujours eu envie de tout dire. C'est aussi pour cette raison que j'ai écrit un roman[296].

[295] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.,* p.227.
[296] *EVR*, p.173.

Il n'est pas étonnant que les critiques littéraires aient trouvé facilement dans le roman de l'auteur les mêmes problématiques que dans ses essais autobiographiques. Les coupures de presse montrent que certains n'ont pas hésité à faire une lecture intertextuelle entre le roman et les essais autobiographiques de Ionesco. Pour interpréter les propos du héros, Philippe Freustié s'appuie sur *Journal en miettes* et *Présent passé passé présent* :

> Rien de très constructif en tout cela, et *rien* de très construit, puisqu'on est dans le rien, hormis les petites peurs quotidiennes : être vu, être épié, redouter la mort. Ces obsessions, Ionesco nous les a dites dans « Journal en miettes » et « Présent passé passé présent », qu'on peut considérer comme des confidences[297].

La lecture intertextuelle permet à Philippe Freustié de constater que l'auteur et le héros partagent les mêmes obsessions, ce qui lui fait dire : « l'auteur est là, sous la chemise, très proche ». Cette interprétation n'est pas étonnante dans la mesure où bon nombre de critiques ont déjà fait des interprétations intertextuelles entre ses pièces de théâtre et ses essais autobiographiques depuis leur publication. Robert Kanters a même fait un rapprochement entre les textes dramatiques et *Le Solitaire* :

> Et il va s'installer dans un appartement de banlieue dont il nous décrit minutieusement l'agencement et l'ameublement. C'est en un sens la pièce *Le Nouveau Locataire*. [...] Une sorte de guerre civile éclate dans la contrée, semblable à l'émeute que le Bérenger de *Tueur sans gages* doit traverser. [...] A la dernière page, le solitaire a une sorte de vision lumineuse, déjà pressentie ici ou là [...]. Cette vision, nous la reconnaissons aussi, elle est dans *La Soif et la Faim*[298].

Robert Kanters pointe ainsi des ressemblances thématiques entre *Le Solitaire* et les fictions théâtrales de Ionesco. Sans faire pour autant de rapprochement entre l'œuvre et l'homme, il montre que *Le Solitaire* traite une fois de plus des problématiques sur lesquelles l'écrivain n'a cessé de s'interroger pendant toute sa carrière.

Ce n'est donc pas le changement thématique qui a amené Ionesco à opter pour un

---

[297] Philippe Freustié, *art. cit.*, p.49.
[298] Robert Kanters, « Ionesco et la vie en morose », *Le Figaro*, 7 juillet 1973.

autre genre que le théâtre. On peut alors penser que ce dernier s'oriente vers le roman pour obtenir la liberté d'écriture.

Premièrement, il s'agit d'une liberté sur le plan éthique. Comparée à l'écriture de soi, l'écriture romanesque semble laisser davantage libre cours à l'imaginaire explorant l'univers intime de l'écrivain, sans contrainte de véracité historique ou d'exactitude d'informations. Or, cette liberté d'écriture demeure primordiale chez Ionesco dans la mesure où il a déjà pris une certaine liberté dans ses essais autobiographiques. Il est donc naturel que Ionesco opte pour l'écriture romanesque.

Deuxièmement, il s'agit d'une liberté sur le plan formel. Sur ce point, l'auteur explique à Claude Bonnefoy que son choix est dicté par son désir de s'exprimer librement :

> Bref, si j'ai écrit un roman, c'est parce qu'il me semble que l'écriture est plus intime, plus secrète, plus apte à éveiller la sensibilité solitaire. [...] Le roman est plus libre, plus complexe, plus proche des rêveries intimes. Depuis longtemps [...] j'avais l'impression que le théâtre est une chose beaucoup plus grossière que le roman et, surtout, la poésie (malheureusement, je ne suis pas poète). [...] Il est plus grossier en ce sens qu'il ne peut avoir trop de nuances, qui échapperaient au public collectif, qu'il exige une certaine simplicité, et des ficelles. De même il y faut une progression rapide où les répétitions, les retours ne sont pas permis, les détours non plus. Ces retours, ces détours peuvent être le mouvement même d'une certaine forme de pensée et seule la souplesse du roman permet de les exprimer. Au théâtre, en simplifiant, on triche un peu[299].

L'auteur met en regard l'écriture dramatique et l'écriture romanesque. Si le théâtre avec ses caractéristiques « grossières » lui permet d'agir plus directement et de manière saisissante sur le public, Ionesco pense qu'il n'est pas tout à fait apte à exprimer la réflexion décousue d'une personne ou d'une rêverie intime. A ses yeux, l'écriture romanesque est plus libre que l'écriture dramatique, soumise à certaines contraintes.

Ainsi, avec la liberté d'écriture sur le plan éthique et formel, Ionesco souhaite-t-il instaurer une nouvelle modalité de communication avec le lecteur :

---

[299] *EVR*, p.114.

> Tout simplement, je crois, je voulais soliloquer. Je voulais parler longtemps à quelqu'un. Me confesser à quelqu'un. Ecrire pour quelqu'un. [...] Quand on écrit un roman, du moins comme je l'ai fait, on l'écrit pour une seule personne, tout en espérant, évidemment, qu'il y aura beaucoup, beaucoup de une seule personne. Chacun est solitaire quand il lit. Chacun est solitaire, c'est en un sens ce que signifie le titre du roman[300].

A la différence du théâtre qui vise un effet collectif, Ionesco prône ici une communication individuelle avec chaque lecteur. Même si l'on peut lire une pièce de théâtre, celle-ci est essentiellement écrite pour être représentée. Ionesco souligne ainsi la différence capitale entre le spectacle et la lecture. Ce rapport presque personnel avec chaque lecteur semble motiver l'écrivain. La lecture permet d'établir entre l'auteur et le lecteur une communication profonde et intime. Dans *Journal en miettes*, l'auteur avait déjà avancé cet argument, précisant que le sens de la littérature réside dans cette communication :

> C'est à travers un texte, c'est-à-dire à travers une confession, c'est-à-dire en plongeant dans l'univers, c'est-à-dire dans les abîmes d'un autre que la communication peut s'accomplir. Voilà donc tout de même une justification de la littérature. [...] Seul à seul avec une œuvre, seul à seul avec l'autre, un autre qui n'est même pas au courant de cette approche, qui ne connaît pas qu'il est connu, véritablement, profondément : le monde de celui-là devient le monde de celui-ci. Intimité profonde, discrète, totale[301].

Ici aussi le rapport personnel entre l'auteur et le lecteur, « seul à seul », est considéré comme essentiel dans le type de communication que permet la littérature. Avec *Le Solitaire*, Ionesco a donc tenté de « tout dire » au lecteur de façon intime et personnelle sans subir pour autant les contraintes inhérentes à l'écriture référentielle. Certes il y exprime toujours les mêmes obsessions mais de façon différente, de façon plus libre par rapport aux essais autobiographiques et plus intime par rapport aux pièces de théâtre. Ce renouvellement stylistique semble bénéfique pour la créativité du dramaturge. Il en fera tout de suite un texte dramatique, puis continuera de se révéler à lui-même et au lecteur

[300] *Ibid.*, p.113-114.
[301] *JM*, p.126.

à travers son journal, publié plus tard sous le titre de *La Quête intermittente*. Paul Vernois résume ainsi l'impact du projet du *Solitaire*.

> L'expérience romanesque sera pourtant une source d'inspiration non négligeable pour l'homme de théâtre. D'abord, par la place faite à l'introspection, elle renouera avec l'interrogation de soi sur soi à laquelle l'essayiste s'était livré dans ses « journaux »[302].

Roman intime et délibérément personnel, *Le Solitaire* permet à Ionesco d'exprimer librement son « interrogation de soi », tout en la recouvrant du voile de la fiction. Précisons néanmoins que s'il invente des histoires, l'auteur, comme il le précise lui-même, ne ment nullement dans cette œuvre. D'emblée, le lecteur ne peut résister à l'envie de retrouver les vérités de la vie de Ionesco dans le portrait du personnage. L'autoportrait de l'écrivain et le portrait du personnage ne se superposeront certainement pas parfaitement. Toutefois, ce portrait peut sans doute révéler autant de vérités intimes de l'écrivain que son autoportrait.

[302] Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, *op. cit.,* p.295.

III. Vies de Ionesco dans *Le Solitaire*

1. Traits autobiographiques prêtés au héros

La création d'un espace autobiographique permet au lecteur de chercher les vérités de la vie de l'auteur dans son roman. Il semble possible de les repérer par rapport à d'autres textes de Ionesco dans la mesure où il parle toujours, selon lui, des mêmes problèmes, de la même angoisse, que ce soit dans son théâtre, ses essais ou son roman. En effet, la double lecture de ses essais autobiographiques et de son roman laisse apparaître beaucoup de traits communs entre l'écrivain et le héros.

Les traits personnels que Ionesco prête à son personnage semblent si importants que le lecteur pourrait s'imaginer qu'il s'agit d'un sosie intérieur de l'auteur. Le personnage partage en effet le même avis, le même goût ou la même angoisse que l'écrivain. Pour voir jusqu'à quel degré peut aller cette ressemblance entre les deux, nous confronterons les textes du *Solitaire* et les textes référentiels de Ionesco.

Les traits communs à l'auteur et au héros ne manquent pas dans *Le Solitaire*. Pourtant, en dépit des ressemblances, le personnage n'est pas l'auteur. Sans doute est-ce pour insister sur cette différence que Ionesco, dans *Le Solitaire*, n'explicite jamais les similitudes lorsqu'il prête à son héros une part de lui-même. Il recourt parfois à une façon détournée de suggérer le lien entre le héros et lui-même. Leur goût commun pour la lecture en est un bon exemple.

Dans *Le Solitaire*, lorsque le héros déménage d'un hôtel pour vivre dans son appartement, il jette presque tous les livres qu'il avait, sauf quelques uns :

> Les livres que je lisais, je les jetais. J'avais gardé *Les Possédés* de Dostoïevski, *Les Misérables* de Victor Hugo, *Les Trois Mousquetaires, Le Comte de Monte-Cristo*, des récits et nouvelles de Kafka, Arsène Lupin et un Rouletabille[303].

Parmi les livres que le héros a gardés, le roman de Dostoïevski et les nouvelles de Kafka correspondent bien aux goûts littéraires de Ionesco, ainsi qu'il confie à Claude Bonnefoy :

---

[303] *LS*, p.18.

> J'ai découvert Kafka assez tard. La première œuvre que j'ai lue, *La Métamorphose*, m'avait beaucoup impressionné, pourtant, je me demande si, au départ, je l'ai bien comprise. [...] D'autres écrivains m'ont impressionné, mais d'une façon tout à fait différente. Dostoïevski, bien sûr[304].

Si *Les Misérables* de Hugo, les romans d'Alexandre Dumas et le roman policier ne sont pas les livres de chevet de l'auteur, ils lui sont néanmoins chers dans la mesure où ils lui rappellent son enfance. Ionesco les avait déjà lus avant d'avoir onze ou douze ans.

> Certes, j'avais déjà lu *Les Misérables* [...] j'avais lu un ou deux romans de Balzac, d'autres romans de Hugo, *Les Trois Mousquetaires* —, et aussi le *Cricri*, *L'Epatant*, des romans policiers. Mais après la découverte d'*Un cœur simple*, il m'a été impossible de continuer à lire les mauvais romans-feuilletons, les romans policiers de basse qualité[305].

Qualifiés de « mauvais romans-feuilletons », ces livres n'ont pas une valeur littéraire aux yeux de Ionesco. Il opte donc pour une fine stratégie lorsqu'il délègue ses goûts littéraires à son personnage. Les livres que le héros préfère sont composés de ceux que Ionesco apprécie toujours et de ceux qu'il a aimés mais qu'il n'apprécie plus. Bref, les éléments rapprochant l'auteur et le personnage coexistent avec d'autres éléments qui les séparent. Curieusement, Ionesco semble avoir privilégié plutôt les seconds au début, sans doute parce que ces livres lui rappellent son enfance, époque bénie pour lui. Dans une version manuscrite du *Solitaire*, le héros dit ne lire que des romans policiers.

> Quand je ne suis pas à table, ou dans le fauteuil, ou dans mon lit, c'est là que je passe mon temps, allongé des heures entières, à lire mon journal, ou un bon roman policier. Depuis que j'ai pris goût aux romans policiers, impossible de lire autre chose, sauf les faits divers des journaux, car la politique m'ennuie[306].

Selon Marie-France Ionesco, ce manuscrit fait partie des quelques tentatives inabouties

---

[304] *EVR*, p.42-43.
[305] *Ibid.*, p.27-28.
[306] *Le Solitaire,* Ms. f°4. Voir nos annexes.

du *Solitaire*. Ionesco a donc décidé de mettre davantage d'éléments autobiographiques directs dans le choix de livres, sans doute par souci d'équilibre entre la fiction et la référentialité. Le personnage n'est pas l'auteur, mais il faut donner l'impression qu'il peut l'être.

D'autres traits communs entre le héros et l'auteur sont présentés de façon plus explicite. Par exemple, le héros recourt à l'alcool pour calmer son angoisse.

> De nouveau cet affreux vertige. Je me dirigeai vers le buffet. Ouvris le battant, pris la bouteille de cognac. Je bus l'un après l'autre cinq verres. Dieu que c'était bon. Toutes les questions s'émoussent, je me sentis chaud, heureux, ou plutôt, non pas heureux, libéré de toutes ces questions[307].

Cette image de l'homme qui, pris par l'angoisse, prend un verre d'alcool n'est autre chose que celle de Ionesco. Il écrit ainsi dans *Présent passé passé présent* :

> Et tout ce dégoût, et cette douleur indicible et toute cette peur, et les abîmes étoilés qui m'angoissent... Tout cela peut être noyé ce soir dans un verre d'alcool.
> Comment faire pour être un égoïste simple ? Comment faire pour être, non pas seulement intellectuellement mais psychologiquement indifférent ? Oui, ne pouvant boire jusqu'au fond de la coupe du remords, je vais boire le verre d'alcool[308].

On peut également constater la préférence commune pour les couleurs vives. Si Ionesco commence à pratiquer la peinture à partir des années 1960, son œuvre picturale est très riche en couleurs. Or, les meubles de l'appartement décrits par le héros dans *Le Solitaire* sont aussi fortement colorés. On y trouve en effet un buffet jaune, un tapis rond d'un rouge rose, un fauteuil bleu, un canapé bleu, un lampadaire avec un abat-jour orange, des doubles rideaux rouges ornés de feuilles vertes[309]. La version manuscrite laisse voir également cette préférence pour les couleurs tranchées : les murs sur fond bleu pâle, une

---

[307] *LS*, p.59.
[308] *Pppp*, p.270-271. Dans *Journal en miettes* également, l'alcool est évoqué pour calmer la peur : « L'alcool me manque. Un verre suffit pour que la peur disparaisse. », *JM*, p.80.
[309] *LS*, p.34-36.

tapisserie rose, un tabouret rose, un canapé-divan bleu foncé avec des points blancs[310]. L'importance des couleurs continue de croître si bien que Ionesco cesse progressivement d'écrire au profit de la peinture.

La figure de la mère est elle ausi évoquée de façon similaire dans les essais autobiographiques et dans le roman. Comme nous l'avons vu, si la figure de la mère n'apparaît pas sans provoquer un sentiment de remords ou de pitié dans ses essais autobiographiques, il en est de même pour la mère du héros. Appelée « la pauvre petite »[311], elle travaillait seule pour élever son fils. Elle meurt d'une congestion célébrale — maladie qui a également emporté la mère de Ionesco — et le personnage se sent totalement anéanti :

> J'étais bourré de remords et d'impuissance. Des remords parce que, elle, (*sic*) avait raté sa vie deux fois, la première fois à cause de mon père, la seconde fois parce que je n'avais pas répondu à son attente et que je ne l'avais pas aidée, parce que je n'avais pas pu l'aider à racheter sa vie[312].

Ce genre de traits personnels communs esquisse un portrait du personnage assez proche de l'autoportrait que brosse l'auteur. Pourtant, le point commun le plus caractéristique entre les deux hommes est sans doute leur perception du monde. Lorsque le héros contemple l'univers, celui-ci est constamment évoqué par des termes à connotation positive ou négative.

> Tout mon passé se déroulait, devant mes yeux, un paysage de désolation, un désert, sans oasis. Plutôt un désert frileux. D'un horizon à l'autre, ces bords du couvercle, rien, pas une fleur, tantôt la terre sèche, tantôt la poussière, tantôt la boue. [...] Il y aurait pu y avoir la joie ? Il y aurait pu y avoir la lumière éclatante au lieu de ce gris sale, de cette clarté morne. Est-ce qu'il y aurait pu y avoir la lumière ? Est-ce qu'il y aurait pu y avoir l'amour ?[313]

Dans ce petit passage, on peut classer les termes utilisés en deux catégories :

---

[310] *Le Solitaire*, manuscrit, f°3 et f°4. Voir nos annexes.
[311] *LS*, p.22.
[312] *Ibid.*, p.23.
[313] *Ibid.*, p.158.

Valeurs positives	Valeurs négatives
Oasis	Désert frileux
Fleur	Terre sèche
Joie	Poussière
Lumière éclatante	Boue
Amour	Gris sale, clarté morne

Cette catégorisation basée sur un conflit entre les deux valeurs opposées n'est autre que la vision du monde que Ionesco développe longuement dans ses essais autobiographiques. Les termes tels que « poussière », « boue », « gris », « lumière éclatante » etc. sont quasi identiques à ceux que l'auteur emploie sans cesse dans *Journal en miettes* ou *Présent passé passé présent*. Cette perception du monde identique entre Ionesco et son personnage est soulignée également par la peur commune de l'oubli d'images ainsi saisies. Si le fait de ne pouvoir retenir tous ses souvenirs est un drame capital pour Ionesco, il en va de même pour le héros du *Solitaire* qui constate avec amertume la disparition progressive de ses souvenirs :

> Mais les souvenirs qui me restaient devenaient comme des tableaux dans les cadres du souvenir. Des tableaux un peu brouillés, un peu noircis par tant d'oublis. Ces oublis, c'était comme des taches noires qui me cachaient l'image[314].

Mais l'élément autobiographique le plus important est sans doute l'expérience de lumière. Si le dramaturge a déjà puisé dans cette fameuse expérience mystique des matériaux pour ses fictions dramatiques telles que *Victimes du devoir* ou *Tueur sans gages*, il en va de même pour *Le Solitaire*. A l'instar de Ionesco, le héros se souvient de son expérience de jeunesse :

> Au tout début de ce genre d'expérience, quand j'avais quinze ou dix-sept ans, l'ailleurs arrivait plus vite. Le plus souvent, il y avait une sorte de halo lumineux. Et quand l'ailleurs s'en allait, je gardais longtemps, des jours, le souvenir d'un monde de la lumière. J'avais la certitude que

[314] *Ibid.*, p.203.

> cela avait été et que cela était et que je pouvais le retrouver[315].

L'âge et la circonstance correspondent bien à l'expérience de lumière de Ionesco. En concevant ce personnage à qui il a prêté tant de lui, l'auteur ne s'est sans doute pas empêché de parler de cet événement capital de sa vie.

Ainsi Ionesco prête-t-il au héros du *Solitaire* bon nombre de ses traits personnels. S'il a introduit quelques références montrant que le goût du héros peut différer de celui de l'auteur, il explicite leur similitude biographique, leurs affinités de perception ainsi que leur expérience mystique commune. Avec la liberté d'écriture du roman, Ionesco crée un personnage qui n'est pas l'auteur mais qui est bâti à l'image de l'auteur.

2. Rejet de la politique

Ionesco brosse le portrait de son personnage avec soin. Celui-ci est créé en effet à l'image de l'auteur, non pas sur le plan social ou biographique, mais sur le plan intime. De ce fait, tous les deux partagent souvent les mêmes idées et ont notamment en commun le rejet de la politique, ainsi que nous allons le voir à présent.

Dans *Le Solitaire*, le personnage parle peu de la politique. Il ne détaille ni ce qui se passe dans le milieu politique, ni ses idées politiques concrètes. Il lance juste de temps en temps quelques bribes d'impression sur la politique en général. Or, ses idées sont presque textuellement identiques à celles que Ionesco développe dans ses essais autobiographiques, notamment dans *Présent passé passé présent*. Si le héros pense : « La révolution installe la tyrannie, elle l'installe vite et les désirs les plus violents sont alors enchaînés »[316], Ionesco, quant à lui, exprime à plusieurs reprises son mépris à l'égard de la révolution :

> L'humanité a vécu, durant les siècles, soit dans la tyrannie, soit dans le désordre. Je préfère le désordre à la tyrannie. La révolution a réussi à faire la synthèse du désordre et de la tyrannie[317].

---

[315] *Ibid.*, p.69
[316] *Ibid.*, p.39.
[317] *Pppp*, p.113.

L'association des mots « révolution » et « tyrannie » est commune dans les deux citations. On pourrait penser que la révolution et la tyrannie sont deux notions opposées, pusique le changement brusque de régime est le résultat de la lutte contre la tyrannie. Or, pour Ionesco, les deux notions ne sont pas si éloignées dans la mesure où la révolution et la tyrannie — ou plus largement la politique — sont menées, à ses yeux, par un même désir de destruction.

> La politique [...] est désir de bouleversement et de destruction, elle est le bouleversement pour le bouleversement, la révolution pour la révolution, elle est la volonté qui se cache d'anéantir les réalisations de l'esprit[318].

Cet aspect caché de la révolution est aussi mis en exergue dans le monologue du héros. Pour lui aussi, la révolution n'est autre que l'explosion des désirs collectifs les plus violents. Pour Ionesco ainsi que pour le héros du *Solitaire*, la révolution et la tyrannie ne sont pas différentes dans la mesure où les deux sont dictées par la *libido dominandi*.

Aussi se demandent-ils tous les deux d'où vient cet instinct de violence. Tout naturellement, Ionesco et son « solitaire » en arrivent à la même conclusion : l'homme est dominé par ses désirs cachés de tuer l'autre pour échapper à la mort. Le héros se dit en effet : « On s'entre-tue dans les guerres et les révolutions. On se fait tuer. On se tue dans l'autre. Ou peut-être on essaie de tuer la mort »[319]. Aussi pense-t-il : « On tue et on se tue pour se prouver que la vie existe »[320]. Selon lui, l'origine de la tuerie est la peur de la mort. Pour y échapper, l'homme tue l'autre. Cette vision assez originale est le reflet d'un passage de *Journal en miettes* :

> Le crime le plus grand c'est l'homicide. Caïn tue Abel. C'est le crime par excellence. Et l'on ne fait que tuer. Mon ennemi visible, celui qui veut me donner la mort, je dois le tuer pour qu'il ne me tue pas. En le tuant, je suis soulagé car j'ai la conscience obscure qu'en lui j'ai tué la mort[321].

---

[318] *Ibid.*, p.64-65.
[319] *LS*, p.157-158.
[320] *Ibid.*, p.131.
[321] *JM*, p.133. Dans *Présent passé passé présent*, Ionesco dit encore : « On aime les tueurs. Et si on plaint

Ionesco s'est-il souvenu de ce passage en écrivant *Le Solitaire* ? Cela est probable. Bien que simplifiée, la tournure de la phrase du *Solitaire* ressemble suffisamment à la citation de *Journal en miettes*. Quoi qu'il en soit, l'idée de mettre en rapport la *libido dominandi* et la peur de la mort semblent profondément ancrées chez Ionesco.

Personnage lucide, le héros n'arrive pourtant pas à prendre ses distances avec la politique. Tout en sachant qu'elle ne l'intéresse pas, il est bouleversé par tout ce qui se passe dans le monde :

> Je me suis dit souvent que j'étais malheureux à cause des journaux. Sur toute la planète il n'y a que tueries en masse, rébellions, meurtres passionnels, tremblements de terre, incendies, anarchies et tyrannies[322].

Dès qu'il y a des personnes qui souffrent, le héros souffre avec elles et ne peut rester indifférent à leur sort. C'est ainsi qu'il dit : « Moi, je vivais dans la catastrophe, indépendamment de ce qui se passait à l'extérieur. Ou plutôt ce qui se passait au-dehors, cela se passait en moi »[323]. Le personnage réagit non pas sur le plan intellectuel mais sur le plan instinctif et émotionnel. Quant à son auteur, il réagit de la même manière. Particulièrement sensible aux malheurs des opprimés, à leur souffrance, il se sent littéralement blessé avec eux. Dans *Antidotes*, il écrit :

> Il y a des événements historiques qui me bouleversent comme s'il s'agissait de ma propre histoire. Ainsi, le dernier coup donné par les Soviétiques à Prague. Il s'agit vraiment de moi. Je suis meurtri, angoissé[324].

Ainsi, les idées politiques du héros sont extrêmement proches de celles de l'auteur. L'écrivain et son personnage ne justifient pas la révolution quelle qu'elle soit, considèrent que la politique est menée par l'impulsion violente qui déshumanise l'homme et se sentent bouleversés par le monde où règne la violence. La distance entre

---

les victimes, c'est pour les remercier de s'être laissé tuer. Ce n'est pas si difficile que ça à analyser, ce complexe, cet état d'esprit depuis que nous connaissons les psychanalyses. », *Pppp*, p.57.

[322] *LS*, p.40.

[323] *Ibid.*, p.156.

[324] *A*, p.33.

l'auteur et le personnage est ainsi très réduite sur le plan politique.

3. Questions métaphysiques

Outre les traits personnels ou une vision politique commune, les questions métaphysiques rapprochent le portrait du héros de l'autoportrait de Ionesco. En effet, le personnage angoissé se pose de façon régulière des questions existentielles. A la lecture du roman, Matthieu Galey affirme que l'angoisse est sa problématique principale :

> On ne sera donc pas surpris qu[e l'angoisse] soit également le cœur de ce premier roman de sexagénaire, « Le Solitaire », où le narrateur, un homme sans nom si proche d'« être personne », comme lui, crie la même obsession révoltée [...][325].

Or, ce cri d'obsession n'est pas sans rappeler celui de Ionesco qui est lui aussi un perpétuel angoissé. On est tenté de dire que les propos auxquels recourt le personnage pour évoquer ses troubles métaphysiques sont quasi identiques à ceux que l'écrivain avait utilisés dans ses essais autobiographiques. On y retrouve en effet des questionnements mêlés d'angoisse, d'ennui et de révolte. Pour cerner cette proximité métaphysique, nous confronterons le roman et les essais autobiographiques de Ionesco.

Le personnage du *Solitaire* vit dans la grisaille du quotidien. Pour lui, l'existence est un va-et-vient entre l'angoisse et l'ennui, et l'univers ressemble à une sorte de prison, entourée de murs infranchissables. Or, cette image des murs ressemble à une image onirique qui revient régulièrement dans *Journal en miettes*, comme un *leitmotiv.*

Le Solitaire	*Journal en miettes*
L'**univers** me semblait être une sorte de grande cage ou plutôt une sorte de grande **prison**, le ciel, l'horizon me semblaient être des **murs** au-delà desquels il devait y	Je reviens à l'image du **mur** infranchissable, gris et sombre de l'église. [...] Le mur est donc le mur d'une **prison**, de ma prison ; [...] C'est l'image d'un

[325] Matthieu Galey, « Ionesco romancier », *L'Express*, 2 juillet 1973, n°1147, p.85.

avoir autre chose, mais quoi ? J'étais dans un immense espace, enfermé cependant[326].	**monde**, du mien, dans lequel la terre est coupée du ciel [...][327].

On ne peut savoir si Ionesco a repris et modifié ce passage de *Journal en miettes* pour écrire *Le Solitaire*, mais il semble évident qu'il a eu recours à sa propre image onirique des murs infranchissables. Mais, avec les mêmes symboles — murs, prison, enfermement —, la vision du monde du personnage se superpose parfaitement à celle de l'auteur.

Dans *Le Solitaire*, le personnage révèle quelques-unes des causes qui le poussent à avoir cette vision particulière de l'univers et à se sentir mal à l'aise. Premièrement, il est torturé par le fait de ne pas pouvoir concevoir l'univers, alors qu'il est forcé d'y vivre. Deuxièmement, le malaise provient du destin humain conditionné par la mort. Ici également, les causes du malaise sont identiques à celles auxquelles Ionesco consacre tant de pages dans ses essais autobiographiques.

Sur le premier point, le texte du *Solitaire* ressemble à un passage de *Journal en miettes* :

Le Solitaire	*Journal en miettes*
Essayer de **concevoir** la **finitude** d'un globe dans la finitude d'un autre globe dans la finitude d'un autre globe, dans la finitude d'un autre globe, toutes ces finitudes étant liées l'une à l'autre infiniment, cela me donnait la **nausée**, mal à la tête. Le **vertige**. Ne pas avoir la **puissance** de **concevoir** l'univers, de savoir comment est ce qui est, cela n'est pas admissible[328].	Sans doute l'univers n'est-il ni fini, ni infini, **finitude** et infini n'était que des façons humaines de le penser ; de toute façon, que la finitude et l'infini ne soient que façons de penser et de dire est encore **inconcevable**, inimaginable. Nous ne pouvons faire un pas au-delà de notre **impuissance**, devant ces murs je suis pris de **nausées**. Si ce n'est plus le mur c'est le gouffre qui s'ouvre à mes pieds et j'ai le **vertige**[329].

[326] *LS*, p.30. Nos caractères gras.
[327] *JM*, p.89-90. Nos caractères gras.
[328] *LS*, p. 56. Nos caractères gras.
[329] *JM*, p.35. Nos caractères gras.

Les termes tels que « concevoir », « finitude », « impuissance » apparaissent dans les deux citations. Le personnage, à l'instar de Ionesco, ne peut concevoir l'univers et se sent impuissant. Bien évidemment, on sait que l'écrivain s'est nourri de sa lecture de *La Nausée* de Jean-Paul Sartre. Il peut donc y avoir une part de ce souvenir dans le choix du terme « nausée ». Dans tous les cas, l'impossibilité de concevoir l'univers provoque des réactions physiques très fortes telles que nausée et vertige chez le personnage et son auteur.

En ce qui concerne le deuxième point, la peur de la mort est omniprésente dans *Le Solitaire* aussi bien que dans les essais autobiographiques de Ionesco. Il arrive au personnage de se réveiller en pleine nuit, pris par une sorte de panique, ce qui n'est pas sans évoquer la peur de la mort presque pathologique chez Ionesco.

Le Solitaire	*Journal en miettes*
Et puis tout d'un coup, inattendue comme chaque fois lorsqu'elle saute sur moi, tout à coup, l'idée que je vais **mourir**. [...] Je saute hors du lit, j'ai une **peur bleue**, j'allume, je cours dans la chambre d'un bout à l'autre, je vais jusqu'au living, j'allume[330].	Cette **peur bleue**, cette panique. Dès la tombée de la nuit, elle m'envahit. [...] La nuit tombe. Elle tombe sur mon dos, ou plutôt je m'y enfonce. [...] Peur de ne plus les revoir, peur de **mourir**, sans jamais plus les revoir[331].

Ionesco exprime sa peur de la mort dès le début de sa carrière littéraire. Dans son premier recueil d'articles *Non*, publié en 1934, on peut trouver quelques passages où il montre l'impossibilité d'accepter ce destin inéluctable[332]. Dans *Le Solitaire*, l'auteur reprend la même expression « peur bleue » qu'il avait employée dans *Journal en miettes*. Il est aussi intéressant de noter que la peur de la mort est ressentie de façon particulièrement forte à l'arrivée de la nuit. Si Ionesco est pris de panique « dès la tombée de la nuit », le personnage court partout dans son appartement pour l'éclairer.

[330] *LS*, p.78. Nos caractères gras.
[331] *JM*, p.80. Nos caractères gras.
[332] « Je vais mourir. Je vais mou-ou-rir. Je vais mou-ou-ourir. Je vais mou-ou-ou-ou-ou-rir. Empossibele (*sic*) ! Cette fois-ci, j'exige des explications. », *N*, p.195.

Par ailleurs, si l'écrivain et son personnage éprouvent ces symptômes de nyctalophobie, celle-ci commence à se présenter dès leur enfance.

Le Solitaire	*Notes et contre-notes*
Le crépuscule m'angoisse. [...] Quand j'étais **tout petit**, **j'avais peur** de la nuit. Alors ma **mère** me sortait et m'emmenait faire les **courses** avec elle. [...] Je me souviens de cette foule **grouillante** qui me rassurait malgré la **demi-obscurité**, la rue étant mal éclairée. La plupart de ces **silhouettes**, de ces êtres n'existent déjà plus. Je me souviens d'une rue de **fantômes**. Et soudain les passants d'aujourd'hui me semblaient être des fantômes, eux aussi. Rien que des fantômes[333].	J'habitais, étant **gosse**, près du square de Vaugirard. [...] [M]a **mère** me tenait par la main, **j'avais peur**, une de ces peurs d'enfant ; nous faisions les **courses** pour le repas du soir. Sur les trottoirs, des **silhouettes sombres s'agitaient**, des gens qui se pressaient : ombres **fantomatiques**, hallucinantes. Quand cette image de la rue revit dans ma mémoire, quand je pense que presque tous ces gens sont morts aujourd'hui, tout me paraît ombre, évanescence, en effet. Je suis pris de vertige, d'angoisse[334].

Ionesco reprend ici presque textuellement ses propres souvenirs d'enfance. Tous les éléments, la présence de la mère, les courses, la foule, l'obscurité, les silhouettes, l'image fantomatique, sont transcrits fidèlement dans *Le Solitaire*. Il est notable que ce souvenir apparaît également dans *Victimes du devoir*. Choubert enfant appelle sa mère, parce qu'il a peur de la nuit et des silhouettes qu'il voit sur le mur. De ce fait, on peut penser que l'image est tellement ancrée dans la mémoire de Ionesco qu'il ne peut écrire autrement ce souvenir même sous le masque de la fiction.

Dans cette condition, l'auteur ainsi que son personnage se sentent souvent fatigués ou épuisés. Ils ont l'impression de tourner éternellement en rond et finissent par se demander à quoi la vie sert.

[333] *LS*, p.64. Nos caractères gras.
[334] *NCN*, p.216. Nos caractères gras.

Le Solitaire	*Journal en miettes*
Et puis, je fus pris soudain d'une tristesse infinie, d'une **détresse énorme**. J'avais supporté cela depuis toujours, sans **m'en rendre compte**. C'est l'« **à quoi bon** » qui m'avait empêché de me réjouir. Un « à quoi bon » pas très conscient. C'était conscient maintenant[335].	Je **sais**, de mieux en mieux, moi, quelle est la raison de cet **épuisement** : c'est le doute, c'est l'éternelle question « **à quoi bon** » enracinée dans mon esprit depuis toujours, que je ne puis déloger. Ah, si l'« à quoi bon » n'avait germé dans mon âme, puis n'avait poussé, puis n'avait tout recouvert, n'avait étouffé les autres plantes, j'aurais été un autre, comme dit l'autre[336].

Ce « à quoi bon » omniprésent dans les essais autobiographiques de Ionesco pèse aussi sur le personnage du *Solitaire*. Comme son auteur, tantôt le personnage essaie de se débarrasser de cette question « à quoi bon » en cherchant l'extinction des désirs comme solution : « Que l'on me fiche la paix. Que les désirs des autres me laissent tranquille et qu'ils ne veuillent pas m'engager à leur suite. Je désire surtout ne pas avoir de désirs. »[337] ; tantôt, il attend avec impatience le salut. Pourtant, tous ses efforts sont presque systématiquement remis en doute par ce « à quoi bon ». Cette attente mêlée d'espoir et de désespoir n'est autre chose que celle de Ionesco. Ce dernier se projette totalement dans le personnage lorsque celui-ci parle de ses questionnements métaphyiques.

Pour le lecteur qui connaît d'autres œuvres ionesciennes, le personnage apparaît comme un sosie de l'auteur sur le plan métaphysique. Plus que jamais, Ionesco recourt directement à ses souvenirs personnels. Sur ce point, le portrait du héros et l'autoportrait de l'auteur se superposent, si bien que sans le cadre romanesque, on pourrait lire certains passages comme le journal intime de Ionesco. Si ce dernier instaure une distance entre lui et le héros sur le plan social ou sur les goûts littéraires, les différences disparaissent sur le plan politique et métaphysique. Le héros du *Solitaire* en effet n'est pas l'auteur mais il s'agit de quelqu'un dont la pensée reflète directement celle de

[335] *LS*, p.158. Nos caractères gros.
[336] *JM*, p.34. Nos caractères gros.
[337] *LS*, p.40. Sur ce point aussi, Ionesco écrit dans *Journal en miettes* : « Ne pas désirer vivre, ne pas désirer mourir, laisser les choses aller. Le Zen ou le "Je m'enfichisme métaphysique." », *JM*, p.74.

l'écrivain. Pour le lecteur qui a fait une lecture intertexuelle de l'œuvre de Ionesco, le soliloque du personnage ne peut apparaître que comme celui de l'auteur. Ainsi l'auteur réussit-il à mêler ses propres confessions au sein de l'univers romanesque pour donner à son roman un caractère plus intime.

Du point de vue générique, *Le Solitaire* est un roman à part entière, et non une autobiographie ni une autofiction. Il n'y a aucune ambiguïté sur la fictionnalité du roman créée par plusieurs procédés. En même temps, Ionesco ne nomme pas son personnage-narrateur. Cet anonymat facilite l'assimilation entre la figure du personnage et celle de l'auteur. Dans un premier temps, pour mettre plus de distance entre lui et son héros, Ionesco le met dans une situation fort différente de la sienne. Cependant, à travers ses paratextes de nature référentielle, il explique qu'il a essayé de se confesser et de parler de ses propres problèmes à travers la fiction. Il avertit ainsi le lecteur que le roman peut révéler la vérité personnelle de l'auteur. Par conséquent, on pourrait dire que c'est pour la révéler que Ionesco a écrit *Le Solitaire*.

Montrer la vérité personnelle de l'auteur à travers la fiction : un tel objectif influence forcément l'écriture du roman. Celle-ci est marquée par de fréquents discours commentatifs et méditatifs, ce qui rapproche ce roman de l'écriture intime. D'autres œuvres autobiographiques ayant été publiées avant le roman, la lecture intertextuelle entre roman et œuvres autobiographiques permet de saisir le premier comme leur prolongement indirect. Avec la liberté d'écriture que permet le genre romanesque par rapport à l'écriture intime ou à l'écriture dramatique, Ionesco tente de nouer avec le lecteur une relation plus intime et profonde.

Sous une forme indirecte, le personnage multiplie ses confessions sur les problèmes qui les préoccupent, lui et l'auteur. Aussi plusieurs traits personnels de l'auteur sont-ils évoqués. Comme son auteur, le personnage ne cache pas sa méfiance vis-à-vis de l'engagement politique et des idéologies. Bien plus, le héros se pose des questions métaphysiques sur la vie, la mort et le salut. La confrontation du *Solitaire* aux essais autobiographiques ne fait que confirmer l'intention de l'auteur : créer un personnage qui n'est pas l'auteur du point de vue social, mais qui reflète parfaitement le vrai Moi de Ionesco. En quelque sorte, *Le Solitaire* est le portrait d'un autre qui, au-delà des différences physiques, ressemble davantage au peintre. On peut se demander s'il est plus révélateur que l'autoportrait. Dans le cas de Ionesco, les deux semblent bien complémentaires. Si l'autoportrait — les essais autobiographiques — peut sembler plus authentique, le portrait — le roman — peut être plus efficace grâce aux possibilités offertes par l'écriture romanesque. Nous allons voir à présent comment Ionesco les utilise pour attirer l'attention du lecteur sur le héros ou pour mieux mettre en évidence sa vision.

Chapitre 2 : Univers romanesque du *Solitaire*

Le Solitaire, est né de la volonté de Ionesco de se confier indirectement au lecteur, tout en contournant, par la fiction, les contraintes imposées par l'écriture référentielle. Outre la liberté totale donnée à l'écrivain, l'écriture romanesque engendre un style plus souple et complexe, comme Ionesco le dit lui-même. C'est précisément cette caractéristique qui donne au *Solitaire* une autre résonance que l'écriture de soi, même si les frontières entre les deux types d'écriture sont parfois floues. Nous verrons ici comment Ionesco met en scène l'univers intime du personnage de façon propre au roman. Pour ce faire, nous nous pencherons sur les trois aspects du roman : les personnages, le cadre romanesque et les visions du héros.

Pour étudier les personnages du *Solitaire*, nous les classerons en trois groupes : le héros, les personnages secondaires, puis la foule. Nous nous intéresserons à l'évolution du héros tout au long du roman et au contraste entre ses nombreux soliloques et son incapacité à communiquer avec autrui. Quant aux personnages secondaires, nous étudierons leur fonctionnement qui permet de mettre en relief le héros. Enfin, nous verrons l'effet créé par la présence de la foule.

L'univers dans lequel se déroule l'histoire sera également étudié. Dans la mesure où Ionesco emploie le discours à la première personne dans *Le Solitaire*, l'univers romanesque est toujours décrit à travers les yeux du personnage. Pour suivre l'évolution de la perception du personnage, nous étudierons notamment le cadre spatio-temporel saisi par ce dernier. Ainsi verrons-nous comment Ionesco réussit à reproduire dans l'écriture la perception bien particulière de l'univers du héros.

Dans cet univers subjectif, le personnage présente sa vision. Ionesco semble non seulement la partager mais aussi la mettre en scène. Dans quel but, la met-il en scène ? Pour répondre à cette question, nous nous pencherons d'abord sur quelques-unes des descriptions réalistes du roman pour saisir leur utilité. Puis, nous verrons comment les problèmes de la politique et de l'idéologie sont présentés. Enfin, nous essaierons d'analyser comment l'irruption du sacré, à la fin du roman, est préparée.

I. Les personnages

1. Le héros, un homme banal mais universel

Si Ionesco souhaite établir une communication intime et profonde en abordant le roman avec *Le Solitaire*, cette tentative passe essentiellement par le biais du héros. L'auteur semble vouloir que le lecteur pénètre dans l'univers romanesque pour comprendre celui-ci. Pour introduire le lecteur dans cet univers intime, comme nous l'avons vu, Ionesco a d'abord recours au discours autodiégétique grâce auquel le lecteur a l'impression d'avoir affaire au héros qui lui parle directement.

Mais le discours autodiégétique n'est pas le seul élément qui invite le lecteur à s'approcher de ce personnage. Si, comme le remarque Paul Vernois, *Le Solitaire* est « organisé comme un plaidoyer philosophique à la manière d'un conte voltairien »[338], comment le roman peut-il convaincre le lecteur ? Ionesco semble adopter au moins deux stratégies.

Premièrement, il fait du lecteur un destinataire privilégié du soliloque du héros. C'est ainsi que la voix autodiégétique adoptée laisse entendre au lecteur tout ce que pense intérieurement le héros. Celui-ci apparaît en effet extrêmement bavard. Le lecteur apprend donc son malaise intime qui prend souvent la forme de l'angoisse, de la peur, de la détresse et de la fatigue. Le héros lui explique même que son malaise est causé par la condition humaine qui lui semble inadmissible. Or, les autres personnages ignorent totalement le trouble du héros puisque, selon eux, il ne leur parle de rien. La réaction des autres protagonistes peut étonner le lecteur. Mais ceux-ci signalent que la communication avec lui est extrêmement difficile, voire impossible. Même son amie Yvonne le quitte en disant :

> — Ça me fait de la peine de te faire de la peine. Tu ne parlais pas. Tu étais enfoncé dans tes pensées. Je ne sais même pas si c'était des pensées, je veux dire des pensées comme les nôtres. Tu n'es pas fou et pourtant tu fais l'effet d'un fou[339].

[338] Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.294.
[339] *LS*, p.141.

Pour les autres personnages, le héros n'est qu'un neurasthénique incapable de communiquer avec autrui. Même lorsqu'il tente de s'expliquer, ses paroles demeurent incompréhensibles. Le passage où le héros discute avec un étudiant en philosophie au téléphone en témoigne de façon exemplaire. Pour ce personnage-là, le héros se sent mal à l'aise parce qu'il est névrosé obsessionnel. En somme, les autres protagonistes n'arrivent pas à le comprendre ou, plus exactement, à sentir le poids du malaise qui pèse sur lui. Dans cette situation, le lecteur est le seul à pouvoir prêter l'oreille à son soliloque. Par cet effet de contraste entre la propension à soliloquer du héros et son incapacité à communiquer avec autrui, le lecteur a l'impression d'être le seul à pouvoir pénétrer dans son univers intime. Pareille proximité peut créer une sorte d'affinité entre le lecteur et le héros.

Deuxièmement, Ionesco tente de souligner la dimension universelle des propos du héros. Ce dernier rappelle que les questions métaphysiques qu'il se pose touchent tout le monde, y compris le lecteur. En réalité, le héros se pose des questions à la place du lecteur, et plus généralement, à la place de tout homme. Pour faire comprendre ce positionnement du héros au lecteur, Ionesco fait évoluer la figure de son protagoniste tout au long du roman.

Au début du récit, le personnage dresse en effet un autoportrait très neutre. Il n'est ni beau ni laid, juste fatigué de vivre : « A vrai dire, je ne suis pas tellement laid, j'ai simplement une figure un peu fade et fanée, défraîchie dès ma naissance, avec mes yeux bleu délavé »[340]. D'ailleurs, il constate à plusieurs reprises qu'il est comme les autres. Paul Vernois résume ainsi la figure de ce héros :

> L'homme pivot du roman se définit par la négation. Il est sans caractère, sans pulsions irrésistibles et même sans tic puisque son penchant exagéré pour le cognac n'est qu'un palliatif momentané à ses angoisses, une sorte de réflexe conditionné. De même sa neurasthénie n'apparaît qu'à travers l'expression soulignée mais banale de l'ennui fondamental de vivre qui atteint tout homme[341].

Certes, le héros est un être bien banal sans personnalité particulière. Mais, c'est

[340] *Ibid.*, p.12.
[341] Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.295.

précisément au sein de cette banalité universelle — ennui de vivre, fatigue ou lassitude — que le lecteur et le héros peuvent se retrouver. D'ailleurs, Paul Vernois ne manque pas de remarquer que son ennui de vivre « atteint tout homme ». De même qu'il l'a fait dans ses essais autobiographiques, Ionesco souligne cette dimension universelle pour rappeler que le malaise du héros peut être celui du lecteur. Le défaut de caractère et de relief dans la vie du héros permet d'abord de laisser plus de place à l'introspection, puis d'inciter chaque lecteur à se retrouver plus ou moins en ce personnage dès le début. Car, s'il avait une personnalité trop caractéristique, le lecteur risquerait de le saisir de trop loin. Or, sur la figure neutre de cet homme, tout le monde peut projeter la sienne.

D'ailleurs, plus le roman avance, plus la dimension universelle des propos du héros est soulignée. Son malaise, son ennui, sa peur étant universels, le héros devient la figure de tout homme. En tant que représentant de l'humanité, il souffre à la place des autres qui semblent insensibles aux questions métaphysiques. C'est ce qu'il avoue au milieu du roman.

> Surtout quand je pense que, dans le fond, ils étaient comme moi. Ils étaient moi. Voilà pourquoi je leur en voulais. D'être des autres, sans être tout à fait autres. S'ils avaient été vraiment différents de moi-même, j'aurais pu les prendre pour modèle. Cela m'aurait aidé. J'avais le sentiment de porter en moi la peur entière et l'angoisse de miliards [*sic*] d'êtres humains, le malaise de tous[342].

Pourquoi Ionesco a-t-il besoin de faire préciser à son héros que son angoisse et sa peur sont celles de toute humanité ? Probablement parce que chacun préfère habituellement les ignorer, comme le font les autres personnages du *Solitaire*. C'est en ce sens que, vers la fin du roman, il constate avec une certaine amertume : « Je n'étais pas comme les autres »[343]. L'écrivain profite sans doute de la longueur du roman pour faire évoluer son héros. La figure banale d'un homme se transforme ainsi en celle de l'humanité. De fait le lecteur est invité à considérer les questions métaphysiques du héros comme les siennes.

Le Solitaire attire continuellement l'attention du lecteur sur son héros. Le lecteur

[342] *LS*, p.117.
[343] *Ibid.*, p.144.

est face à son soliloque que d'autres personnages n'entendent pas. Plus il paraît bavard pour le lecteur, plus il devient muet pour les autres personnages. L'effet de contraste entre le soliloque et le mutisme fait du lecteur le destinataire privilégié d'une confession à laquelle se livre le héros. Dans sa confession, le héros se pose des questions métaphysiques qui touchent tout homme. Cette dimension universelle est aussi renforcée par le manque de caractère particulier du héros, un *quidam* qui pourrait être n'importe quel lecteur. Enfin, le lecteur n'est pas seulement le destinataire d'une confession. Il est aussi invité à se retrouver au sein de la figure du héros.

2. Les personnages secondaires

Dans *Le Solitaire*, les personnages secondaires semblent avoir une fonction sans importance au premier abord. Certes, ils sont très peu présents et presque effacés devant le long soliloque du héros. La fréquence de leurs absences s'explique par le fait que le regard du héros n'est pas tourné vers l'extérieur mais essentiellement vers l'intérieur. Ce dernier s'intéresse à ses propres problèmes, ou au mieux, aux problèmes de toute l'humanité. Pourtant, les personnages secondaires méritent d'être étudiés, car ils mettent en évidence la différence entre l'écriture référentielle et l'écriture fictive. Dans un roman, l'auteur peut en effet inventer des personnages à sa guise pour construire l'univers romanesque, tandis qu'il ne se permet pas de le faire dans un journal ou dans une autobiographie. Si Ionesco tente d'établir une communication intime et profonde entre le lecteur et le héros, comment se sert-il des personnages secondaires pour l'optimiser ? Pour répondre à cette question, nous étudierons les personnages selon la tripartition suivante : les personnages masculins, les personnages féminins et la foule.

Les personnages masculins apparaissent comme des stéréotypes. Dans le bureau de l'entreprise où travaille le héros, il y a le patron, Pierre Ramboule et Jacques Dupont. Le patron oppresseur, l'ambitieux Pierre Ramboule, le progressiste Jacques Dupont : ce trio n'est pas sans rappeler celui de *Rhinocéros*, composé de Monsieur Papillon, Dudard et Botard. Ces personnages assument chacun une fonction prédéfinie par leur catégorie sociale et idéologique.

Le patron est décrit comme un homme qui menace en permanence ses employés.

> Combien de fois ne m'avait-il pas reproché de travailler mal, menaçant périodiquement de me remplacer, ce qui me faisait frémir. [...] Après chaque menace de renvoi, la peur me donnait un regain d'activité qui durait deux ou trois jours. Et puis, ça se relâchait. Au bout de deux semaines environ, nouvelles menaces[344].

Semblable à Monsieur Papillon qui, dans *Rhinocéros*, menace de mettre Monsieur Bœuf à la porte, le patron, figure stéréotypée, reproche au héros son manque d'assiduité au travail. Quant à Pierre Ramboule, il est décrit comme un ambitieux raté. Alors qu'il voit les choses en grand et parle de ses réalisations futures à son arrivée à l'entreprise, il n'évolue finalement pas dans son travail. De ce point de vue, ce personnage ne partage pas tout à fait le même caractère que Dudard, figure de l'intellectuel dans *Rhinocéros*. En réalité, celle-ci est assimilée au personnage de Jacques Dupont qui est « un homme cultivé »[345]. En même temps, ce personnage fait penser à Botard par son penchant idéologique. On pourrait penser que ces deux aspects, intellectuel et idéologue progressiste, sont réunis au sein de ce personnage, parce qu'en 1973, les « intellectuels » se retrouvent plutôt dans le camp de gauche. Dans tous les cas, Jacques Dupont est décrit comme un progressiste quelque peu primaire :

> Mais le soir, tandis que j'errais d'un bistro à l'autre, Jacques, lui, s'instruisait. Il lisait des romans et des livres idéologiques. Il s'était inscrit dans un parti révolutionnaire. Il s'endoctrinait le soir, il assimilait, probablement, pendant son sommeil et, le lendemain matin, il attaquait avec fureur la société[346].

Les personnages masculins du bureau n'ont pas de fonction importante sauf celle de rappeler les stéréotypes sociaux : ceux du patron, de l'ambitieux et du syndicaliste. A travers les yeux du héros, ces personnages apparaissent creux. Ils représentent concrètement la grisaille du quotidien dans laquelle vit le héros.

Parmi les personnages féminins, ceux avec qui le héros a eu une relation amoureuse occupent une place importante. Les personnages féminins montrent tour à tour les relations amoureuses du héros qui semblent toujours pousuivre la même

[344] *Ibid.*, p.10.
[345] *Ibid.*, p.21.
[346] *Ibid.*, p.23.

évolution. Au début d'une relation, la femme apparaît comme porteuse d'espoir et le héros se voit réconforté par l'amour. Puis petit à petit le sentiment amoureux s'efface et il sombre dans ses questionnements métaphysiques. Enfin, lorsqu'une relation prend fin, il la regrette douloureusement.

Au début, l'amour donne toujours de l'espoir. Avec Juliette, le héros voit : « un coin de ciel bleu dans les nuages »[347]. Il en va de même avec Lucienne : « Avec Lucienne, une sorte de commencement de quelque chose... »[348]. Lorsque la serveuse, Yvonne, l'embrasse, le héros constate que cela lui semblait « si vrai, si réel »[349]. Avec cette dernière, le héros se sent confiant :

> Quand je me réveillais le matin, avant qu'elle ne se réveille. Je ressentais une sorte de joie profonde que depuis longtemps je n'avais plus ressentie. [...] Parfois, je me demandais si nous n'étions pas, elle et moi, le fondement d'un nouveau monde. Un monde rétabli. Un monde sans trou ni crevasse. Un monde sûr et que Dieu aurait réussi[350].

Il est notable que l'amour pour le héros signifie un moyen d'échapper au monde où il vit. S'il a le sentiment que le monde et la condition humaine sont inadmissibles, l'amour lui semble capable de le dépasser.

Mais ce sentiment d'échapper à la grisaille du quotidien ne dure pas longtemps. Son rapport avec Juliette se résume en une phrase : « Après nous être abandonnés l'un à l'autre, nous nous étions abandonnés »[351]. Quant à Lucienne, elle le quitte pour Pierre Ramboule. Même Yvonne qui reste pendant un moment avec lui le laisse. La relation avec Yvonne, représentative de ses relations avec les femmes, montre bien que l'amour ne résiste finalement ni à son malaise, ni à ses questionnements métaphysiques.

> Quelquefois elle me comblait de ses bons conseils, mais cela de moins en moins ; le plus souvent, nous ne parlions plus. Nous nous tenions par le bras, longions notre rue, montions l'escalier, rentrions. [...] Une angoisse m'empoignait : combien de temps allait-elle résister à cette vie, me demandais-je souvent, combien de temps ? C'était une femme saine, elle ne

[347] *Ibid.*, p.13.
[348] *Ibid.*
[349] *Ibid.*, p.133.
[350] *Ibid.*, p.135.
[351] *Ibid.*, p.9

> pouvait résister longtemps à ce que les médecins auraient appelé ma neurasthénie[352].

Ainsi la vie commune avec le héros est-elle vouée à l'échec. Finalement, l'amour est aussi englouti par le malaise et l'« à quoi bon » qui sont ancrés chez le héros. Puis, malgré l'amour qu'elle lui porte, ils n'arrivent pas à se comprendre. Lorsque le héros repense à sa relation avec Lucienne, il constate avec un certain détachement : « En fait, il ne s'était agi que d'une solitude à deux »[353]. L'amour est trop fragile pour donner des réponses à ses questions métaphysiques.

Pourtant, l'amour reprend toute sa valeur au moment où le héros va le perdre. Il en va ainsi avec Lucienne : « Je m'étais rendu compte que Lucienne avait rempli une place dans ma vie, place dont je n'étais pas conscient lorsqu'elle était là »[354]. Avec Yvonne également, c'est un sentiment de regret qui domine le héros :

> Je fus pris d'un regret énorme, amer. J'avais eu le bonheur à côté de moi. Une fois encore, je l'avais raté. Le destin veut m'aider et la providence m'envoie ses anges que je repousse, ou que je n'aperçois pas[355].

En somme, ces personnages féminins ont le rôle de montrer que les sentiments amoureux sont voués à l'échec, face aux questions métaphysiques sans réponse. Ils peuvent jeter une lumière d'espoir au début ou provoquer un sentiment amer de regret à la fin, mais ils ne constituent pas une solution. Cette impression est renforcée par un cycle de joie-assombrissement-regret qui se répète. Les personnages féminins incarnent ainsi l'amour incapable de résoudre les problèmes qui relèvent de la condition humaine.

En dehors de ces personnages, il semble intéressant de se pencher sur le rôle joué par la foule. Celle-ci apparaît comme une sorte de figure radicalisée d'un Jacques Dupont ou d'un patron. Si les personnages masculins sont caractérisés essentiellement par leur appartenance sociale et idéologique, la foule peut être considérée comme un pantin idéologique. Ionesco fait remarquer au héros que la foule n'a pas de présence humaine. Par rapport aux personnages secondaires ayant une certaine présence — par

---

[352] *Ibid.*, p.137.
[353] *Ibid.*, p.13.
[354] *Ibid.*
[355] *Ibid.*, p.140.

leur nom ou par la description de leur aspect physique —, la foule apparaît aux yeux du héros comme non-existante.

> Je me mêlai à la foule, j'étais en plein milieu des frappeurs. Je ne recevais pas de coups. Ils semblaient ne pas me voir. Je n'étais qu'un spectre pour eux. Eux aussi étaient des spectres, mais violents, ou agités.[356]

La foule n'est pas considérée par le héros comme un ensemble d'êtres humains. Elle apparaît tantôt comme une masse de spectres, tantôt comme un vide. C'est ainsi que le héros se dit : « C'est dans le vide que je parlais. Un mélange de plein et de vide. »[357] ou bien : « Je suis entouré de gens, je suis entouré par la foule. Par la foule ou par le rien »[358].

L'image de la foule qui perd sa nature humaine n'est pas un sujet nouveau chez Ionesco. En effet, l'agitation de la foule n'est pas sans rappeler celle de la cohue qui répète des slogans lancés par la Mère Pipe dans *Tueur sans gages*, ou tout simplement celle qui se transforme en rhinocéros dans *Rhinocéros*. Dans *Le Solitaire*, Ionesco montre clairement la transformation de la figure humaine en foule au fil du temps. Au début de la révolution dont on ne connaît pas la cause exacte, même les révolutionnaires ont une figure humaine. Le héros arrive à décrire distinctement l'aspect physique de personnes au moyen des qualificatifs et attributs comme « petit », « vieux », « maigre », « âge moyen » etc. Un jeune révolutionnaire montre même l'attachement à sa vie familiale en déclarant : « ma femme m'attend à déjeuner. Je ne veux pas l'inquiéter »[359]. Or, cet aspect humain disparaît progressivement. Lorsque le quartier où habite le héros est gagné complètement par le conflit, il ne peut plus reconnaître le visage de clients venant manger avec leurs armées.

> Quelque chose avait changé. Je me demandai si c'était bien le même restaurant. [...] Je dévisageai les gens qui étaient là, en train de manger. J'eus du mal à reconnaître les clients, que je voyais tous les jours. Il n'avaient plus la même figure. Quelque chose de fondamental

[356] *Ibid.*, p.127.
[357] *Ibid.*, p.128.
[358] *Ibid.*, p.133.
[359] *Ibid.*, p.150.

> avait changé. Ils étaient eux-mêmes sans plus être eux-mêmes. Un aspect inconnu apparaissait, une autre personnalité[360].

Ce passage s'inspire très probablement de l'expérience vécue de Ionesco. Celui-ci rapporte dans *Présent passé passé présent* qu'une fois les gens contaminés par l'idéologie fasciste, ils se transforment en un autre être :

> J'ai vu les gens se transformer, à peu près sous mes yeux. [...] Je les sentais d'abord devenir de plus en plus étrangers, j'ai senti comment, petit à petit, ils s'éloignaient. J'ai senti comment germait en eux une autre âme, un autre esprit. Ils perdaient leur personnalité, remplacée par une autre. Ils devenaient autres[361].

Dans le cas du *Solitaire* ainsi que dans *Présent passé passé présent*, lorsque « les gens » perdent leur propre personnalité, ils deviennent la foule sans visage. Dans le roman, de nombreux personnages anonymes servent à créer l'image de la foule renonçant à sa propre humanité. Le dialogue entre la foule et le héros est impossible si bien que ce dernier a l'impression de parler dans le vide. La foule a pour fonction de montrer, par un effet de contraste, que le héros devient de plus en plus « solitaire » dans sa vie.

Les personnages secondaires assurent leur fonction pour consolider l'introspection métaphysique du héros. Les personnages masculins stéréotypés symbolisent des hommes qui vivent dans leur quotidien sans se poser de questions. Les personnages féminins, quant à eux, incarnent l'amour incapable de résoudre des problèmes métaphysiques. Le foule incarne enfin la déshumanisation et renforce le sentiment de solitude chez le héros. Tous ces personnages contribuent à conduire le héros à mener une existence recluse sans espoir. En disposant d'une liberté totale d'écriture dans le roman, Ionesco confère du relief au retrait progressif du héros en le confrontant à l'incompréhension des autres.

---

[360] *Ibid.*, p.163-164.
[361] *Pppp*, p.173.

II. Espace romanesque du *Solitaire*

1. Un lieu incertain

Dans *Le Solitaire*, Ionesco profite du discours autodiégétique pour communiquer fidèlement au lecteur la perception du héros, dans la mesure où tout ce qui se passe dans le roman est vu et entendu par ce dernier. Nous verrons ici comment l'écrivain transmet au lecteur la subjectivité de la perception du héros, en prenant d'abord comme exemple des repères géographiques.

Il faut d'abord rappeler que pour Ionesco, la perception objective n'existe pas. La méfiance éprouvée envers l'objectivité apparente dicte le style de ses essais autbiographiques, décousu, onirique et anti-chronologique. La distinction entre la réalité objective et la perception subjective n'a donc plus cours. Il en va ainsi pour le héros du *Solitaire* dont la position est fort proche de celle de l'auteur :

> Moi, je vivais dans la catastrophe, indépendamment de ce qui se passait à l'extérieur. Ou plutôt ce qui se passait au-dehors, cela se passait en moi. L'extérieur commençait à refléter l'intérieur. Ou vice versa. Mais ce n'était qu'à présent que je m'en rendais compte[362].

L'entremêlement de l'intérieur et de l'extérieur rappelle bien évidemment Bérenger dans *Tueur sans gages*, ce « psychosomatique »[363]. Ce dernier dit à l'Architecte : « En somme, monde intérieur, monde extérieur, ce sont des expressions impropres, il n'y a pas de véritables frontières pourtant entre ces deux mondes »[364]. De la même manière, le soliloque du héros montre au lecteur non seulement la réalité extérieure reproduite mais il reflète encore la réalité intérieure de son existence sans que l'on puisse les distinguer clairement.

Pour mettre en relief cet entremêlement de l'intérieur et de l'extérieur, l'écrivain utilise des repères géographiques. Ceux-ci reflètent en effet la perception subjective du héros. Dans *Le Solitaire*, Ionesco semble profiter de la longueur du roman pour montrer la perte successive de notion géographique chez le héros. Dans le même temps, sa vie

[362] *LS*, p.156.
[363] *TSG*, p.44.
[364] *Ibid*, p.49.

devient progressivement solitaire et éloignée du monde rationnel.

Dans la première phase du *Solitaire*, le héros décrit en détail son quartier. Lorsqu'il cherche un appartement, il pense concrètement à certains quartiers comme les Buttes Chaumont ou Versailles où l'on ne trouve que « des bâtiments officiels ou alors des habitations beaucoup trop chères »[365], ce qui correspond à l'image de ces quartiers dans la réalité. Le lecteur peut avoir une image concrète de l'univers romanesque. Le déménagement du héros est décrit de la même façon. Son appartement se situe dans la banlieue « près de la porte de Châtillon »[366] à côté de l'avenue de Châtillon. Bien que cette avenue soit inexistante, le lecteur a suffisamment d'informations pour situer approximativement l'appartement du héros. L'itinéraire que suit le héros pour déménager est aussi concret :

> Nous en mîmes du temps pour traverser Paris, quelle cohue ! Quels embouteillages à une heure où, pourtant, la plupart des gens auraient dû être en train de prendre leur repas. Du quartier de la gare du Nord à l'avenue de Châtillon, il y avait une longue distance. [...] Sur le pont Saint-Michel, il ne pleuvait plus. A la rue des Ecoles, les nuages s'écartèrent et le soleil apparut[367].

Il est aisé de reconstituer sur un plan de Paris l'itinéraire du héros qui traverse la ville du nord au sud. Dans la première phase du roman, l'écrivain a recours à des noms propres qui, par leur existence réelle, produisent des images concrètes. L'univers romanesque peut acquérir une sorte de réalisme aux yeux du lecteur.

D'ailleurs, la perception géographique du héros ne peut être mise en cause au début du roman. Il décrit son quartier de façon minutieuse :

> A deux pas de l'immeuble, un bar-restaurant où je pouvais prendre mes repas. Deux maisons plus loin, une laverie automatique. Près de l'arrêt de l'autobus, un marchand de journaux et de tabac avec, à côté, un marchand de postes de radio et d'ustensibles électroménagers[368].

---

[365] *LS*, p.28.
[366] *Ibid.*, p.41.
[367] *Ibid.*, p.41-42.
[368] *Ibid.*, p.33.

Avec d'autres descriptions, le héros permet de reconstituer assez facilement son quartier. Parfois, il lui arrive de préciser même certaines distances : « A quelques centaines de mètres de chez moi, il y avait un marchand de meubles »[369]. Il semble évident que Ionesco cherche dans ce début du roman la précision géographique. Le manuscrit d'une version avortée du *Solitaire* révèle également que l'écrivain situe l'appartement du héros avec précision dans la banlieue de Paris : « Il se trouve dans la banlieue parisienne, *~~à~~* toute proche, à ~~quinze cent~~ deux milles < cinq cent > mètres, de la porte de châtillon. Pourtant, ce n'est déjà plus Paris »[370]. La rature de « quinze cent », puis l'addition de « cinq cent » laissent paraître la précision apportée aux repères géographiques.

Pourtant, au fur et à mesure, le héros se montre peu intéressé par ce monde aux repères concrets, puisque son regard se tourne vers l'au-delà. Dans le restaurant où il prend ses repas habituellement, il tente de se mettre à l'écart du monde pour arriver à en sortir.

> Je fis encore un effort pour retourner dans l'ailleurs, là où cela n'a plus de nom. [...] Je pouvais tirer ainsi pas beaucoup, mais tout de même un peu, de cet espace-ci dans une autre chose indéfinissable analogue à un espace d'ailleurs. Cela me fixait moi-même dans l'ailleurs[371].

Cet espace, au-delà de ce monde, est désigné comme « ailleurs, là où cela n'a plus de nom ». Puisque le regard du héros est tourné vers un espace d'ailleurs sans nom, il commence tout naturellement à perdre ses repères géographiques.

> [J]e marchais assez longtemps, traversai deux ou trois rues — le temps était gris — avant d'arriver à un bistrot au coin d'une rue et de l'avenue qui se prolongeait indéfiniment, peut-être jusqu'au bout du monde[372].

Il ne saisit plus de façon rationnelle la longueur de l'avenue. L'avenue, jadis désignée par un nom propre dans un quartier concret, lui apparaît désormais comme un chemin sans fin. Au milieu du roman, le monde commence à lui paraître tout à fait étrange :

---

[369] *Ibid.*, p.34.
[370] *Le Solitaire*, manuscrit, f°1. Voir nos annexes.
[371] *LS*, p.68.
[372] *Ibid.*, p.99-100.

> Je ne savais plus où je me trouvais. Tout en le sachant, bien sûr. J'avais le sentiment d'être là et, en même temps, de ne pas y être. Il me semblait que cela bougeait ou que cela avait bougé. Un changement bizarre, facile à sentir ou immédiatement ressenti, mais impossible à expliquer avec des mots. C'était ma maison, la même maison, le même fauteuil, le même canapé, le même tapis et pourtant ce n'était ni le même tapis, ni le même canapé, ni les mêmes livres, ni les mêmes murs. Une étrangeté inexplicable[373].

Le monde commence à perdre sa signification habituelle aux yeux du héros, sans arriver à lui apparaître tout à fait différent. D'où le sentiment étrange que la banalité et l'étrangeté se superposent dans la vie.

Dans *Le Solitaire*, les repères géographiques reflètent donc la perception du héros. Ceux-ci mettent en valeur une vision de plus en plus introspective. A travers les yeux du héros, le lecteur éprouve le sentiment d'être face à un monde qui semble perdre son sens et son existence. Lorsque le héros est complètement coupé de ce monde, apparaîtra alors le nouveau monde transfiguré.

2.L'abolition de la notion de temps

Le changement qui s'opère chez le héros est rendu perceptible par la perte progressive des notions spatio-temporelles. La notion de temps suit la même évolution que les repères géographiques qui deviennent flous au fil du roman, mais elle est suggérée de façon plus directe. Il faut également rappeler que la notion temporelle est brouillée dans les essais autobiographiques de Ionesco. Comme nous l'avons vu, celui-ci écarte, dans ses essais, l'évolution chronologique qui ne lui semble pas authentique mais artificielle. Dans le roman toutefois, le brouillage des repères temporels s'effectue de façon à ce qu'il suive l'évolution de la fiction. Au fur et à mesure que le roman avance, les repères temporels sont un peu plus brouillés.

Au début du roman, les repères temporels du héros sont concrets. Il précise qu'il a

[373] *Ibid.*, p.119.

commencé à chercher un appartement « au tout début d'octobre »[374] ou qu'il « était treize heures dix »[375] quand il est arrivé chez lui le jour de son déménagement. Néanmoins, la précision se confond assez rapidement avec sa vision subjective du temps. Alors qu'il vient de s'installer dans son appartement, il fait part de son impression qui n'est pas sans surprendre le lecteur : « C'était l'avenue que je voyais de ma fenêtre et qui m'était déjà familière. J'avais l'impression d'y être passé pendant des mois ou des années »[376]. Le lecteur sait désormais que les repères temporels concrets ne correspondent pas forcément à la notion du temps que possède le héros intérieurement. Pour un certain temps, l'auteur laisse opposer les repères concrets à l'impression du héros pour souligner le décalage entre les deux.

Pour le premier, le héros note régulièrement l'heure et quelques dates. L'arrivée de sa femme de ménage en est un exemple : « La sonnerie de la porte me réveilla. Il était onze heures. C'était Jeanne, la femme de ménage. Elle s'excusait d'être en retard car elle aurait dû venir à dix heures [...] »[377]. Il recourt donc à l'heure indiquée. Il en va de même quand le héros part du restaurant : « Je réglai l'addition, je me levai pour partir, je trébuchai un petit peu, il était midi et demi [...] »[378]. Ou plus tard, il constate que cela fait 4 mois après son départ de travail : « Que s'était-il passé au bureau durant ces quatre mois d'hiver ? »[379]. Le lecteur sait désormais que le roman débute en octobre et il arrive au printemps. Le héros donne également des repères comme « le lendemain », « demain », « novembre dernier »[380].

Pour le second, le personnage principal éprouve le sentiment de vivre dans un espace où la notion de temps devient très élastique. La durée vécue étant totalement disproportionnée par rapport à la durée réelle, un bref laps de temps lui paraît très long tandis que des années entières semblent ne durer qu'un instant. Nous ne citons que deux exemples :

> Pendant des jours et des jours et des jours je circulais de la porte à la fenêtre, de la fenêtre à la

[374] *Ibid.*, p.28.
[375] *Ibid.*, p.42.
[376] *Ibid.*, p.61.
[377] *Ibid.*, p.80-81.
[378] *Ibid.*, p.92.
[379] *Ibid.*, p.102.
[380] *Ibid.*, respectivement, p.93, p.103 et p.104.

> porte sans pouvoir m'arrêter. [...] Les secondes étaient longues à n'en plus finir[381].

Ou encore,

> Le temps était à la fois très court et très long, c'est ce qu'il me semblait ; les secondes étaient interminables, chaque seconde une écorchure et les années étaient brèves. Ça s'en allait[382].

Ces deux exemples montrent clairement que la notion habituelle de temps n'a plus cours. Au fur et à mesure que la fiction avance, cette perception subjective du temps domine le récit. Marie-Claude Hubert fait les remarques suivantes : « Ionesco brouille volontairement les repères temporels pour que le lecteur partage l'état d'esprit de son personnage qui a perdu toute notion du temps »[383]. Bien plus, la perte de notion temporelle va être de plus en plus soulignée vers la fin du roman.

Après le départ de la serveuse, Yvonne, le héros se montre davantage détaché du monde et du temps. Il devient impossible de suivre l'évolution temporelle du roman. Le héros s'interroge à plusieurs reprises pour se repérer dans le temps, sans y parvenir : « Comment il se fait que le présent devienne passé ? Qu'est-ce que le temps ? Le fournisseur du néant. Tout devrait naître présent, immuable »[384] ou « Combien de temps cela faisait-il qu'elle m'avait quitté, Yvonne ? Des mois, des années. Le temps passe vite »[385]. A la fin du roman, le courant temporel ne peut plus être désigné clairement. Le héros dit : « Le temps passa. Des moins passèrent. Des années peut-être »[386]. L'adverbe « peut-être » fait comprendre que le héros commence à vivre dans un espace atemporel.

Ainsi les repères temporels, tout comme les repères géographiques, sont-ils progressivement brouillés. La perception personnelle du héros domine d'autres repères plus concrets tels que noms propres, heures, dates etc. Le lecteur fait face à cette perte progressive de la notion habituelle du monde. L'écrivain indique au lecteur de façon indirecte que le héros va vers une sorte de vide existentiel et temporel.

---

[381] *Ibid.*, p.90.
[382] *Ibid.*, p.109.
[383] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.188.
[384] *LS*, p.147.
[385] *Ibid.*, p.177-178.
[386] *Ibid.*, p.186.

III. Mise en scène des visions

1. Un réalisme dénué de signification

Comme nous l'avons vu, Ionesco et le héros partagent certaines visions sur le monde, la politique et la notion du sacré. Dans ses essais autobiographiques, l'écrivain parle longuement de ces sujets. Cependant, dans *Le Solitaire*, ceux-ci ne semblent pas présentés de la même manière : ils sont mis en scène. L'écriture romanesque a déjà permis à l'auteur de brouiller les repères géographiques et temporels afin de faire partager l'état d'esprit du héros au lecteur. Dès lors, on peut se demander comment ces sujets sont traités dans le roman afin d'éclaircir l'objectif de cette mise en scène.

Premièrement, nous verrons de quelle manière l'écrivain fait sentir au lecteur l'« irréalité » du monde où vit le héros. Deuxièmement, nous étudierons le traitement des éléments politiques dans le roman. Troisièmement, nous examinerons l'apparition de la vision sacrée qui survient à la fin du roman pour saisir comment Ionesco la met en scène.

L'introspection occupe une place considérable dans *Le Solitaire*. La vie monotone que mène le héros ne présente pas d'intérêts particuliers. Paul Vernois la résume en cette phrase : « Le tableau de la quotidienneté dégageait l'ennui et le non-sens de l'activité coutumière »[387]. En effet, lorsque le héros note les différentes étapes de sa journée, celle-ci est réduite à une série d'actions.

> Je posai sur le paillasson la bouteille de cognac, j'ouvris la porte puis la refermai derrière moi à clef. Je n'avais rencontré personne dans l'escalier, les gens devaient être au travail. J'entrai dans la pièce-salon. Je déposai près du canapé la bouteille et le journal, retournai dans l'entrée pour enlever mon pardessus et mon chapeau. Revins, pris un verre dans le buffet dont je refermai le battant, puis me dirigeai vers mon canapé après avoir contourné la table[388].

Ionesco semble faire exprès de recourir aux phrases courtes pour accentuer la monotonie de sa vie. Avant même de se retirer dans son appartement, sa vie n'est guère

[387] Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.294.
[388] *LS*, p.51.

active. L'aller-retour au restaurant est une des rares activités du héros. Il n'est donc pas désigné comme acteur du roman, mais comme contemplateur. L'incipit de l'œuvre (« A trente-cinq ans il est temps de se retirer de la course ») montre sa volonté de rester à l'écart du monde.

En effet, lorsque le personnage principal ne s'adonne pas à l'introspection, il contemple l'extérieur et décrit ce qui s'y passe. D'ailleurs, le contemplateur opte pour un style tout à fait réaliste pour décrire le monde. L'appartement et le quartier où habite le héros est décrit si minutieusement qu'il n'est pas difficile d'en faire le schéma.

> L'entrée était obscure. Il y avait, en entrant, sur la gauche, les cabinets. Tout de suite après, la porte de la cuisine. Les murs étaient assez sales, mais une couche de peinture arrangerait tout. A droite, une porte vitrée ouvrait sur une grande pièce éclairée par trois fenêtres, ce qui faisait que la pièce était très claire et grande[389].

Pourtant, le réalisme ne donne pas de vivacité à l'univers romanesque du *Solitaire*. De façon contradictoire, la description réaliste de la vie et du monde apparaît insignifiante et sans intérêt. Cette impression est souvent renforcée par les propos du héros qui fait savoir au lecteur que son regard vise au-delà de ce monde. Ce réalisme apparent ne peut décrire que le faux. Chez lui, la réalité dans le sens ordinaire du terme n'est pas compatible avec la vérité. Le monde ainsi saisi apparaît à ses yeux comme un rideau qui cache la vérité.

> Oh oui, il suffit de soulever le léger rideau qui recouvre le monde de la quotidienneté et du banal qui sont en nous plutôt qu'à l'extérieur, rien n'est banal si on regarde attentivement, à la fois drame et comédie[390].

Cette vision du monde n'est pas sans rappeler celle de l'auteur. Dans ses essais autobiographiques, ce dernier insiste sur l'importance de contempler le monde dans sa virginité, ce qui donne une sensation d'étonnement et d'insolite, alors qu'il est souvent recouvert par la quotidienneté. Le héros partage exactement la même attitude dans *Le*

---

[389] *Ibid.*, p.32.
[390] *Ibid.*, p.82.

Solitaire, ainsi qu'en témoigne l'extrait suivant :

> Pourvu que je ne retombe pas dans le gouffre de l'ennui. Regarder attentivement le monde, tout autour; très attentivement. Le débarrasser de sa « réalité », lutter pour retrouver à chaque moment l'étonnement original. Se réveiller et voir et sentir ce que tout cela est en vérité[391].

Si les deux partagent la même vision sur le monde, le roman met en avant cette « réalité » pour la remettre en question. Ionesco s'adonne notamment aux descriptions réalistes de ce monde pour optimiser sa remise en question. Plus le héros décrit avec réalisme le monde et la vie, plus ils apparaissent creux. Le réalisme du roman renforce, par un effet quelque peu contradictoire, l'irréalité du monde.

Ainsi, dans ses moments de contemplation, le héros fait-il savoir que la vie et le monde lui semblent souvent dénués de signification. L'existence de l'univers ne relève pas du naturel non plus. Contrairement aux autres, le héros du *Solitaire* ne peut s'empêcher de s'interroger sur le monde, l'univers et la vie. Tout cela, tel qu'il se présente, lui apparaît invraisemblable, car même « la forme des choses n'est que l'image que nous faisons d'elles... »[392]. Une vision habituelle du monde et de la vie est radicalement remise en cause. Le personnage a l'impression que le monde ressemble à un parc zoologique ou à une prison. Tantôt il pense qu'il existe une sorte de verre entre lui et le reste du monde, tantôt il est incapable de comprendre ce que disent les gens, ce qui n'est pas sans rappeler *La Cantatrice chauve*.

> Leurs mots me devinrent incompréhensibles. Des sortes de cris. Des mots se vidant de toute substance, comme des écorces ayant perdu leur contenu. [...] Je tournai la tête du côté de la rue, les façades des maisons ne semblaient plus être des façades. Les passants ne me parurent plus être des passants[393].

Dans cet espace insolite et vidé de signification, le héros cherche à entrevoir le réel.

> J'étais le seul à être. A mesure que les autres passaient et s'éclipsaient, je me sentais unique

[391] *Ibid.*, p.91.
[392] *Ibid.*, p.56.
[393] *Ibid.*, p.101.

> dans ce tourbillon qui ne pouvait être réel. Le réel devenait une sorte d'espace vide que je remplissais[394].

La contemplation apporte au héros un sentiment d'existence réelle et le rassure, ne serait-ce que pendant quelque temps. Au terme de cette attitude — nous le verrons plus loin — apparaîtront les images sacrées que le héros prendra pour un signe de salut.

La sensation d'insolite règne de plus en plus dans l'univers du *Solitaire*. La réalité dans le sens ordinaire du terme n'a plus cours. L'auteur et le héros partagent de toute évidence une même vision du monde. Celui-ci apparaît dénué de sens, recouvert de la quotidienneté et du banal. Ionesco recourt dans ce roman au réalisme pour accentuer son irréalité. Par un effet de contraste entre le réalisme et la sensation d'irréalité, L'écrivain transmet avec efficacité sa vision du monde au lecteur par l'intermédiaire du protagoniste principal.

2. Des allusions aux événements politiques

Dans son roman, Ionesco n'oublie pas d'évoquer des problèmes politiques. *Le Solitaire*, publié en 1973, montre la maîtrise avec laquelle Ionesco traite des problèmes politiques et idéologiques. Bien que révolté par les événements politiques, l'auteur ne semble pas les aborder de la même manière que dans ses essais. Il choisit d'évoquer des problèmes politiques essentiellement par des allusions, comme il le fait déjà dans ses pièces de théâtre. Premièrement, Ionesco fait attention à ce que les événements politiques dans le roman ne soient pas apparentés directement à ceux de l'Histoire référentielle. Deuxièmement, il recourt aux allusions qui amalgament souvent toutes les tendances idéologiques pour montrer leur caractère commun. Troisièmement, il évite de les critiquer directement et utilise le rire comme moyen de mise à distance.

Sur le premier point, l'événement politique le plus important dans *Le Solitaire* est sans aucun doute le combat révolutionnaire qui frappe le quartier habité par le héros. Or, la révolution apparaît de nulle part, s'intensifie et s'en va. Comme le remarque Paul Vernois, « l'irruption de la Révolution, pour des raison obscures, ne laissait entrevoir ni

[394] *Ibid.*, p.66.

ses causes ni ses prolongements »[395]. Aux yeux du lecteur, la révolution ne peut être apparentée à tel ou tel événement dans l'Histoire. La fiction romanesque permet de donner une neutralité indépendante par rapport à des événements réels. D'ailleurs, lorsque le héros parle des problèmes de société et de politique, il ne les aborde pas concrètement. Le héros intervient une seule fois vis-à-vis des révolutionnaires. Là encore, ce n'est pas la motivation politique qui le conduit à réagir : un révolutionnaire a insulté la serveuse. De plus, il constate que la politique ne peut résoudre les problèmes métaphysiques. Au lieu de rendre la vie plus supportable, elle ne fait qu'opposer les gens entre eux. Bien évidemment, cette vision n'est autre chose que la vision personnelle de l'auteur. Mais à la différence de Ionesco qui commente des événements réels et concrets dans ses essais, le discours du héros sur la politique reste essentiellement abstrait. Il ne parle pas de tel ou tel cas en particulier mais il remet en question la politique en général. Puis, la dimension métaphysique englobe la question politique. Ainsi Ionesco évite-t-il que *Le Solitaire* ne tombe dans le piège de la littérature à thèse.

Sur le deuxième point, lorsqu'il fait référence aux courants idéologiques, il recourt aux allusions, par le biais des slogans idéologiques de courants de pensée différents ou opposés, ou de leurs symboles respectifs qu'il s'ingénie à mélanger ou à intervertir. Le drapeau révolutionnaire que le personnage principal trouve en rentrant chez lui illustre parfaitement ce procédé :

> Ma maison se trouvait au milieu de la rue. Arrivé à ma porte, je pus apercevoir le drapeau de la barricade de l'autre bout. C'était le même que celui de l'autre barricade. Un drapeau vert avec un croissant de lune et une gerbe de blé.
>
> — Mais c'est le même, m'écriai-je.
>
> Le vieux du pavillon d'en face s'approcha de moi :
>
> — Allez le leur dire. Ils sont du même parti. Ils se tuent entre eux[396].

Le drapeau mentionné est composé des symboles fasciste, musulman et communiste. Le vert est d'abord la couleur adoptée par l'armée allemande mais aussi par la Garde de fer

---

[395] Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.294.
[396] *LS*, p.178-179.

en Roumanie. L'opposition ferme de Ionesco contre le fascisme est bien connue. Le croissant de lune, quant à lui, renvoie aux pays musulmans, critiqués sévèrement par Ionesco qui se montre un ardent défenseur d'Israël, notamment au moment de la guerre de Six Jours en 1967. Enfin, la gerbe de blé symbolise ici le communisme, une idéologie à laquelle Ionesco s'est toujours montré hostile. En renvoyant ces symboles dos à dos, Ionesco souligne que les hommes ne font que s'entretuer sous des noms différents. Il ne s'agit pas d'une critique qui vise telle ou telle idéologie mais qui vise tout aveuglement idéologique ou religieux. Ce type d'allusions est déjà employé dans *Tueur sans gages* où la Mère Pipe, portant des drapeaux verts, lance des slogans communistes. En ajoutant un symbole musulman, Ionesco élargit encore, par conséquent, la portée de ses critiques.

Sur le troisième point, il préfère que le lecteur prenne un peu de recul face à la contamination idéologique, plutôt que de lui infliger une nouvelle idéologie. A cette fin, il n'oublie jamais l'humour, car le rire permet toujours une certaine prise de distance. Cette volonté dicte d'ailleurs le titre d'un de ses articles : « La Démystification par l'humour noir »[397].

Dans *Le Solitaire*, le héros joue souvent le Candide. C'est ainsi qu'il rencontre un groupe de révolutionnaires. Ceux-ci ne parlent qu'avec des clichés et des phrases toutes faites. Les slogans qu'ils lancent font souvent allusion au communisme mais pas exclusivement. L'accumulation des slogans peu cohérents ne peut que provoquer le rire chez le lecteur :

> « Lutte des classes », « le boucher de la Place Rouge », « les riches », « les pauvres », « le prolétariat », « anti-révolutionnarisme primaire », « la dictature, oui, mais dans la liberté », « librement consenti », « les lendemains qui chantent », « les aurores sanglantes », « ce sera une nouvelle nuit de la Saint-Barthélemy », « ça se payera par le sang et dans le sang », « admettez qu'ils l'ont bien voulu, avec leur corruption », « ces sales bourgeois », « les ouvriers sont pauvres parce qu'ils boivent, ils sont tous alcoolisés », « collectivisme », « individualisme », « totalitarisme », « la société de consommation », « les buveurs du sang populaire », « tous des vendus, nos dirigeants »[398].

---

[397] Eugène Ionesco, « La Démystification par l'humour noir », *L'Avant-Scène*, n°191, 15 février 1959.
[398] *LS*, p.164.

Après ce vacarme idéologique, le héros montre son étonnement : « J'étais frappé par le niveau élevé de la conversation »[399]. Ionesco opte pour une double stratégie ici. Premièrement, il lance de tous côtés des slogans idéologiques qui sonnent de façon grotesque et creuse. Deuxièmement, la réaction naïve du héros ne fait qu'accentuer leur ridicule.

Il en va de même lorsque le personnage entend parler des vieux qui se souviennent de leurs guerres.

> « Moi aussi j'ai fait la guerre de 14 », disait un vieux tout ratatiné. Un autre disait, moins vieux : « La Résistance. » « Moi aussi j'ai été sur les barricades, en 27 ou en 37, en 47 ou en 35. » J'ignorais qu'il y eût tant de barricades ces dernières dizaines d'années. Cela ne s'était pas toujours passé en France. Peut-être au Brésil, peut-être en Espagne, peut-être au Congo, peut-être en Palestine, peut-être à Odessa, peut-être en Chine, peut-être en Irlande[400].

Si les brouillages d'une mémoire amusent le lecteur, la naïveté du commentaire narratorial provoque son rire. En même temps, l'énumération des différents pays fait penser que la guerre, symbolisée ici par les barricades, est une pandémie universelle. C'est l'histoire humaine, ponctuée par des guerres et des tueries, que le personnage vise de façon implicite.

Un peu plus loin, c'est le patron du restaurant où le héros prend ses repas qui est la source de commentaires comiques.

> —Si c'était de vrais révolutionnaires, dit le patron qui fit son apparition, j'irais peut être leur donner un coup de main. En réalité, ce sont des réactionnaires.
>
> —Et les autres, les adversaires ?
>
> —Ce sont aussi des réactionnaires. Ce sont deux bandes de réactionnaires. Les uns sont payés par les Lapons, les autres par les Turcs[401].

La remarque du patron fait d'abord rire par la combinaison quelque peu fantaisiste des

[399] *Ibid.*, p.166.
[400] *Ibid.*, p.169.
[401] *Ibid.*, p.174.

Lapons et des Turcs. En même temps, il met tous ces militants dans le même sac. Ionesco montre de façon indirecte que la différence apparente séparant les « révolutionnaires » et leurs adversaires n'existe pas dans la mesure où il ne font que tuer.

Dans *Le Solitaire*, les éléments politiques et idéologiques sont traités de façon à ne pas réduire leur portée. En recourant à la réflexion métaphysique, aux allusions, aux rires, Ionesco réussit à contourner le risque de faire du *Solitaire* un roman engagé, tout en évoquant les problèmes politiques qui le préoccupent. Le héros remet en cause la politique et l'idéologie dans leur ensemble. Lorsqu'il fait allusion aux idéologies, il les renvoie dos à dos pour montrer leur nature commune. Aussi le lecteur ne risque-t-il pas de penser que seule une idéologie particulière est visée au profit d'une autre dans le roman. Le traitement des problèmes politiques montre à quel point Ionesco est soucieux d'éviter une œuvre à thèse.

3. La mise en scène du sacré

A la fin du *Solitaire* apparaissent quelques images surprenantes. Le héros est le seul à remarquer cette irruption d'images éphémères. Les dernières scènes du roman appellent quelques observations. Premièrement, les symboles qui apparaissent comme porteurs d'une vision sacrée semblent avoir un rapport avec l'expérience vécue de l'auteur. Deuxièmement, cette fin semble occuper une place importante dans l'évolution du *Solitaire*. Tout le roman apparaît comme un long chemin parcouru par le héros pour accéder à cette vision sacrée.

Le héros, qui s'est retiré complètement du monde, mène une vie solitaire à la fin du roman, lorsqu'apparaissent quelques images extraordinaires. Elles montrent une similitude avec des images ou des éléments présents dans l'expérience de lumière ou des rêves euphoriques de Ionesco.

Si la lumière occupe une place prépondérante dans les expériences mystiques qu'a eues Ionesco, il en est de même pour le héros du *Solitaire*.

> Un matin, à l'approche de midi, comme je regardais le ciel bleu par-dessus les toits ainsi que je le faisais souvent, je vis apparaître une fente, une légère fissure qui s'étendit silencieusement d'un bout à l'autre de la voûte azurée. La fente était lumineuse, une lumière

plus forte que la lumière du jour, comment dirais-je, un bleu plus bleu que le bleu du ciel[402].

La densité de la lumière et de la couleur bleue marque chez Ionesco le début de l'expérience mystique. Tout comme dans ses pièces de théâtre telles que *Victimes du devoir* ou *Tueur sans gages*, ses propres expériences semblent transposées ici. Mais si l'expérience de lumière lui a surtout donné le sentiment d'immortalité, la vision sacrée du héros du *Solitaire* est beaucoup plus riche en symboles. Lorsque le décor disparaît, blanchi par la lumière extrêmement intense, apparaît une série d'images : un arbre couronné de fleurs et de feuilles, un jardin, un buisson, une échelle d'argent suspendue à un mètre du sol qui se perd dans le ciel, des colonnes avec un arc triomphal[403]. Tous ces éléments confirment qu'il a repris des rêves euphoriques que nous avons étudiés dans la première partie de notre travail. La constatation du héros, « Des années passèrent ou des secondes »[404], montre qu'il rentre dans un espace atemporel. L'abolition de la notion temporelle correspond à l'expérience de lumière qui a duré, selon lui, « très longtemps » et « quelques secondes »[405] en même temps, puis à l'enfance où il se trouvait « hors du temps, donc dans une espèce de paradis »[406]. Les deux dernières visions mystiques du héros sont composées des souvenirs et des rêves, qui sont interprétés postérieurement par Ionesco.

Si ces matériaux sont puisés de sa vie — ou ses vies, puisqu'il s'agit aussi d'un rêve —, comment l'écrivain les met-il en scène dans *Le Solitaire* ? Il est d'abord à noter que l'irruption du sacré survient au dernier moment du roman. Il se termine avec la parole du héros : « Je pris cela pour un signe »[407]. L'illumination ou la mort ? On ne sait ce qui lui arrive par la suite. Ce « signe » est un point d'arrivée du roman. Rétrospectivement, le lecteur peut se rendre compte que tout avançait petit à petit vers cette scène ultime.

Le roman s'organise ainsi pour mettre en relief le retrait progressif du monde chez le héros. Au début du roman, même s'il a quitté son entreprise et ses collègues, il sort pour prendre ses repas au restaurant. Le départ de la serveuse et l'arrivée de la guerre

[402] *Ibid.*, p.190.
[403] *Ibid.*, p.207-208.
[404] *Ibid.*, p.208.
[405] *Pppp*, p.233.
[406] *JM*, p.12-13.
[407] *LS*, p.208.

civile marquent un tournant dans sa vie. Il ne sort que très rarement de chez lui. Puis il coupe les ponts avec tout le monde. La concierge reste presque le seul lien entre le monde extérieur et le héros. Lorsque ce dernier connaît sa première vision extatique, il réussit à cueillir trois fleurs immaculées, puis les montre à la concierge. Or, celle-ci ne comprend rien de l'extase du héros, ce qui souligne la rupture entre les deux individus. Le retrait du monde signifie également la rupture avec le passé. Le personnage fait d'ailleurs une dernière fois le bilan de sa vie. Il se sépare de son passé qui disparaît à son tour. Pour preuve, il ne se souvient plus clairement des personnes qui ont pourtant marqué sa vie.

> Comment s'appelait-il ? Jacques ? Jacques, je crois. Mais non, Jacques était le mari de Lucienne. Ce n'était pas Pierre qu'il s'appelait ? Pierre comment ? Son nom commençait par un B... par un B ? Quelque chose comme Bouille[408].

Il est coupé du reste du monde, puis de son propre passé. Comme l'a montré Marie-Claude Hubert, « une quête mystique ne peut s'opérer que par le retrait du monde, par la privation sensorielle »[409]. La critique prend un exemple chez Saint Jean de la Croix qui a beaucoup influencé Ionesco à travers le livre de Jean Baruzzi, puis remarque qu'à la différence des mystiques, le héros du *Solitaire* « sombre, comme malgré lui, dans le néant »[410], ce qui lui permet toutefois de rencontrer la divinité.

Si le retrait du monde n'est pas entrepris au profit d'une quête métaphysique dans *Le Solitaire*, on peut remarquer que la conscience du héros change tout de même au fil du temps. Au début du roman, alors qu'il n'a pas encore complètement coupé les ponts avec le monde, il se montre troublé par ses questions métaphysiques. Il dit : « Et pourtant je me sentais mal à l'aise dans ma peau. Ne sachant pas comment bouger pour que je ne la sente pas ou que je la sente le moins possible »[411]. Il sombre dans le néant par résignation tout en étant bouleversé. Or, à partir du moment où le héros commence à mener une vie recluse, la résignation et l'angoisse se transforment progressivement en une attente. De quoi ? Le héros ne peut préciser. Il se demande : « Quel peut être

---

[408] *Ibid.*, p.198.
[409] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.192.
[410] *Ibid.*, p.193.
[411] *LS*, p.26.

l'aboutissement du désir ? Quel peut être l'aboutissement de la haine, de la tuerie ou simplement de la conversation ? Nous nous traînons dans l'inexplicable. Attendre. Faire confiance »[412]. Le temps d'attente n'est pas forcément paisible si bien que le héros se montre parfois impatient : « Pour moi je décidai de ne plus attendre »[413]. Malgré l'incertitude, son attente devient de plus en plus forte.

> J'étais en attente. Une attente de je ne sais quoi. Mais une attente vivante et vibrante. Quand de légers nuages passaient, mêlés au ciel bleu, j'essayais d'interpréter quelque chose, j'essayais de lire dans le ciel. Je n'étais plus malheureux comme avant[414].

Le personnage n'éprouve plus d'angoisse alors que jusque-là il oscillait de façon permanente entre l'angoisse et l'ennui. Il n'est plus « comme avant ». L'angoisse et la résignation se transforment en une sorte de sérénité. Plusieurs signes de sérénité sont présents dans la dernière partie du roman. Lorsqu'il aperçoit une lumière, il confie : « J'espérai quelque chose. »[415], alors qu'il prend la forte lumière d'une étoile « pour une promesse et non pas pour une menace »[416].

Le changement de vie et d'attitude du héros est accompagné par celui de l'environnement extérieur. Si, comme nous l'avons vu, il décrit le monde de façon réaliste pour remettre en question son irréalité, ce monde d'apparence s'écroule petit à petit. L'insurrection, la guerre civile ou la révolution le détruisent. Le quartier du héros qui était loin du lieu de bataille finit par être touché, à mesure que progresse la fiction. Quelques fusillades devant chez lui, puis des maisons de sa rue explosent. La maison du héros et quelques autres constituent désormais un petit « îlot »[417]. Si le héros tente de se couper du monde, celui-ci est en train de se réduire en même temps. Le monde habituel disparaît totalement avant l'arrivée du sacré :

> Il y eut comme une vibration dans les murs et les toits qui m'entouraient, des vibrations lumineuses dans la lumière éclatante. Les murs et les toits semblaient se disloquer, leurs

[412] *Ibid.*, p.171.
[413] *Ibid.*, p.182.
[414] *Ibid.*, p.188.
[415] *Ibid.*, p.190.
[416] *Ibid.*, p.191.
[417] *Ibid.*, p.190.

> contours devinrent flous. Ils perdirent leur épaisseur, devinrent, me semble-t-il, d'une fragilité extrême. [...] Ils se perdirent dans le lointain lumineux, fumées transparentes, disparurent[418].

Lors de la deuxième irruption du sacré, il en va de même. Le héros dit : « Je ne vis plus les vêtements, ni le linge. Le mur nu, seulement. Le mur disparut à son tour »[419].

Le retrait du monde, l'attente de plus en plus ardente du héros et la disparition progressive de l'environnement extérieur sont mis en parallèle. C'est à son apogée que l'auteur fait survenir l'irruption du sacré. Si, comme le remarque Marie-Claude Hubert, « Cette manifestation du sacré donne rétrospectivement une dimension d'ascèse à l'enfermement de cet homme. »[420], c'est en partie grâce à la mise en scène ainsi effectuée. A travers ce personnage à qui il a prêté beaucoup de traits personnels, l'écrivain, attendant toujours la manifestation du sacré, semble vouloir compenser sa propre attente, même si cela ne le satisfait pas totalement. L'autoportrait indirect, rendu possible par la fiction romanesque, assure ainsi une fonction compensatoire.

[418] *Ibid.*, p.206.
[419] *Ibid.*, p.207.
[420] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.192.

Le héros occupe une place primordiale dans *Le Solitaire*. Le lecteur l'entend soliloquer en permanence, alors qu'il ne s'adresse que très rarement aux autres. Ce contraste entraîne le lecteur dans un univers introspectif. Les autres personnages apparaissent comme des êtres qui vivent ailleurs, coupés du monde où vit le héros. La foule, qui s'agite dans des événements politiques, est décrite comme une masse de pantins, proches des personnages de *La Cantatrice chauve*. La communication entre le héros et les autres s'avère impossible. Les personnages secondaires mettent en relief la vie de plus en plus solitaire du héros.

La mise à l'écart du héros est soulignée par la subjectivité de sa perception. Elle est mise en avant par le discours à la première personne dans le roman. Les lieux pourtant désignés assez concrètement au début tendent à perdre leur importance au fil de la fiction, à tel point que le personnage paraît perdre pied. La notion du temps disparaît progressivement. Ionesco impose ainsi au lecteur le monde tel qu'il est perçu par le personnage.

Au milieu de cette subjectivité, le héros exprime ses visions sur le monde, la politique et le sacré. A travers son soliloque, il décrit de façon minutieuse et réaliste un monde extérieur qui apparaît contradictoirement dénué de sens. La politique, qui ne présente aucun intérêt à ses yeux, est évoquée essentiellement par des allusions pour éviter une interprétation limitée par la réalité politique. Quant à l'apparition du sacré, elle seule semble préoccuper vraiment le personnage. Tout au long du roman, ce dernier se débarrasse petit à petit des autres, de son passé et du monde. L'enfermement pourtant involontaire est accompagné par l'accroissement du sentiment d'attente. Ionesco place l'irruption du sacré au bout de l'anéantissement de la vie du héros, ce qui lui donne un sens.

Les procédés romanesques permettent à l'écrivain de se confesser à son lecteur par le truchement du personnage. Le rapport entre les personnages, l'univers romanesque, la mise en scène des visions sont des moyens efficaces pour intégrer le lecteur dans l'introspection du personnage. Dans le même temps, ce protagoniste, double de l'auteur, a enfin accès à la divinité. Ionesco a déjà tenté de rappeler par l'écriture intime son expérience mystique qui lui avait procuré un sentiment d'immortalité et la certitude du salut. Dans *Le Solitaire*, il ne s'agit pas de se souvenir mais d'inventer. Le romancier fait vivre à son personnage une expérience qu'il aurait

voulu retrouver. Si l'auteur éprouve toujours le manque de dimension sacrée dans sa vie, il le comble par la fiction romanesque dans *Le Solitaire*. En ce sens, les essais autobiographiques et *Le Solitaire* visent le même objectif. Par rapport aux essais autobiographiques, le Moi de Ionesco est mis en scène par divers moyens romanesques. Si l'auteur et le héros partagent les mêmes doutes, les mêmes angoisses et les mêmes aspirations, le roman possède une construction plus directe vers la manifestation d'une vision sacrée, ce qui manque aux essais. Avec la liberté que le genre romanesque lui octroie, Ionesco tente de combler sa soif métaphysique et de communiquer au lecteur d'une autre manière que par l'écriture de soi.

Chapitre 3 : Écriture des nouvelles

Si *Le Solitaire* est l'unique roman de Ionesco, celui-ci a écrit quelques nouvelles, réunies sous le titre *La Photo du colonel*. Outre les différences génériques entre nouvelles et roman, Ionesco a écrit les premières avec une approche très différente de celle qui a présidé à l'écriture du *Solitaire*. Il semble pertinent d'étudier ici les caractéristiques de ses nouvelles dans la mesure où celles-ci apparaissent comme un intermédiaire entre *Le Solitaire* et ses pièces de théâtre. D'ailleurs, il faut rappeler que presque toutes les nouvelles ont été transformées en pièces de théâtre, sauf *La Vase* qui devient le scénario d'un court métrage. En mettant en lumière les convergences et les divergences entre les nouvelles et le roman, nous tenterons de montrer que celles-ci sont conçues comme un scénario et embrassent déjà en elles-mêmes une écriture théâtrale.

Premièrement, nous nous pencherons sur la genèse des nouvelles. Si Ionesco a mis tant de lui-même dans *Le Solitaire*, les éléments autobiographiques apparaissent-ils autant dans ses nouvelles ? Puis, nous avons vu, dans la première partie de notre étude, que l'écriture autobioraphique de Ionesco embrasse une dimension non seulement biographique et aussi onirique, à tel point que ses essais autobiographiques retracent « ses vies ». Dès lors, on peut se demander si l'écrivain a également puisé des matériaux dans ses vies, c'est-à-dire dans ses rêves pour constituer ses nouvelles.

Deuxièmement, nous nous intéresserons aux particularités de l'écriture des nouvelles. Pour mieux les saisir, nous les comparerons à l'écriture du *Solitaire*. Puis nous tenterons de savoir s'il y a une évolution dans l'écriture des nouvelles, puisque Ionesco les a écrites entre 1952 et 1961.

Troisièmement, nous tenterons de mettre en exergue le caractère dramatique de l'écriture de ses nouvelles. Le fait que Ionesco les a transformées en pièces de théâtre montre implicitement qu'il y a une potentialité dramatique dans ces texte que nous nous attacherons à mettre en lumière.

I. Genèse

1. Éléments autobiographiques

Peut-on parler d'un autoportrait indirect sur les nouvelles de Ionesco, comme nous l'avons fait à propos du *Solitaire* ? Il est difficile de répondre à cette question de façon catégorique, puisque la présence des matériaux autobiographiques ne semble pas homogène d'une nouvelle à l'autre, ses nouvelles étant écrites à différents moments. Bien évidemment, leur longueur respective ne permet pas d'inclure autant d'éléments autobiographiques que dans le roman. Dès lors, on peut se demander quels sont les éléments de la vie de Ionesco utilisés dans ses nouvelles. En relevant des éléments autobiographiques à l'aide de ses essais autobiographiques, nous verrons s'il y a une différence de traitement entre *Le Solitaire* et ses nouvelles.

Parmi les nouvelles de Ionesco, on sait que la source autobiographique est déterminante dans l'écriture de *Rhinocéros*. En effet, aux dires du dramaturge, la rhinocérite s'est largement inspirée de la montée du fascisme qu'il avait vécue en Roumanie dans les années 1930 et 1940. D'ailleurs, la peau verte[421] de rhinocéros rappelle évidemment la couleur adoptée par les Gardes de fer. Pourtant, les traits autobiographiques sont soigneusement masqués dans *Rhinocéros*. Ionesco instaure même une certaine distance entre lui et son personnage principal. Celui-ci cite le nom de « Ionesco » en tant que dramaturge : « Je ne connaissais toujours pas le théâtre d'avant-garde, dont on parlait tant, je n'avais vu aucune des pièces de Ionesco. C'était le moment ou jamais de me mettre à la page »[422]. L'aspect autobiographique s'éclipse au profit d'une dimension allégorique, alors qu'il est dominant dans *Le Solitaire*.

Il en va de même pour d'autres nouvelles comme *Oriflamme*, *La Photo du colonel* ou *Une victime du devoir*. Dans ces nouvelles, il est presque impossible de trouver des éléments directement empruntés à la vie du dramaturge. L'identité des personnages ne sont généralement pas indiqués. Dans ces trois nouvelles, on ne parvient pas à connaître l'identité du personnage principal, ni son nom ou son métier. Il n'y a pas non plus de mention précise de lieu. Seuls quelques détails laissent entrevoir la

[421] *Rhinocéros*, dans *PC*, p.87.
[422] *Ibid.*, p.77.

possibilité d'emprunt d'éléments autobiographiques. Par exemple, dans *Une Victime du devoir*, le couple habite « le rez-de-chaussée »[423], ce qui correspond à la réalité de la famille Ionesco. En effet, ses membres habitaient le rez-de-chaussée de la rue Claude Terrasse dans le XVI[e] arrondissement en 1952, au moment où Ionesco a achevé cette nouvelle. De la même façon, le personnage de *Rhinocéros*, souvent tenté par l'alcool, évoque forcément la figure du dramaturge qui recourt à l'alcool pour calmer ses angoisses. Quant à l'identité des autres personnages, elle n'a pas de rapport direct avec la vie du dramaturge. Dans *Oriflamme* tout comme dans *Une victime du devoir*, la femme du personnage principal s'appelle Madeleine. Dans *Rhinocéros*, les personnages secondaires portent des noms quelconques tels Jean, Daisy, Dudard etc., alors que dans *Le Piéton de l'air*, la femme et la fille du personnage principal ne portent pas de nom. Sur ce point, les nouvelles ne se différencient pas du *Solitaire*. En effet, le héros ne porte pas de nom, les personnages secondaires ont des noms banals.

Les éléments empruntés directement à la vie du dramaturge sont présents essentiellement dans *Le Piéton de l'air*. D'abord, le personnage principal est un dramaturge, même si celui-ci a abandonné le théâtre. En tant qu'homme de théâtre, le personnage partage certains traits de caractère avec Ionesco. Tous les deux ont un rapport assez conflictuel avec les critiques. Le personnage confie : « J'avais abandonné le théâtre, en effet, quelques années auparavant, dans un mouvement de dépit provoqué par la méchanceté de certains de mes critiques et l'aveuglement obstiné des autres »[424], ce qui n'est pas sans rappeler le cas de Ionesco contesté d'une part par des critiques du *Théâtre populaire* tels Roland Barthes ou Bernard Dort, et d'autre part par des critiques conservateurs tels Jean-Jacques Gautier dans *Le Figaro*. Puis à l'instar du dramaturge, le personnage se définit comme « anxieux de nature »[425]. En ce qui concerne sa famille, la femme et la fille du personnage ne portent pas de nom, ce qui permettrait d'assimiler dans une certaine mesure leur figure à celle de la famille Ionesco. Par ailleurs, quelques descriptions montrent assez clairement que l'auteur a créé ces deux personnages sur le modèle de sa propre famille :

> Ma fille avait sa robe rose du dimanche, des souliers blancs ; la lumière de ses yeux verts et

[423] *Une victime du devoir*, dans *PC*, p.65.
[424] *Le Piéton de l'air*, dans *PC*, p.43.
[425] *Ibid.*

> gris avait toujours cette même douceur, cette même douceur enfantine qui contraste un peu avec son profil assez sévère[426].

Ou encore,

> Je pris par la main les deux êtres chers qui m'encadraient. Ma fille est déjà plus grande que ma femme, que nous plaisantons souvent pour sa toute petite taille[427].

L'importance qu'occupent les éléments empruntés directement à la vie du dramaturge est exceptionnelle dans *Le Piéton de l'air* par rapport aux autres nouvelles. Doit-on voir un rapport avec la date de publication ? Avant la publication de cette nouvelle en février 1961, Ionesco avait déjà créé le personnage de Bérenger à son image au théâtre. A la différence de ses premières pièces, il n'hésite plus à lui prêter directement ses propres doutes ou angoisses. Cela l'a-t-il poussé à introduire directement des éléments de sa vie dans son œuvre ? Il n'est pas facile d'y répondre, car, lorsque Ionesco porte cette nouvelle à la scène, il donne les noms de Joséphine et Marthe à ses personnages féminins, puis supprime des passages qui rappellent trop la figure de sa femme ou de sa fille.

Mis à part *Le Piéton de l'air*, *La Vase* contient quelques souvenirs autobiographiques de Ionesco. Par exemple, l'auteur se souvient d'une de ses promenades nocturnes avec son père dans *Présent passé passé présent* :

> [...] à Paris, ou dans la proche banlieue [...]. / C'était une nuit d'été. Un ciel plein d'étoiles. / Lui, qui était grand, marche en me tenant dans ses bras.[...] Nous marchons longtemps, il me semble, longtemps, nous longeons une clôture. / Le ciel plein d'étoiles[428].

Or, ce souvenir est transcrit très fidèlement dans *La Vase*.

> J'avais été un enfant autrefois. Mon père me tenait dans ses bras, me racontait une histoire, nous longions des palissades. C'était une banlieue plus campagnarde que citadine. C'était la

[426] *Ibid.*, p.45-46.
[427] *Ibid.*, p.50.
[428] *Pppp*, p.8.

> nuit. Un ciel chargé d'étoiles[429].

Outre les images en commun telles que la nuit, la banlieue, les étoiles, il est aussi intéressant de noter que le personnage se souvient de son enfance, comme le fait l'auteur dans son essai. *Présent passé passé présent* est certes publié en 1968, donc douze ans plus tard que *La Vase*. Mais ce passage de *Présent passé passé présent* datant des années 1940, il est fort possible que Ionesco s'en soit inspiré pour écrire *La Vase*. Dans cette nouvelle, on peut encore trouver un autre indice de sa vie à peine masqué. Il s'agit de La Chapelle-Anthenaise où Ionesco a passé quelques années de son enfance. Dans la nouvelle, lorsque le personnage décide de partir quelque part, il songe d'abord à aller à La Chapelle-Marie qui se trouve à trois kilomètres de là[430], sans pouvoir y arriver pourtant. Comme l'enfance, symbolisée par la Chapelle Anthenaise, n'est plus accessible pour Ionesco, le village du Chapelle-Marie n'est pas accessible au personnage non plus.

D'autres éléments autobiographiques sont à repérer dans les nouvelles de Ionesco. Il ne s'agit pas d'une personne, d'un événement ou d'un souvenir précis. Il s'agit plutôt de la transcription de visions euphoriques qu'a eues l'auteur au cours de sa vie. Sans qu'on sache exactement les identifier, elles semblent composées de l'expérience de lumière ou des souvenirs d'enfance.

Par exemple, le personnage dans *Oriflamme* parle à sa femme de leurs souvenirs euphoriques avec un ton lyrique.

> Te rappelles-tu, jadis, toutes les aurores étaient pour nous des victoires ! Nous étions aux portes du monde. Te souviens-tu, te souviens-tu ? L'univers était et n'était plus, ou n'était qu'un voile transparent à travers lequel brillait une lumière éclatante, une lumière de gloire venant de tous les côtés, de plusieurs soleils. La lumière nous pénétrait, comme une chaleur douce. Nous nous sentions légers, dans un monde délivré de sa pesanteur, étonnés d'exister, heureux d'être[431].

Il est aisé de trouver des éléments en commun avec l'expérience mystique de Ionesco,

---

[429] *La Vase*, dans *PC*, p.116.
[430] *Ibid.*, p.111.
[431] *Oriflamme*, dans *PC*, p.17-18.

tels que la légèreté, la lumière intense, la douceur, l'euphorie, l'étonnement et la perte de sensation de réalité. Il en va de même lorsque le personnage du *Piéton de l'air* ressent une sorte d'allégresse en lui :

> Je sentis naître en moi une indicible allégresse : une de ces joies oubliées, et pourtant bien connues, dont on se souvient lorsqu'elles vous reviennent, que vous retrouvez comme une chose qui vous appartient de toute éternité, que l'on perd tous les jours et qui, cependant, ne se perd jamais[432].

Le caractère de ces joies « oubliées » n'est pas sans évoquer l'auteur qui, durant toute sa vie, ne cesse de se souvenir de sa propre expérience de lumière pour retrouver la même joie et la certitude d'immortalité. La même euphorie marque aussi le début de *La Vase* :

> Jusque-là, mes réveils avaient toujours été des triomphes : je naissais à chaque aurore. Prenant conscience que je vivais, dans un univers tous les jours renouvelé, la joie profonde montait de mes entrailles, de tout mon être, débordait, me soulevait ; je sautais du lit, ouvrais, impatient, les fenêtres sur un monde intact, ruisselant de lumière[433].

La sensation de renaissance et la virginité du monde renouvelée font partie de ses souvenirs d'enfance. Ionesco fabrique ces passages à partir des matérieux qui lui rappellent ses moments privilégiés de sa vie. Plus tard, dans *Le Solitaire*, Ionesco traite de la même manière ses expériences pour en extraire leurs caractéristiques.

A la différence du *Solitaire*, les éléments qui sont directement empruntés à sa vie n'occupent pas une place considérable dans les nouvelles sauf dans *Le Piéton de l'air*. Les éléments autobiographiques sont souvent utilisés comme des clins d'œil ou des *leitmotivs*. Si Ionesco traite à peu près de la même manière des éléments autobiographiques dans les nouvelles et dans le roman, la part autobiographique dans les premières est considérablement réduite par rapport au *Solitaire*.

---

[432] *Le Piéton de l'air*, dans *PC*, p.51.
[433] *La Vase*, dans *PC*, p.98

2. Éléments oniriques

Si les éléments empruntés à la vie référentielle du dramaturge n'occupent pas une place considérable dans les nouvelles, nombreux sont les éléments empruntés à « ses vies », selon l'expression de Marie-France Ionesco. Il s'agit de ses rêves qui ont provoqué la naissance de certaines de ses nouvelles. En nous appuyant sur les interviews ou les essais autobiographiques, nous relèverons ici les éléments oniriques se trouvant dans les nouvelles de l'écrivain.

Les éléments oniriques sont des sources plus abondantes que les éléments autobiographiques dans les nouvelles de l'auteur. Celui-ci explique qu'*Oriflamme*, *La Photo du colonel*, *Le Piéton de l'air* ont en commun des rêves comme point de départ. Il explique ainsi la genèse de certaines nouvelles dans une lettre adressée à Gabriel Marcel :

> Ce sont donc ces vérités de rêve ou comme en rêve que souvent j'essaie d'exprimer et cela dans le langage même de ce rêve : *Comment s'en débarrasser*, c'est l'histoire d'un cauchemar ; rêve aussi est à l'origine de *Tueur sans gages*, un rêve qui me paraît révélateur[434].

Quant au *Piéton de l'air*, Ionesco explique ainsi à Claude Bonnefoy :

> J'ai utilisé un de mes rêves. Le rêve de l'envol. Je crois que nous avons déjà parlé de ce genre de rêve. Donc à l'origine de ce conte, il y a d'une part un rêve, rêve de libération, de puissance et, d'autre part, une critique, une satire, une description réaliste de la vie de cauchemar dans les régimes totalitaires, une prophétie de malheur[435].

Les sources oniriques sont donc explicites dans ces trois nouvelles. On se demande dans quelle mesure ces rêves contribuent à la création de nouvelles.

Il semble que l'aspect visuel du rêve ait une importance primordiale. Ionesco dit ainsi à propos d'*Amédée* : « Pour *Amédée ou comment s'en débarrasser*, le point de départ, ce fut le rêve d'un cadavre allongé dans un long couloir d'une maison que

[434] Eugène Ionesco, « *Lettre à Gabriel Marcel* », dans *Théâtre complet*, *op. cit.*, p.1402.
[435] *EVR*, p.66.

j'habitais »[436]. Aux dires du dramaturge, le rêve lui fournit une image à partir de laquelle il développe une nouvelle. Il en est de même pour *Le Piéton de l'air* dont le point de départ était le rêve de l'envol, comme l'a confié l'écrivain.

Quant à *La Photo du colonel*, il n'y a pas de témoignages de la part du dramaturge permettant de savoir quel était le rêve qui a donné naissance à la nouvelle. Pourtant, on est tenté de penser qu'il s'agit de la dernière scène où le personnage se trouve soudain face au Tueur. Marguerite Jean-Blain a trouvé des inscriptions en roumain dans un ouvrage d'Edmond Picard — *Synthèse de l'antisémitisme. La Bible et le Coran. Les hymnes védiques. L'art arabe. Les Juifs au Maroc*, publié en 1941[437] — qui montrent une similitude étonnante avec la fin de la nouvelle. De plus, dans un de ses brouillons, nous avons également trouvé un dessin rappelant cette dernière scène[438]. Dans le même cahier, Ionesco note que *Rhinocéros* est « sa dernière pièce ». Le dessin semble donc dater de la fin des années 1950. Il est probable que la nouvelle soit développée à partir de cette image terrifiante d'un Tueur.

[436] *Ibid.*, p.76.
[437] Marguerite Jean-Blain, *Descente aux enfers et psychopompes chez Ionesco*, Thèse de doctorat, Université de Provence," 2000, p.1327-1328.
[438] « Il n'y avait plus de maisons, à ma gauche. Des deux côtés, les champs gris. Cette route, ou cette avenue, n'en finissait plus avec ses rails de tramway. Je marchais, marchais [...]. Derrière l'homme, au loin, à plusieurs centaines de mètres, se profilaient, dans le soleil couchant, les bâtiments de la préfecture, près de l'arrêt du tramway que l'on voyait arriver [...]. », *La Photo du colonel*, dans *PC*, p.38.



Dessin du dramaturge dans un de ses cahiers

Les rêves qui ont servi de point de départ laissent des traces dans l'écriture des nouvelles de Ionesco. Si ce dernier a utilisé un de ses rêves euphoriques pour composer la dernière scène du *Solitaire*, la dimension onirique n'englobe pas pour autant tout le roman. Or, dans les nouvelles, elle est explicitement présente. Le plus souvent, elle se traduit par le manque total de logique, les images extraordinaires ou encore la présence de personnages étranges.

Dans *La Photo du colonel*, l'ambiance cauchemardesque s'installe très vite. A peine entré dans le beau quartier, le personnage découvre qu'il est menacé par un tueur. Le beau quartier se transforme en labyrinthe menaçant. C'est l'architecte de la ville qui lui dit : « Pas par là, vous allez vous égarer, vous tournez tout le temps en rond, vous ne faites que revenir sur vos pas... »[439]. Dans ce monde de cauchemar, la logique ou la rationalité n'a plus cours. L'origine onirique de la nouvelle semble surgir notamment dans un passage où le personnage découvre soudain une autre fonction de l'architecte.

[439] *Ibid.*, p.28-29.

> Il pleuvait finement, de l'eau mêlée de neige, le pavé était mouillé.
> « Vous n'allez pas rentrer tout de suite chez vous ? » me dit le commissaire (c'est ainsi que j'appris qu'il était aussi commissaire). « Vous avez bien le temps de boire un verre... »[440]

Ici, Ionesco ne précise pas la raison pour laquelle l'architecte est également le commissaire de police. Ce qui est plus surprenant pour le lecteur, c'est que le personnage principal n'a pas l'air étonné. Le lecteur se rend compte que les personnages ne vivent pas dans un espace logique et rationnel mais onirique.

Les images extraordinaires témoignent également de l'origine onirique des nouvelles. Dans *La Photo du colonel*, Ionesco fabrique des personnages de policier :

> Quelques flics arrivèrent pour régler la circulation, à coups de sifflets. Ils faisaient bien, cet embouteillage me retardait. Ils étaient d'une taille démesurée. L'un d'eux, installé près d'un arbre, le dépassait quand il levait son bâton[441].

Il est possible que l'image gigantesque et envahissante de policiers soit fabriquée inconsciemment par la répugnance envers l'autorité sociale. Quoi qu'il en soit, cette image qui ne peut être réaliste proviendrait probablement des images oniriques. Mais l'image la plus impressionnante est sans aucun doute celle d'un cadavre dans *Oriflammes* :

> Quinze autres jours s'écoulèrent. Il vieillissait et grandissait de plus en plus vite. Nous en étions effrayés. Il faisait, de toute évidence, de la progression géométrique, cette maladie incurable des morts[442].

Si l'image d'un cadavre est le point de départ de la nouvelle, Ionesco pousse le côté fantastique de ce rêve en trahissant davantage la logique. Au lieu de devenir immobile, le cadavre vieillit et grandit. A la fin de la nouvelle, le cadavre finit par s'enrouler autour du corps du personnage « comme un ruban » et sa barbe est transformée en « parachute

---

[440] *Ibid.*, p.29.
[441] *Ibid.*, p.35-36.
[442] *Oriflamme*, dans *PC*, p.15.

»[443].

Dans *Le Piéton de l'air* apparaît un personnage bien singulier. Il s'agit d'un Monsieur qui vient de l'anti-monde. Seuls le personnage principal et sa fille peuvent l'apercevoir. Il apparaît et disparaît brusquement « au-dessus de la vallée, comme s'il avait fondu dans l'air »[444]. Le personnage explique à sa fille ce que c'est que l'anti-monde. On ne peut savoir si ce personnage a été fabriqué à partir d'une image onirique. Mais tous ces personnages échappant à la compréhension logique et rationnelle renforcent l'ambiance de rêve qui domine les nouvelles de l'auteur.

Les nouvelles de Ionesco laissent paraître que leur source est d'ordre onirique. *Le Piéton de l'air*, *La Photo du colonel* et *Oriflamme* sont ainsi baignés de l'irrationnalité qui caractérise les personnages étranges, alors que la portée de la dimension du rêve est assez limitée dans *Le Solitaire*. En comparaison avec ce roman qui met en avant les réflexions métaphysiques, les nouvelles se concentrent sur des scènes cauchemardesques en éliminant des explications logiques. Il est évident que les éléments autobiographiques de la vie de Ionesco sont couverts par les éléments oniriques de ses vies. Au cours de la transposition théâtrale, l'auteur ajoutera davantage d'éléments autobiographiques.

[443] *Ibid.*, p.21.
[444] *Le Piéton de l'air*, dans *PC*, p.47

II. Caractéristiques des nouvelles de Ionesco

1. Un discours autodiégétique

A la différence de ce qu'il a fait pour *Le Solitaire*, Ionesco a puisé les matériaux de ses nouvelles plutôt dans « ses vies » que dans sa vie. L'origine onirique de certaines nouvelles reste perceptible notamment grâce aux images surprenantes qui sont présentées sans aucune explication. Même si le roman et les nouvelles appartiennent à l'écriture narrative, la différence de caractères entre ces deux genres d'écrits semble assez nette.

Dans son entretien avec Claude Bonnefoy, Ionesco relève la différence entre le roman et la nouvelle :

> Je vous ai déjà dit comment j'avais écrit des pièces à partir de nouvelles, ainsi *Rhinocéros* ou *Victimes du devoir*. Seulement la nouvelle a une construction plus rapide que le roman. Elle ne permet pas les détours et les retours. On peut la lire comme un scénario[445].

Comme le remarque Ionesco, ce qui distingue la nouvelle du roman, outre la brièveté du récit, c'est sa structure. Dans une nouvelle, la longueur bien limitée ne permet pas d'étaler des histoires. De ce fait, la nouvelle se concentre sur un événement capital tout en gardant une structure linéaire pour une durée de temps relativement courte (une journée ou même quelques heures par exemple). Les personnages, peu nombreux, n'évoluent pas beaucoup. Et le récit se focalise essentiellement sur un personnage. Les nouvelles de Ionesco semblent elles aussi marquées en général par ces caractéristiques. Dès lors, il semble utile de se pencher sur l'écriture des nouvelles pour la comparer à celle du roman afin de mesurer leurs convergences et leurs différences. Si l'écriture du roman chez Ionesco est marquée par son rapprochement avec l'écriture intime, en va-t-il de même pour l'écriture des nouvelles ? Nous tâcherons d'y répondre en nous penchant sur le discours, les éléments politiques et la dimension fantastique.

Le Solitaire et les nouvelles de Ionesco ont un point commun. Dans les deux cas, il s'agit d'un discours autodiégétique. Comme dans le roman, toutes ses nouvelles

[445] *EVR*, p.115.

emploient la première personne. En outre, Ionesco utilise essentiellement le passé simple et l'imparfait dans ses nouvelles comme dans son roman. Le personnage n'est pas omniscient en principe[446]. De ce fait, l'écriture de certaines nouvelles se rapproche de celle du roman. Tel est le cas de *La Vase*. A la différence des autres nouvelles, *La Vase* a un autre point commun avec *Le Solitaire*. C'est que la nouvelle est construite entièrement par le monologue du personnage principal. D'ailleurs, les deux hommes ont en commun la peur de la mort. Si le personnage de *La Vase* dit : « Soudain, une nuit, je fus réveillé en sursaut, couvert de sueur, par le cri de ma propre frayeur. Je ne sais pas ce qui m'avait angoissé, quel signe, déjà oublié, m'avait révélé, cruellement le péril extrême de mon état [...]. »[447], le héros du *Solitaire*, quant à lui, déclare :

> Et puis tout d'un coup, inattendue comme chaque fois lorsqu'elle saute sur moi, tout à coup, l'idée que je vais mourir. [...] Je saute hors du lit, j'ai une peur bleue [...][448].

Ici, la similitude entre les deux personnages est évidente. Sur d'autres points également, on peut trouver des traits communs. Par exemple, les concierges assument une fonction de lien entre les personnages principaux et le monde extérieur. Puis, elles les regardent avec étonnement, une certaine peur et un certain mépris[449]. Comme dans *Le Solitaire*, les notions de temps et de lieu sont fortement brouillées :

> Engourdi, je marchai longtemps dans la vallée, jusqu'au soir ; je marchai la nuit, je dormis en marchant. De nouveau, ce fut le jour. Des heures durent passer encore, des heures, ou des jours, ou des minutes[450].

Dans *La Vase*, on trouve d'autres indices qui témoignent du brouillage de la notion spatio-temporelle comme « Nous étions à la mi-mars, peut-être », « Je rouvris les yeux,

---

[446] Par exemple, dans *Une victime du devoir*, le personnage principal note : « — Je n'ai que cinq minutes, répondit ce dernier, en consultant son bracelet-montre. Je ne pourrais pas... ("Il a une montre en or", remarqua silencieusement Madeleine, dont je devinai la pensée), mais puisque vous insistez... », *Une victime du devoir*, dans *PC*, p.65-66. Mais là encore, ce « je devinai la pensée » peut remettre en question son omniscience, car on peut penser que la parole de Madeleine est fabriquée juste par l'imagination du personnage.
[447] *La Vase*, dans *PC*, p.107.
[448] *LS*, p.78
[449] *La Vase*, dans *PC*, p.111.
[450] *Ibid.*, p.113.

au bout de combien d'heures ? de jours ? » ou « je parvins à voir une grosse chaussure, à demi cachée dans les racines de joncs, trouée, laissant dépasser un orteil livide. A quelle distance se trouvait-elle exactement ? deux mètres ? un mètre ? un kilomètre ? »[451]. Toutes ces caractéristiques de *La Vase* font qu'on peut considérer ce texte dans la même perspective que *Le Solitaire*. Ainsi Marie-Claude Hubert remarque-t-elle que *La Vase* et *Le Solitaire* constituent la matrice d'une pièce, *Ce formidable bordel*[452]. Cette remarque est particulièrement juste dans la mesure où Ionesco s'interroge sur l'existence humaine à travers ces deux œuvres, tout en adoptant le même style d'écriture.

2. Une absence de discours commentatif

Si Ionesco opte pour un discours autodiégétique dans ses nouvelles comme dans son roman, leur écriture n'en est moins différente. Comme nous l'avons vu, *Le Solitaire* met en premier plan l'introspection du héros. Celle-ci est présentée par un discours commentatif au présent, alors que le passé simple et l'imparfait sont employés pour tout le reste du récit. Par ailleurs, l'introspection écrite au présent a souvent une valeur durative et itérative, ce qui rapproche l'écriture romanesque de l'écriture intime. En général, l'écriture des nouvelles ne laisse pas beaucoup de place pour l'introspection. Mais ici aussi, l'importance qu'occupe le discours commentatif varie selon les nouvelles. Nous prenons les nouvelles une par une pour mesurer sa part dans chacune d'entre elles, puis nous verrons si l'on peut trouver une évolution dans leur écriture.

Tout d'abord, il semble important de rappeler l'ordre selon lequel les nouvelles ont été écrites et publiées. Avant d'être regroupées en 1962 dans le recueil intitulé *La Photo du colonel* avec un extrait de journal, *Printemps 1939*, les nouvelles de Ionesco sont d'abord publiées dans des revues. En voici le tableau chronologique :

Titre	**Année de publication**	**Revue**

[451] *Ibid.*, respectivement, p.114, p.116, et p.117.
[452] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.183.

Une victime du devoir	Janvier 1955 (mais écrit en 1952 ou 1953[453])	Medium
Oriflamme	Février 1954	N.R.F.
La Photo du colonel	1er novembre 1955	N.R.F.
La Vase	1956	Le Cahier des Saisons
Rhinocéros	Septembre 1957	Lettres nouvelles
Le Piéton de l'air	Février 1961	N.R.F.

Dans sa première nouvelle, *Une victime du devoir*, le discours commentatif n'existe guère. Même le discours au présent n'est employé qu'une seule fois dans la narration. Il s'agit d'une scène particulièrement violente provoquée par Nicolas qui s'introduit dans l'enquête menée par le policier auprès du personnage. C'est à ce moment-là que celui-ci note :

> Brusquement Nicolas se leva, s'approcha, menaçant, du policier. Celui-ci, ahuri, d'une voix tremblante, dit (je l'entends encore) : — je fais mon devoir[454].

Le présent donne une dimension rétrospective à la nouvelle et laisse entendre que l'événement a profondément marqué le personnage. Si, dans *Le Solitaire*, le discours commentatif fait quitter momentanément au lecteur la trame narrative pour s'introduire dans les pensées du héros, son utilisation reste très limitée ici.

Dans *Oriflamme*, le discours commentatif est employé un peu plus souvent que dans *Une victime du devoir.* Mais cela n'ouvre pas de grandes parenthèses dans la nouvelle. Les discours commentatifs sont peu nombreux et très courts. Par exemple, le personnage donne un commentaire après avoir noté sa conversation avec Madeleine :

> — On ne me croirait pas. On ne me croirait pas », murmurai-je.
>
> Je suis un esprit réaliste ; je manque de volonté mais je raisonne clairement. Aussi, le manque de logique de Madeleine, ses jugements sans fondement dans le réel ont toujours été, pour moi, insupportables.

[453] *Une victime du devoir*, dans *PC*, p.62 et p.71.
[454] *Ibid.*, p.69-70.

> « Allons de l'autre côté ! » dis-je et je fis deux pas[455].

Le commentaire porte un jugement critique vis-à-vis de l'attitude de Madeleine. Mais la brièveté de la nouvelle ne permet pas au personnage d'étaler plus longuement ses propos et le discours au passé simple est repris tout de suite. D'autres passages où le discours commentatif est employé sont aussi courts : « Je revins sur mes pas. M'approchai du cadavre. Qu'il était vieux, vieux ! Les morts vieillissent plus vite que les vivants »[456]. Ici, le présent est employé comme s'il exprimait une vérité universelle, ce qui renforce l'aspect comique de l'affirmation étonnante du personnage sur le vieillissement des morts.

Dans *La Photo du colonel* ainsi que dans *Rhinocéros*, il en est de même pour l'utilisation du discours commentatif. Dans *La Photo du colonel*, le personnage montre au lecteur sa colère contre les policiers : « Quant à nous, nous sommes trop polis, trop timides avec les policiers, nous leur avons donné de mauvaises habitudes, c'est notre faute »[457] ou encore « J'en fus, intérieurement, outré. Je considère qu'un pays est perdu dans lequel la police a le pas, et la main, sur l'armée »[458]. Dans *Rhinocéros*, C'est encore par le discours commentatif que le personnage fait connaître au lecteur sa situation psychologique face à la rhinocérite :

> Il est évident qu'il ne faut pas se mettre toujours à la remorque des événements et qu'il est bien de conserver son originalité. Il faut aussi cependant faire la part des choses ; se différencier, oui, mais... rester parmi ses semblables[459].

Ces discours commentatif au présent ne possèdent pas d'importance quantitativement et sont toujours étroitement liés à la trame narrative. Or, ce n'est pas le cas du *Solitaire* où le discours commentatif couvre une bonne partie du roman et propose une réflexion sans rapport direct avec la trame narrative. Il en va de même dans *La Vase*. Si cette nouvelle ressemble sur divers points au *Solitaire*, le discours commentatif n'est pourtant pas si présent et il est utilisé de façon courte pour ne pas envahir le récit.

---

[455] *Oriflamme,* dans *PC*, p.14-15.
[456] *Ibid.*, p.14.
[457] *La Photo du colonel*, dans *PC*, p.36.
[458] *Ibid.*, p.37.
[459] *Rhinocéros*, dans *PC*, p.93.

Le Piéton de l'air comporte plus de discours commentatif que les autres nouvelles. Quant à son utilisation, il assume, comme dans les autres nouvelles, une fonction commentative liée à la trame narrative : « "Cela n'est pas convenable, voyons, finis, qu'est-ce que cela veut dire, Herbert !" (C'est ainsi qu'elle m'appelle lorsqu'elle me voit faire des choses qu'elle juge répréhensibles.) »[460]. Ici, le discours au présent rapporte des informations supplémentaires relatives à la parole de la femme du personnage. Mais le plus souvent, il invite le lecteur à s'introduire dans les pensées du personnage qui occupent une place quantitativement importante :

> Je continuais de penser : ces palais défunts, dont témoignent les ruines, seront entièrement dissous, bien sûr. [...] mais le néant n'est ni noir ni blanc, et pour qu'il soit sans fond, il lui en faudrait des champs et des champs et des champs d'espace[461].

Ici, Ionesco annonce par « Je continuais de penser » que le lecteur pénètre dans l'esprit du personnage qui réfléchit sur le néant. Aussi le discours commentatif arrive-t-il à occuper presque une page entière. Au moment où le personnage a pu s'élever, il rentre dans sa réflexion :

> J'avais, tout à coup, retrouvé le moyen de voler. Comment avais-je pu en oublier le procédé, si simple pourtant, enfantin ? Voler est un besoin indispensable à l'homme, c'est une fonction aussi naturelle que la respiration. [...] Moi je veux rester un piéton de terre et un piéton de l'air ; je veux marcher dans les herbes, je veux marcher dans les airs, sans avoir recours à une mécanique artificielle[462].

Même si le discours commentatif ne se détache pas de la trame narrative, on peut y observer une sorte d'abstraction. Sur ce point, cette nouvelle s'approche davantage du *Solitaire*.

Dans les nouvelles de Ionesco, le discours commentatif occupe une place peu importante, comparée à celui que l'on trouve dans *Le Solitaire*. Lorsqu'on le trouve, il indique les pensées ou les sentiments du personnage sur un événement précis, ce qui

---

[460] *Le Piéton de l'air*, dans *PC*, p.55.
[461] *Ibid.*, p.50-51.
[462] *Ibid.*, p.55-56.

n'est pas le cas du roman. En même temps, on peut penser qu'il y a une progression quantitative de discours commentatifs. Très peu présents dans les premières nouvelles comme *Une victime du devoir*, ils commencent à occuper plus de place dans *Le Piéton de l'air*, ce qui annonce son emploi très fréquent dans *Le Solitaire*. Le manque de discours commentatif permet aux nouvelles de se concentrer sur l'événement capital, tels que l'interrogation du personnage par le policier, l'envahissement du cadavre, l'enquête du tueur, la propagation de la rhinocérite, l'envol ou l'enlisement. Ionesco enrichira le discours commentatif pour laisser plus de place à l'introspection dans *Le Solitaire*. En revanche, sans l'introspection, les nouvelles installent une certaine distance entre elles et l'auteur. Par la suite, cette distance semble faciliter la transformation de ses nouvelles en pièces de théâtre.

3. Une absence de dimension politique

Les nouvelles de Ionesco sont aussi marquées par l'absence de dimension politique. *Une victime du devoir*, *Oriflamme*, *La Photo du colonel* ne contiennent presque aucun élément politique. La dimension politique, absente dans ces nouvelles, prendra beaucoup d'importance lorsqu'elles seront transformées en pièces de théâtre. Par exemple, au cours de la transposition de *La Photo du colonel* en *Tueur sans gages*, Ionesco ajoute un personnage politique, la Mère Pipe avec sa troupe d'oies. Curieusement, Ionesco semble déjà avoir le nom de ce personnage étrange en tête lorsqu'il a écrit la nouvelle. Car, on peut trouver un fragment « Les oies de la mère pipe »[463] dans un article publié sur *Cahier des saisons* en 1955, sous le titre de « Extraits d'un cahier ancien ». Pourtant, ce personnage n'apparaît pas dans *La Photo du colonel*. Figure d'un idéologue primaire, la Mère Pipe donne une dimension politique à la pièce. L'absence de ce personnage semble symboliser la tendance générale des nouvelles ionesciennes : la politique n'a visiblement pas sa place.

Même dans *Le Piéton de l'air*, qui est composé, selon l'auteur, d'« une critique, une satire, une description réaliste de la vie de cauchemar dans les régimes totalitaires, une prophétie de malheur », sa dernière scène apocalyptique ne fait pas allusion directe

[463] *NCN*, p.236.

aux régimes totalitaires. Dans la pièce, d'autres scènes, absentes dans la nouvelle, telles qu'un tribunal qui juge Joséphine, le pouvoir et l'oppression incarnés par John Bull à qui se soumet l'oncle-docteur, le bourreau, peuvent donner à cette même dernière scène une dimension sociale et politique. Dans la nouvelle, la vision apocalyptique peut apparaître comme une concrétisation visuelle du Mal en général, même si l'on peut en percevoir la dimension politique. En effet, la présence des gens qui se font une autocritique évoque les pays communistes où celle-ci est pratiquée de façon violente.

Rhinocéros reste donc exceptionnel du point de vue politique parmi les nouvelles de Ionesco. Etant donnée la genèse de cette nouvelle, il n'est guère étonnant qu'elle ait une dimension ouvertement politique. Les éléments politiques, présents dans *Rhinocéros*, sont traités de manière allusive comme dans *Le Solitaire*. Ionesco laisse deviner que Botard est endoctriné par le communisme en parsemant des termes tels que « mystification » ou « propagande » etc. Plus directement, Botard répond à Dudard : « Psychose collective, [...] c'est comme la religion qui est l'opium des peuples »[464]. Ici, l'allusion à Marx est évidente.

Un peu plus loin, le dialogue entre Dudard et Botard semble également contenir des allusions politiques :

> — Vous le savez mieux que moi ! Ne faites pas l'innocent !
>
> — En tout cas, moi je ne suis pas payé par les Ponténégrins !
>
> — C'est une insulte ! fit Botard en tapant du poing sur la table[465].

Le choix de ces « Ponténégrins » ne semble pas dû au hasard. Les Ponténégrins sont les habitants de Pointe-noire, une ville de la République du Congo. En effet, à la veille de son indépendance en 1960, le pays traversait un moment de crise politique importante. Les trois leaders politiques, Jacques Opangault, fondateur du Mouvement socialiste africain (MSA), Jean-Felix Tchicaya, fondateur du Parti progressiste congolais (PPC) et Fulbert Youlou, fondateur de l'Union démocratique pour la défense des intérêts africains (UDDIA), essayant de prendre le pouvoir, s'affrontaient violemment depuis le début des années 1950. Après des conflits politiques et tribaux sanglants, le parti anticommuniste,

[464] *Rhinocéros*, dans *PC*, p.82.
[465] *Ibid.*, p.82-83.

incarné par l'abbé Youlou, a réussi à saisir le pouvoir en 1958 au détriment des deux premiers, de tendance communiste. La population à Pointe-noire étant largement hostile à ce gouvernement, celui-ci a décidé de transférer le siège de l'Assemblée territoriale, devenue législative, de Pointe-noire à Brazzaville. De ce fait la capitale congolaise s'est installée également à Brazzaville. Toujours préoccupé par la montée du communisme, Ionesco devait être au courant de ce qui s'y passait. Il est probable qu'il ait fait dire à Dudard « Ponténégrins » pour évoquer implicitement la situation politique congolaise, si bien que Botard réagit violemment contre Dudard. Par ailleurs, Ionesco fera encore allusion à la République du Congo dans *Le Piéton de l'air*. Joséphine rencontre son oncle-docteur et lui dit : « Vous, Oncle-Docteur ? Je vous croyais à Brazzaville... »[466].

Si peu présents, les éléments politiques sont évoqués de façon indirecte, comme Ionesco le fera plus tard dans *Le Solitaire*. Puis, au cours de la transposition des nouvelles en pièces de théâtre, Ionesco ajoutera beaucoup plus d'allusions aux événements politiques ou aux symboles idéologiques.

4. Un réalisme baigné de fantastique

Comme nous l'avons vu, certaines nouvelles de Ionesco sont nées de rêves. Leur origine onirique laisse des traces telles que le cadavre géant et le personnage d'une taille gigantesque. Les caractéristiques des nouvelles de l'auteur, c'est qu'elles créent un univers où le réalisme et le fantastique s'entremêlent. Ce procédé n'est pas sans rappeler celui du *Solitaire* avec un glissement du réalisme vers le fantastique. Pourtant, il semble y avoir quelques divergences entre les deux. Nous verrons donc ici comment Ionesco traite le rapport entre le réalisme et le fantastique.

On peut dire que presque toutes les nouvelles commencent dans un cadre normal, décrit de façon réaliste. C'est ainsi que commence *La Photo du colonel* :

> J'étais allé voir le beau quartier, avec ses maisons toutes blanches entourées de petits jardins fleuris. Les rues, larges, étaient bordées d'arbres. Des voitures neuves, bien astiquées, stationnaient devant les portes, devant les allées des jardins. Le ciel était pur, la lumière bleue.

[466] *LPA*, p.674. La mention à Brazzaville est absente dans la nouvelle *Le Piéton de l'air*, écrite en 1961.

> J'enlevai mon pardessus, le mis sur mon bras[467].

Ionesco ne donne certes pas d'éléments référentiels concrets sur le lieu, mais rien n'est étrange dans ce début où le personnage décrit « le beau quartier » avec réalisme. Il en est de même pour d'autres nouvelles, comme *Le Piéton de l'air* :

> Cet été-là, je me trouvais à la campagne, en Angleterre, pour y finir une œuvre littéraire, dans le Comté de Gloucester, où j'habitais une maisonnette préfabriquée, au milieu d'un champ herbeux, située sur la très verte hauteur dominant la vallée, dans laquelle, entre deux grandes collines boisées, coulait un petit fleuve navigable [...][468].

Ici aussi, le paysage est décrit de façon réaliste et il n'y a aucun signe d'anormalité. De ce point de vue, les nouvelles partagent le même réalisme avec *Le Solitaire* dans lequel le héros décrit son quartier et son appartement avec des références concrètes comme « Saint-Michel », « Châtillon » etc.

Quant au glissement du réalisme vers le fantastique, le réalisme du début laisse progressivement la place à la perception subjective du héros, qui finit par avoir une vision totalement irréaliste et sacrée dans *Le Solitaire*. Or, à la différence du roman, ce glissement du réalisme vers le fantastique s'opère dès le début dans les nouvelles. A peine le personnage de *La Photo du colonel* rentre-t-il dans le beau quartier que l'architecte lui montre des cadavres. La maisonnette habitée par le personnage dans *Le Piéton de l'air* est tout de suite bombardée. Au début d'*Une victime du devoir*, le personnage reconnaît d'emblée le policier sans qu'il ne se présente. *Oriflamme* commence par un reproche de Madeleine qui accuse le personnage principal d'avoir laissé trop longtemps un cadavre. Dans *Rhinocéros*, la terrasse d'un café banal est très vite troublée par un rhinocéros qui la traverse en courant. Le lecteur sent qu'il n'est plus dans un univers logique.

Ensuite, les personnages des nouvelles continuent d'adopter leur point de vue réaliste face aux événements fantastiques. Les personnages ne montrent pas leur étonnement et notent les événements fantastiques d'une manière plutôt réaliste. D'où la

---

[467] *La Photo du colonel*, dans *PC*, p.25.
[468] *Le Piéton de l'air*, dans *PC*, p.43.

sensation d'étrangeté que peut éprouver le lecteur. Le cadavre grandissant n'étonne pas les personnages d'*Oriflamme* et leur discussion semble laisser penser qu'il s'agit d'un phénomène tout à fait naturel. N'est-ce pas le personnage qui insiste qu'il est « un esprit réaliste »[469] ? Le personnage ne s'étonne pas du fait que le policier connaît le nom de son épouse dans *Une victime du devoir*. Dans *La Photo du colonel*, le personnage ne se pose même pas la question de savoir pourquoi et comment il a pu apprendre que l'architecte de la ville était aussi le commissaire de police.

Le réalisme est donc baigné dans le fantastique dès le départ dans les nouvelles de Ionesco. A la différence du *Solitaire* où l'on sent un glissement progressif du réalisme au fantastique, le lecteur est plongé tout de suite dans un univers étrange décrit de façon réaliste, un peu à la manière kafkaïenne.

La brièveté du genre semble influencer l'écriture des nouvelles de Ionesco. Même si ce dernier montre toujours sa préférence pour le discours autodiégétique, l'écriture des nouvelles se différencie assez nettement de celle du roman. Les nouvelles se concentrent essentiellement sur la trame narrative. L'auteur élimine des éléments susceptibles de ralentir l'action. Le discours commentatif, les éléments politiques sont considérablement réduits dans les nouvelles, ce qui permet de donner une progression très rapide aux nouvelles. Le réalisme se heurte ainsi très vite au fantastique. Les nouvelles de Ionesco sont claires et concises. Lorsque le dramaturge les transpose en pièces de théâtre, les nouvelles se trouveraient allongées, amplifiées, plus complexes et hétérogènes.

[469] *Oriflamme*, dans *PC*, p.14.

III. Aspects dramatiques de l'écriture

1. Dialogue entre les personnages

Conçues à la façon de scénario, les nouvelles de Ionesco ne gardent que l'essentiel et se concentrent sur la trame narrative. Le dramaturge leur donnera plus de complexité au cours de la transposition scénique. Dans le même temps, les nouvelles semblent déjà posséder une part de théâtralité, car Ionesco se confirmait en tant que dramaturge au moment où il les a écrites. Nous tenterons ici de montrer notamment les deux aspects dramatiques les plus marquants de ses nouvelles.

Le premier aspect dramatique réside dans l'abondance de dialogues. Mis à part *La Vase* composé à partir du monologue du personnage, la conversation entre les personnages occupe une place considérable. D'ailleurs, nombreux sont les dialogues directement repris dans les pièces de théâtre. Le cas d'*Oriflamme* est à ce titre exemplaire.

Une très grande partie de cette nouvelle est occupée par la conversation entre le protagoniste et Madeleine qui inaugure d'ailleurs la nouvelle. Le dialogue apporte ainsi des informations sur la situation, non seulement sur la présence du cadavre mais aussi sur le lieu où se passe l'événement. La réplique de Madeleine fait savoir au lecteur où se trouvent les personnages, par des termes tels que « maison », « voisins », « notre appartement », « chambre à coucher de jeunes mariés ! »[470]. Dans cette nouvelle, Ionesco alterne le plus souvent un petit bloc de narration décrivant les actions et un autre bloc de conversation rapportée du couple. Ce procédé donne l'impression d'une focalisation : lorsque le personnage narrateur s'intéresse à une scène dans le récit, il rapporte des dialogues, comme des extraits.

Ce procédé est mis en œuvre dans toutes les nouvelles, sauf *La Vase*. Par exemple, dans *Rhinocéros*, le personnage, assis à la terrasse du café, décrit le passage d'un rhinocéros, puis reprend longuement sa conversation avec Jean.

> J'enregistrai distraitement l'image du fauve courant, sans y prêter une importance exagérée. [...] [A]ussi, le premier moment de saisissement passé :

[470] *Oriflamme*, dans *PC*, p.11-12.

— Un rhinocéros en liberté dans la ville ! s'exclama-t-il, cela ne vous surprend pas ? On ne devrait pas le permettre.

— En effet, dis-je, je n'y avais pas pensé. C'est dangereux[471].

Si la nouvelle commence par une scène de discussion (« Nous discutions tranquillement de choses et d'autres »), le personnage ne rapporte pas en détail le contenu de leur discussion. Il ne reprend en effet que les dialogues importants. Lorsque Ionesco en fait une pièce de théâtre, leur « discussion » sera représentée par les répliques entre Jean et Bérenger.

Il n'est donc pas étonnant que ces dialogues, montrant des moments clefs du récit, soient souvent repris directement, lorsque les nouvelles se transforment en pièces de théâtre. La citation précédémment donnée sera représentée ainsi :

JEAN : Mais voyons, voyons... C'est inouï ! Un rhinocéros en liberté dans la ville, cela ne vous surprend pas ? On ne devrait pas le permettre (*Bérenger bâille*.) Mettez donc la main devant votre bouche !

BERENGER : Ouais... ouais... On ne devrait pas le permettre. C'est dangereux. Je n'y avais pas pensé. Ne vous en faites pas, nous sommes hors d'atteinte[472].

Si l'attitude du personnage (« j'enregistrai distraitement » dans la nouvelle) est dictée par la didascalie (« bâillement »), on peut remarquer que les dialogues entre les deux personnages sont quasi identiques entre la nouvelle et la pièce.

Il en est de même dans *La Photo du colonel* :

— C'est un îlot, tout simplement, répondit l'architecte de la ville, une oasis, comme il y en a un peu partout dans les déserts où vous voyez surgir, au milieu des sables arides, des cités surprenantes, couvertes de roses fraîches, ceinturées de sources, de rivières.

— Ah ! oui, c'est juste. Vous parlez de ces cités que l'on appelle aussi mirages » dis-je pour montrer que je n'étais pas complètement ignorant[473].

---

[471] *Rhinocéros*, dans *PC*, p.76
[472] *R*, p.549
[473] *La Photo du colonel*, dans *PC*, p.26.

Cette conversation est importante dans l'évolution de la nouvelle. Premièrement, l'architecte décrit sa cité radieuse avec des termes qui rappellent la Jérusalem céleste dans l'Ancien Testament[474], alors qu'il se montre un pur scientifique. Ionesco semble faire une allusion ironique aux communistes qui camouflent, par leur fin de l'Histoire, leur aspiration au sacré[475]. Deuxièmement, le mot « mirages » prononcé par le personnage anticipe en quelque sorte la dégradation rapide de ce paradis éphémère. Or, la pièce *Tueur sans gages* reprend à peu près intégralement leur conversation :

> L'ARCHITECTE [...] : [...] Ici, c'est tout simplement un îlot... avec des ventilateurs cachés que j'ai pris pour modèle dans ces oasis qui se trouvent un peu partout, dans les déserts, où vous voyez surgir, tout à coup, au milieu des sables arides, des cités surprenantes, recouvertes de roses fraîches, ceinturées de sources, de rivières, de lacs...
> BERENGER : Ah, oui... C'est exact. Vous parlez de ces cités que l'on appelle aussi mirages[476].

Ainsi, tout en donnant de la vivacité aux nouvelles, les dialogues désignent souvent des moments importants dans la trame narrative pour donner l'impression d'une focalisation. L'importance accordée aux dialogues montre que les nouvelles de Ionesco possèdent une potentialité théâtrale, ce qu'attestent les pièces créées à partir des nouvelles. Les dialogues des nouvelles sont régulièrement repris à la lettre et intégrés dans un texte dramatique.

2. Écriture didascalique

Outre l'abondance de dialogues dans les nouvelles, il semble important de signaler la similitude de certains passages avec le discours didascalique. On sait que les

---

[474] « Parce qu'auront jailli les eaux dans le désert et les torrents dans la steppe. La terre brûlée deviendra un marécage, et le pays de la soif, des eaux jaillissantes ; dans les repaires où gîtaient les chacals on verra des enclos de roseaux et de papyrus. », *La Bible de Jérusalem*, Paris, édition du Cerf, 1998, Is 35 : 6-7.
[475] Ionesco dit ainsi, à propos d'une des découvertes faites par son ami Eliade : « […] ou bien il découvrait, sous les fatras idéologiques, le mythe caché, le mythe enseveli, camouflé : ainsi, par-delà *la fin de l'histoire* marxiste, cet au-delà de l'histoire est bien une vision dégradée de l'Éden d'avant la chute que les marxistes recherchent ici-bas, dans l'erreur, à tâtons, dans leur nuit mentale […]. », Eugène Ionesco, « Le devancier de renouveau », dans Mircea Eliade, *Les moissons du solstice : Mémoires II : 1937-1960*, traduit du roumain par Alain Paruit, Paris, Gallimard, 1988, p.255.
[476] *TSG*, p.47.

dramaturges du XX[e] siècle ont largement recours aux didascalies. Non seulement la quantité de didascalies augmente mais aussi leur fonction n'est plus simplement utilitaire mais davantage poétique. Il en va de même pour Ionesco. S'il y a relativement peu de didascalies dans ses premières pièces, sans doute à cause de son manque de contact avec la scène, Ionesco considère les didascalies comme des moyens extrêmement importants de la dramaturgie et sa « main » didascalique s'exerce aussi sur l'écriture des nouvelles. La première similitude entre l'écriture des nouvelles et l'écriture didascalique apparaît dans la description de personnages, souvent composée d'une série d'adjectifs et de noms. De ce fait, la description ressemble à la didascalie. Par exemple, le personnage parle ainsi d'un vieux dans *La Photo du colonel* :

> Chapeau bas, petit, modestement vêtu, un monsieur aux cheveux blancs, paraissant plus petit encore aux côtés de l'agent, lui demanda, très poliment, avec humilité, un modeste renseignement[477].

Ainsi la description donne-t-elle à voir le narrateur suivant du regard l'autre personnage. L'écriture très visuelle des nouvelles n'est pas sans rapport avec le dramaturge chez qui la « perception des choses passe essentiellement par le regard »[478]. Le même type de descriptions se trouve également dans *Une victime du devoir.*

> A ce moment, par la porte vitrée, venant de la pièce du fond, hirsute, les cheveux en désordre, les vêtements tout chiffonnés, les yeux encore gonflés de sommeil, entra Nicolas, que j'avais complètement oublié[479].

Si l'on compare ce passage aux didascalies dans *Victimes du devoir*, on peut voir que Ionesco a repris assez fidèlement le texte de la nouvelle :

> [...] *au même moment aussi, entre Nicolas, par la fenêtre vitrée du fond ; Nicolas est grand, il a une grande barbe noire, les yeux gonflés de sommeil, les cheveux en broussaille, les vêtements fripés ; il a l'aspect de quelqu'un qui vient de se réveiller, après avoir dormi tout*

[477] *La Photo du colonel*, dans *PC*, p.36.
[478] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.5.
[479] *Une victime du devoir*, dans *PC*, p.68

habillé[480].

Leur différence tient au fait que la nouvelle est narrée par le personnage principal au passé simple, alors que les didascalies le sont par le didascale, au présent. Mais le personnage de Nicolas est décrit de la même manière.

Lorsque la narration présente une série d'actions de personnages, l'écriture de la nouvelle ressemble également à la didascalie. Il en va ainsi dans *Une Victime du devoir* : « Il entra carrément dans le salon, s'assit à une table, posa sa serviette, la déplia, sortit un étui en nacre, alluma une cigarette sans nous en offrir, remit l'étui dans sa poche, croisa ses jambes »[481]. Ici, le personnage montre, comme un didascale, le déplacement du policier.

Aussi l'écriture de la nouvelle se rapproche-t-elle de la didascalie, lorsqu'elle s'introduit dans les dialogues. Curieusement, cet emploi est uniquement présent dans *Rhinocéros*. Pour montrer la similitude entre l'écriture narrative et l'écriture dramatique, nous les indiquerons dans un tableau comparatif :

Nouvelle	**Pièce de théâtre**
— C'est une machination infâme ! (et, d'un geste d'orateur de tribune, pointant son doigt vers le juriste :) C'est votre faute ! — C'est la vôtre ! répliqua ce dernier[482].	BOTARD : C'est une machination infâme ! (*D'un geste d'orateur de tribune, pointant son doigt vers Dudard et le foudroyant du regard :*) C'est votre faute. DUDARD : Pourquoi la mienne, et pas la vôtre ?[483]

Cette insertion d'une description gestuelle au sein du dialogue est particulièrement fréquente dans l'écriture dramatique chez Ionesco. Celui-ci, affirmant qu'il voit des personnages dramatiques sur son plateau intérieur, semble concevoir de la même manière les personnages de ses nouvelles.

Plus étonnant, c'est que l'écrivain emploie cette écriture didascalique pour

[480] *VD*, p. 239.
[481] *Une victime du devoir*, dans *PC*, p.66.
[482] *Rhinocéros*, dans *PC*, p.84.
[483] *R*, p.584.

dépeindre les actions du personnage principal : « — Tant que nous sommes ensemble, je ne crains rien, tout m'est égal. (Puis, après avoir fermé la fenêtre :) Je croyais que je n'allais plus pouvoir tomber amoureux d'une femme »[484]. La narration au passé donne l'impression que le personnage revoit son propre passé au moment de l'écriture. Le personnage prend une certaine distance avec le récit qu'il est en train de raconter. L'utilisation de phrases didascaliques montre que, malgré la différence de genres, le dramaturge conçoit les nouvelles non seulement du point de vue narratif mais aussi du point de vue dramatique.

[484] *Rhinocéros*, dans *PC*, p.90. Ionesco emploie une autre fois ce type de phrase didascalique : « — Qu'est-ce qu'elle a, votre peau ? On dirait du cuir... (Puis, le regardant fixement :) Savez-vous ce qui est arrivé à Bœuf ? Il est devenu rhinocéros. », *Ibid.*, p.86.

A la différence du *Solitaire*, les nouvelles de Ionesco n'appellent pas tant une lecture sur le plan autobiographique, bien que le lecteur puisse remarquer certains traits autobiographiques. Des éléments autobiographiques tels que la famille (*Le Piéton de l'air*) donnent une certaine épaisseur aux personnages. Mais ils n'ont pas de fonction primordiale dans le développement du récit. Aux dires de Ionesco, ce sont surtout des visions oniriques, une partie de « ses vies », qui leur donnent naissance. L'origine onirique des nouvelles laissent des traces qui se traduisent par des images extraordinaires et des propos peu rationnels.

Dans ses nouvelles, l'auteur a toujours recours au discours à la première personne, comme dans *Le Solitaire*. Mais la brièveté du récit, inhérente aux nouvelles, ne donne pas beaucoup de place à l'introspection. De ce fait, les réflexions sur la politique, le monde, la mort ne sont pas ouvertement présentées. Le récit se concentre plutôt sur le dénouement de l'histoire. A la différence du *Solitaire*, le cadre assez réaliste des nouvelles disparaît très rapidement pour laisser place à l'onirisme. Le réalisme et le fantastique s'entremêlent dans ses nouvelles.

Sans introspection, ses nouvelles possèdent une certaine distance vis-à-vis de l'auteur, ce qui lui permet de les transformer aisément en pièces de théâtre. L'écriture des nouvelles est déjà frappée par la théâtralité. Les dialogues occupent une place importante du point de vue quantitatif dans les nouvelles. De plus, ils sont souvent rapportés dans les moments clefs des nouvelles. Certains dialogues entre les personnages seront textuellement repris dans les pièces du dramaturge. Enfin, la description très visuelle de ses nouvelles se rapproche de l'écriture didascalique. Les nouvelles de Ionesco ressemblent aux scénarios de ses pièces. La dimension autobiographique sera alors complétée lors de leur transposition.

Ayant recours aux procédés romanesques, Ionesco présente au lecteur son univers intime, à travers le personnage du héros dans *Le Solitaire*. Le pacte fantasmatique lui permet de se révéler face au lecteur sans avoir de contrainte de véracité inhérente à l'écriture référentielle. Cette forme de confession indirecte influence le style du roman qui se rapproche de celui de l'écriture intime. De plus, Ionesco prête une part de lui-même au héros du roman. En tant que destinataire des confessions, le lecteur prête l'oreille au soliloque du héros. Les deux sont face à face. Ainsi, à travers le personnage fictif, Ionesco tente de nouer une communication profonde avec le lecteur.

Le roman conduit le lecteur dans un univers perçu de façon entièrement subjective par le héros. Pour mieux inviter le lecteur à partager la vision du personnage, l'auteur met en scène l'univers romanesque. Les personnages secondaires et la foule soulignent le fossé d'incompréhension qui se creuse entre eux et le héros. La notion spatio-temporelle progressivement brouillée montre que le héros se coupe de plus en plus du monde rationnel. La vision du héros est aussi optimisée par la mise en scène. Le réalisme apparent pour lequel opte le héros présente un monde dénué de signification. Les éléments politiques sont traités de façon à ce que leur portée ne soit pas réduite. Le roman s'organise également pour mettre en valeur des visions mystiques qui surviennent à la fin. Il est remarquable que la fiction romanesque permette de la mettre en scène de façon plus efficace qu'avec l'écriture de soi. *Le Solitaire* apparaît finalement comme un compromis pour Ionesco entre son envie de livrer toutes ses réflexions existentielles et la liberté d'écriture garantie par un cadre fictif.

Les nouvelles, quant à elles, sont d'une construction plus linéraire menant jusqu'au dénouement final. De fait, les éléments autobiographiques sont moins présents que le roman. De la même sorte, les nouvelles ne laissent pas beaucoup de place à l'introspection. Les éléments politiques sont également absents, sauf dans *Rhinocéros*. A la différence du *Solitaire* où il y a un glissement du réalisme vers le fantastique, les deux registres s'entremêlent dès le début dans les nouvelles. Elles sont conçues comme des scénarios à partir desquels Ionesco crée ses pièces de théâtre. De ce fait, les nouvelles sont déjà marquées par la théâtralité. La part importante des dialogues et l'écriture didascalique présente dans les nouvelles montrent que ces textes possèdent une potentialité dramatique. Lors de leur transposition théâtrale, les éléments autobiographiques leur donneront une épaisseur. Le théâtre sera alors le lieu privilégié

de création où le dramaturge se confiera aux spectateurs non seulement à travers ses personnages mais aussi par le truchement des objets scéniques ou de la lumière. Sur la scène où tout semble à la fois vrai et faux, chacune de ses vies prenant forme, s'élèvera tout un univers ionescien étrange et poignant.

PARTIE III

AUTOPORTRAIT DRAMATIQUE

« — *On est à la fois acteur et spectateur. D'une certaine manière, n'est-ce pas la situation théâtrale idéale ?*
— Le théâtre de devrait être que cela. Le théâtre c'est l'homme qui se donne en spectacle à lui-même. »
Eugène Ionesco[485]

Dans les deux premières parties de ce travail, nous avons montré le rapport étroit et complexe qu'entretiennent la vie de Ionesco et son œuvre. Il n'est donc pas étonnant que « ses vies » restent également la plus grande source d'inspiration pour l'auteur de *La Cantatrice chauve*. D'où la constatation du dramaturge : « j'ai essayé de parler de mes problèmes au théâtre, de me faire entendre »[486]. Dans son œuvre théâtrale, il est aisé de retrouver les éléments autobiographiques exploités dans ses essais, tels que les souvenirs d'enfance, la peur de la mort et la quête spirituelle. Cependant, en optant pour l'écriture dramatique, le dramaturge mène cette quête de soi « hors de soi », c'est-à-dire sur scène. L'extériorisation dramatique de l'intime soulève plusieurs questions. Est-il possible de construire un autoportrait dramatique ? Comment faire refléter sur scène « ses vies » ? Que peut apporter cette projection de soi ? Dans cette troisième partie, nous aborderons ces questions en deux étapes.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la forme que peut prendre ce théâtre autobiographique. Mais avant tout, une question s'impose : le théâtre et l'autobiographie sont-ils compatibles ? Il s'agit d'examiner la différence générique entre l'écriture dramatique et l'écriture autobiographique. Nous tenterons ensuite d'éclaircir la manière dont Ionesco projette « ses vies » sur le plateau et les met en scène. L'analyse de la mise en scène de soi permettra de saisir le procédé de construction d'un autoportrait dramatique. Les aspects proprement théâtraux — notamment ceux qui sont régis par la didascalie — seront étudiés pour mettre en évidence l'originalité de cet autoportrait « représenté » devant le public.

Dans un deuxième temps, nous tenterons d'expliciter les motivations qui ont

[485] *EVR*, p.149.
[486] *Ibid.*, p.173.

amené le dramaturge à projeter son univers intime sur scène. Nous examinerons ainsi l'évolution dramaturgique de Ionesco par rapport à celle de sa quête spirituelle. En dernier lieu, nous nous interrogerons sur ce qu'apporte à l'auteur cette construction d'un autoportrait protéiforme au théâtre.

Chapitre 1 : Autoportrait au théâtre

Lors de la représentation de *Spectacle Ionesco*, élaboré à partir de *L'Homme aux valises* et de *Voyages chez les morts*, Roger Planchon a affirmé : « Ionesco écrit la première autobiographie théâtrale »[487]. Certes, le dramaturge y exploite plus que jamais ses souvenirs intimes mêlés d'onirisme et de mythe. Pourtant, le dramaturge avait déjà commencé à puiser largement les matériaux dramatiques dans « ses vies » peu après le début de sa carrière théâtrale. N'a-t-il pas écrit à Gabriel Marcel, à propos de *Victimes du devoir*, achevé en 1952 : « cette pièce est autobiographique »[488] ? Constatons donc que la dramaturgie ionescienne résulte souvent d'une introspection autobiographique.

Toutefois, avant d'affirmer que le théâtre ionescien est autobiographique, il semble pertinent de s'interroger sur une question : comment écrire une pièce de théâtre autobiographique ? La divergence générique entre l'autobiographie et le théâtre semble plus problématique que celle entre l'autobiographie et le roman. En effet, les romanciers d'aujourd'hui jouent sciemment avec la frontière floue entre l'autobiographie et le roman. L'appellation d'« autofiction », inventée par Serge Doubrovsky en 1977, lors de la publication de son ouvrage *Fils*, est aujourd'hui employée largement tant par les universitaires que par les écrivains pour tenter de définir ce genre d'écriture. Or, le rapport entre le théâtre et l'autobiographie reste un champ peu exploité. D'abord, les pièces de théâtre appelées « autobiographiques » sont peu nombreuses. Il en va de même pour les ouvrages étudiant le phénomène de l'écriture de soi « hors de soi » de façon globale et systématique. Dans cette perspective, le cas de Ionesco peut apporter quelques clés de réflexion.

Nous examinerons d'abord le rapport problématique entre le théâtre et l'autobiographie. Nous nous demanderons ensuite comment Ionesco utilise cette différence de genre, notamment en prenant sa pièce *L'Impromptu de l'Alma* comme exemple. Cette pièce créée en 1956 semble un exemple idéal dans la mesure où elle est la première pièce ouvertement autobiographique : le dramaturge met en scène un

---

[487] Propos cités par Emmanuel Jacquart dans « Notice » pour *Voyages chez les morts*, dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p.1859.
[488] Eugène Ionesco, « Lettre à Gabriel Marcel », dans *Théâtre complet, op. cit.*, p.1403.

personnage « Ionesco » qui donne un discours sur l'art dramatique. En analysant le traitement des éléments autobiographiques dans son théâtre, nous verrons comment Ionesco réalise son autoportrait au théâtre.

I. Théâtre et autobiographie

1. Incompatibilité des deux genres

L'autobiographie théâtrale est-elle possible ? Il semble d'abord judicieux de rappeler la définition de l'autobiographie donnée par Philippe Lejeune : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »[489]. La mise en pratique de l'écriture autobiographique au théâtre se heurte alors à des obstacles qui semblent insurmontables. Tel est l'avis de Patrice Pavis qui écrit dans son ouvrage, *Dictionnaire du théâtre* : « Cette définition semble rendre impossible le genre du théâtre autobiographique »[490]. Le théâtre et l'autobiographie sont en réalité deux régimes d'écriture apparemment incompatibles. Un petit nombre de pièces de théâtre autobiographiques atteste la difficulté de cette tentative.

Les chercheurs qui se sont penchés sur le rapport entre le théâtre et l'autobiographie relèvent généralement deux divergences génériques qui empêchent leur rapprochement.

La première divergence est d'ordre identitaire. L'autobiographie demande l'identité onomastique entre le narrateur, le personnage principal et l'auteur. C'est l'auteur qui parle, en son nom, de son propre passé. Or, dans le théâtre, le dramaturge ne peut s'exprimer directement sur scène. Il doit d'abord confier ses propos à ses personnages. Ceux-ci sont ensuite incarnés par les comédiens en chair et en os sur scène. Jean-Marie Winkler rappelle ainsi cette particularité au théâtre :

> Il semble évident que les fondements du pacte autobiographique ne sauraient s'appliquer à un texte dramatique de ce genre. En effet, l'auteur est, par définition, absent de la scène, où il délègue ses personnages, pour y créer une action, par procuration. [...] Si aucun des personnages ne saurait être l'incarnation de l'auteur sur scène — qui serait alors l'équivalent dramatique du narrateur autobiographe — il est structurellement difficile, voire impossible, d'établir une sorte de « pacte autobiographique » entre l'auteur dramaturge et l'un de ses

[489] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p.14.
[490] Patrice Pavis, « Théâtre autobiographique », dans *Dictionnaire du théâtre*, Préface d'Anne Ubersfeld, Paris, Dunod, 1996, p.361-362.

personnages[491].

Même lorsque l'écrivain donne son nom au protagoniste — comme le fait Ionesco dans *L'Impromptu de l'Alma* —, ce personnage est incarné par un comédien. Il est possible de trouver quelques exceptions comme *Roman d'un acteur* de Philippe Caubère. En effet, ce dernier raconte sa vie, évoque ses souvenirs et joue tous les personnages, y compris le sien propre. Pourtant, dans *Roman d'un acteur*, le protagoniste ne s'appelle pas Philippe Caubère mais Ferdinand Faure. Celui-ci est donc considéré comme personnage fictif. Dans le cas de l'« autoperformance » où l'acteur-auteur se met en scène, Patrice Pavis souligne que « Paradoxalement, le fait d'avoir sur scène la vraie personne de l'acteur, rend le processus d'autobiographie, de dénudation, suspect et artificiel, ou du moins invraisemblable »[492].

La deuxième divergence est d'ordre énonciatif. Le théâtre est un art du spectacle. Il implique donc le discours direct entre les personnages au présent, tandis que l'autobiographie est avant tout un récit rétrospectif. De plus, comme le remarque Jean-Marie Winkler, « l'altérité du spectacle dramatique et la nécessaire illusion dramatique — puisque le spectacle dramatique relève, par essence du faux-semblant — excluent la véracité fonda-mentale postulée par le récit autobiographique »[493].

En somme, l'autobiographie au théâtre semble difficilement réalisable. Dans le même temps, si l'écriture dramatique ne peut être totalement autobiographique dans le sens qu'entend Philippe Lejeune, elle peut permettre au dramaturge d'élaborer d'autres procédés littéraires auxquels l'écriture autobiographique ne peut recourir[494]. En effet, dans son article, « Un théâtre autobiographique ? », Anne Coudreuse relève les deux

---

[491] Jean-Marie Winkler, « Théâtre autobiographique / autobiographie théâtralisée — Réflexions sur Thomas Bernhard dramaturge ou la tromperie par les apparences », dans *« Moi public » et « Moi privé » dans les mémoires et les écrits autobiographiques du XVIIe siècle à nos jours*, Études réunies et présentées par Rolf Wintermeyer, en collaboration avec Corinne Bouillot, Mont-Saint-Aignan, Publication des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p.311. De son côté, Philippe Weigel affirme : « Le théâtre est, sauf exception, un abandon du "je" personnel de l'auteur dramatique au profit d'une médiatisation double de sa parole : personnages et acteurs. », Philippe Weigel, « Le théâtre d'Eugène Ionesco et de Rodrigo Garcia : Entre le "dit de soi" et le "déjà dit" », dans Norbert Col (dir.), *Ecritures de soi*, Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE), Université de Bretagne-Sud Lorient, 24-26 novembre 2004, Paris, L'Harmattan, 2007, p.275.

[492] Patrice Pavis, *op. cit.*, p.360.

[493] Jean-Marie Winkler, *art. cit.*, p.312.

[494] C'est ainsi que Philippe Weigel propose le néologisme de « dramabiographie » pour cerner l'entreprise autobiographique dans la pièce de théâtre. Voir Philippe Weigel, *art. cit.*, p.275.

spécificités dramatiques susceptibles d'inciter l'auteur à traiter des éléments autobiographiques au théâtre.

L'écriture dramatique permet d'abord au dramaturge de se laisser aller à des fantasmes et de les révéler sur scène. En effet, si le fantasme constitue « un noyau spécifique de l'écriture de soi », il est aussi « ce qui permet de se démultiplier en plusieurs personnages, de jouer un rôle et d'en faire jouer un à l'autre, d'imaginer un décor et des accessoires... »[495]. Au détriment de la réalité biographique, l'écriture dramatique peut favoriser cette projection fantasmatique de l'auteur. Par exemple, selon Françoise Le Borgne, lorsque Rétif de la Bretonne transpose *Monsieur Nicolas ou Le Cœur humain dévoilé* en *Le Drame de la vie*, la représentation de sa vie est recomposée et passée davantage au filtre de l'imaginaire[496]. Le traitement des souvenirs relatifs à son rapport avec les femmes montre que la pièce est moins réaliste mais plus révélatrice de « son désir profond d'être reconnu et aimé de celles qui ont inspiré ses ouvrages et sous le regard desquelles il s'imagine en permanence »[497].

L'écriture dramatique peut ensuite donner plus de vivacité au texte. Par rapport à l'autobiographie dans laquelle le discours direct reste minoritaire — puisque l'utilisation fréquente du discours direct est souvent interprétée comme un signe de fictionnalité —, le théâtre peut servir de « caisse de résonance à ces paroles qui orientent la vie »[498]. Les scènes marquantes de la vie sont ainsi évoquées avec plus d'intensité que dans un récit rétrospectif.

Ces spécificités dramatiques semblent stimuler également Ionesco. Ce dernier considère le théâtre comme le lieu de projection de ses fantasmes. Il convient de nous référer, par exemple, à la scène de réconciliation entre le père et le fils dans *Victimes du devoir*. Si le dramaturge et son père ne se sont jamais réconciliés après leur dernière dispute, c'est sur le plateau que le père et le fils tentent de se rapprocher. Choubert, double du dramaturge, exprime le regret d'être trop dur avec son père : « Nous aurions pu être de bons copains. [...] De quel droit t'avoir puni ? [...] Faisons la paix ! Faisons la paix ! Donne-moi la main ! [...] Même si tu me pardonnais, jamais je ne pourrais me

---

[495] Anne Coudreuse, « Un théâtre autobiographique ? », dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Le Propre de l'écriture de soi*, Paris, Editions Téraèdre, coll. Passage aux actes, 2007, p.83.
[496] Françoise Le Borgne, « *Le Drame de la vie* de Rétif de La Bretonne, chair et ombre de *Monsieur Nicolas* », dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *op. cit.*, p.89.
[497] *Ibid.*, p.90.
[498] Anne Coudreuse, *art. cit.*, p.83.

pardonner à moi-même ! »[499]. Quant au père, il lui donne le pardon :

> Tu as eu beau me renier, tu as eu beau rougir de moi, insulter ma mémoire. Je ne t'en veux pas. Je ne peux plus haïr. Je pardonne, malgré moi. Je te dois plus que tu me dois. Je ne voudrais pas que tu souffres, je voudrais que tu ne te sentes plus coupable. Oublie ce que tu crois être tes fautes[500].

Leurs répliques réalisent sur le plan fantasmatique ce que le dramaturge aurait voulu faire : la réconciliation avec son père. Cette scène n'est évidemment pas réaliste sur le plan biographique mais révèle ainsi le désir de Ionesco de renouer avec son père[501].

Quant au discours direct qui sert de « caisse de résonance », il en va de même pour le théâtre ionescien. Mais celui-ci va encore plus loin. Premièrement, les temps forts de la vie du dramaturge sont démesurément grossis par rapport à la dramaturgie traditionnelle. Deuxièmement, Ionesco recourt non seulement au discours dialogique mais aussi au discours didascalique. Celui-ci tend à matérialiser les scènes marquantes de sa vie sur scène, comme nous le verrons plus tard.

En dehors de ces spécificités de l'écriture dramatique, d'autres raisons semblent conduire Ionesco à élaborer la dimension autobiographique dans son théâtre.

Il s'agit d'abord du parallélisme entre la vie et le théâtre que développe le dramaturge. Rappelons que ce dernier tente de se contempler longuement dans son moment d'auto-diagnostic afin de trouver l'essence de son Moi. C'est ainsi qu'il parle d'un « Je » observateur et d'un « Moi » observé dans ses essais autobiographiques. Or, le théâtre repose également sur ce rapport entre « regarder » et « être regardé ». Comme le remarque Philippe Weigel, cette relation multiple entre celui qui regarde et celui qui est regardé en une seule personne « consolide les strates théâtrales, au sens littéral comme au sens métaphorique, dont les écritures de soi ionesciennes abondent »[502]. Le dramaturge contemple donc son existence comme s'il regardait une pièce de théâtre.

De plus, il incarne le personnage principal dans ce « théâtre » intérieur. En effet,

---

[499] *VD*, p.223.
[500] *Ibid.*, p.224-225.
[501] En effet, Ionesco écrira en 1986 ceci : « Je regrette toujours mes dernières paroles, car malgré l'agressivité que je nourrissais à son égard, cela ne m'empêchait pas d'aimer, malgré tout, mon père. J'aimais mon père. », Eugène Ionesco, *SDR*, non paginé.
[502] Philippe Weigel, *art. cit.*, p.276.

Ionesco admet dans *Journal en miettes* qu'il existe une dissociation entre le moi « acteur » et le moi « spectateur » chez lui : « Je suis en même temps enraciné en moi-même et détaché de moi-même, comme si j'étais à la fois l'acteur et mon propre spectateur »[503]. Même s'il ne sait pas vraiment lequel est son vrai Moi, il préfère être « dans la salle » plutôt que sur la scène. Si l'écrivain se montre souvent fatigué, c'est que le moi-spectateur n'arrive pas, malgré ses efforts, à comprendre le sens du spectacle joué par le moi-acteur.

Or, lorsque Ionesco conçoit une pièce de théâtre, il projette sur scène ce que ce moi-spectateur regarde intérieurement, ainsi que montre ce passage de *Notes et contre-notes* :

> Pour moi, le théâtre — le mien — est, le plus souvent, une confession ; je ne fais que des aveux (incompréhensibles pour des sourds, cela ne peut être qu'ainsi), car que puis-je faire d'autre ? Je tâche de projeter sur scène un drame intérieur (incompréhensible à moi-même) me disant, toutefois, que, le microcosme étant à l'image du macrocosme, il peut arriver que ce monde intérieur, déchiqueté, désarticulé, soit, en quelque sorte, le miroir ou le symbole des contradictions universelles[504].

Ce « drame intérieur » incompréhensible à lui-même n'est autre chose que ce que le moi-spectateur regarde intérieurement. En somme, le théâtre ionescien est autobiographique non seulement parce que le dramaturge puise les matériaux dramatiques dans « ses vies » mais aussi parce que sa vision de la vie et celle de la scène se superposent de façon intrinsèque.

Ce rapport étroit entre l'écriture dramatique et l'écriture de soi est également consolidé par leur objectif commun. Il s'agit d'une quête de l'universalité par le biais de la subjectivité. Si, comme nous l'avons vu, Ionesco exprime à maintes reprises son désir d'atteindre l'universalité par l'écriture de soi, tout en préconisant sa propre vision subjective, il en va de même pour son théâtre. Le dramaturge attend de son théâtre « intérieur », « déchiqueté » et « désarticulé » qu'il devienne « le miroir ou le symbole des contradictions universelles ». Les commentaires de Ionesco sur *Le Roi Lear* de

---

[503] *JM*, p.57.
[504] *NCN*, p.222.

Shakespeare laissent entrevoir aussi son propre objectif :

> Ainsi, ce n'est pas de l'histoire, en fin de compte, que fait Shakespeare, bien qu'il se serve de l'histoire ; ce n'est pas de l'histoire, mais il me présente *mon* histoire, *notre* histoire, *ma* vérité au-delà des temps, à travers un temps allant au-delà du temps, rejoignant une vérité universelle, impitoyable. En fait, le chef-d'œuvre théâtral a un caractère supérieurement exemplaire : il me renvoie mon image, il est miroir, il est prise de conscience, histoire — orientée au-delà de l'histoire vers la vérité la plus profonde[505].

Il semble évident qu'en parlant de l'art shakespearien, Ionesco révèle sa propre vision dramatique. Si son théâtre est le reflet d'un drame intérieur observé par le moi-spectateur, ce théâtre peut refléter à son tour, comme un miroir, l'image de chaque spectateur-lecteur.

Finalement, du point de vue générique, Ionesco n'a pas écrit d'autobiographie au théâtre au sens entendu par Philippe Lejeune. Mais l'écriture dramatique lui permet de donner libre cours à ses fantasmes et de concrétiser ainsi les temps forts de sa vie sur scène. Étroitement lié à l'écriture de soi, le théâtre ionescien peut être alors considéré comme un miroir qui reflète le drame intérieur du dramaturge. Une fois que cet autoportrait dramatique est représenté, l'alchimie du spectacle permet une communication forte et profonde entre le dramaturge et le public, en transformant ainsi un « je » individuel en un « nous » collectif et universel.

2. *L'Impromptu de l'Alma*, ou l'apparition d'un personnage autobiographique

Parmi les pièces de théâtre de Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma ou Le Caméléon du berger* est sans doute celle qui est la plus proche de l'autobiographie au théâtre. A la différence de ses autres pièces, le protagoniste s'appelle « Ionesco » qui est, de surcroît, un dramaturge. Il semble curieux de constater que c'est dans cette pièce que Ionesco a mis en scène un personnage ouvertement autobiographique pour la première fois. Car, aux dires du dramaturge, cette pièce n'a pas été écrite dans le même état d'esprit que ses

[505] *Ibid.*, p.66.

autres pièces :

> Quand j'écris une pièce, je n'ai aucune idée de ce qu'elle va être. J'ai des idées *après*. Au départ, il n'y a qu'un état affectif. *L'Impromptu de l'Alma* est une exception[506].

Effectivement, *L'Impromptu de l'Alma* a un objectif précis : passer à la contre-attaque à la manière de Molière[507] ou de Giraudoux, face aux critiques. Toutefois, on se demande pourquoi Ionesco a eu besoin de mettre en scène son double. Quel est le rapport entre le ton satirique de la pièce et la « première apparition de ce personnage autobiographique désigné aussi explicitement dans le théâtre du dramaturge »[508] ?

La genèse de *L'Impromptu de l'Alma* est connue. Quelques années après la création de *La Cantatrice chauve*, le théâtre de Ionesco est attaqué non seulement par les critiques qui défendent le théâtre de boulevard tels que Jean-Jacques Gautier mais aussi par les critiques brechtiens de la revue *Théâtre populaire* tels que Roland Barthes et Bernard Dort. Le dramaturge décide alors de les tourner en dérision. Ce dernier affirme ainsi son intention : « *L'Impromptu de l'Alma* est une mauvaise plaisanterie. J'y mets en scène des amis : Barthes, Dort, etc. »[509]. Le ton satirique et humoristique domine cette « plaisanterie » qui n'hésite pas à amalgamer les propos de Barthes et ceux de Sartre.

Comme l'a montré minutieusement Nathalie Macé, la pièce est construite par un jeu de mises en abyme. La première scène montre Ionesco-personnage qui dort parmi les manuscrits.

> *Parmi les livres et les manuscrits, Ionesco dort, la tête sur la table. Il a, dans une main, un crayon à bille qu'il tient le bout en l'air. On sonne. Ionesco ronfle. On sonne de nouveau, puis on frappe de grands coups à la porte. On appelle : « Ionesco ! Ionesco ! » Finalement Ionesco sursaute, se frotte les yeux*[510].

---

[506] *Ibid.*, p.185.
[507] Rien étonnant donc à ce que la musique de scène soit composée « d'après des partitions du XVII^e^ siècle », *IA*, p.424.
[508] Nathalie Macé, « Le jeu vertigineux des mises en abyme dans *L'Impromptu de l'Alma* », dans *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 196, 1997, p.320.
[509] *NCN*, p.184.
[510] *IA*, p.425.

Réveillé par la visite de Bartholoméus I, Ionesco-personnage est prié de lire le début d'une pièce de théâtre qu'il est en train d'écrire. Or, le texte lu par Ionesco-personnage est identique à la didascalie inaugurale de *L'Impromptu de l'Alma*. C'est à ce moment-là que Bartholoméus II arrive et Ionesco-personnage recommence sa lecture. Les mises en abyme sont ainsi installées de façon à ce que le spectateur ait une confusion entre les différents niveaux. Dans cet emboîtement vertigineux, les trois Bartholoméus attaquent la dramaturgie de Ionesco-personnage qui se défend tant bien que mal. Cependant, apparaît Marie, la bonne, pour faire taire les trois docteurs. Puis Ionesco-personnage commence à défendre sa propre vision du théâtre — qui est d'ailleurs celle de Ionesco-auteur — avant de finir par se prendre au sérieux lui aussi comme ses adversaires.

L'Impromptu de l'Alma peut être considéré comme une version dramatique de la défense de son art. En effet, parallèlement à la création de cette pièce, le dramaturge publie des articles pour exprimer sa vision artistique dont une partie est recueillie dans *Notes et contre-notes*[511]. Toutefois, cet esprit d'autodéfense n'explique pas totalement pourquoi Ionesco a eu besoin de créer le personnage autobiographique.

On peut avancer plusieurs hypothèses qui auraient conduit Ionesco à créer ce personnage autobiographique dans *L'Impromptu de l'Alma*.

Il est d'abord possible de penser que cette mise en scène de soi aurait pour but de faire une provocation auprès du public. La présence d'un personnage-auteur sur scène aurait surpris et indigné le public habitué au théâtre traditionnel. Dans plusieurs versions pour la fin de *La Cantatrice chauve*, Ionesco se moque déjà de la convention théâtrale selon laquelle l'auteur dramatique n'apparaît pas sur scène en tant que tel :

> L'AUTEUR, *au directeur du théâtre* : Merci de m'avoir défendu. (*Il montre la salle ; puis, face au public :*) Je suis un auteur d'Etat ![512]

Ou dans une autre version :

---

[511] Emmanuel Jacquart note que quelques jours après la création de la pièce, en février 1956, Ionesco a publié un article intitulé « Mes critiques et moi ». Voir, Emmanuel Jacquart, « Notes », dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p.1623.

[512] Eugène Ionesco, « Plusieurs autres fins possibles inédites », dans *Théâtre complet*, *op. cit.*, p.1479.

MARY, *annonçant* : Mesdames et messieurs, voici l'auteur !

DES COMPERES, *dans la salle* : L'auteur, l'auteur ! Vive l'auteur !

L'auteur entre par le fond du plateau ; les comédiens, en rang, de chaque côté de la scène, font la haie, laissent passer l'auteur, s'inclinent à son passage.

L'AUTEUR, *souriant d'abord, puis furieux, face au public, montrant le poing* : Tas de coquins, j'aurai vos peaux !

Le rideau tombe vite[513].

Dans ces passages, Ionesco joue avec l'improbabilité d'une présence physique de l'auteur sur le plateau. Non seulement l'« auteur » apparaît sur scène mais aussi il revendique une notoriété nationale ou insulte le public. La provocation est clairement intentionnelle. Ce n'est pas sans raison que ces fins n'ont pas été représentées lors de la création.

Lorsque le ton n'est pas provocateur, le texte fait référence à l'auteur dans un registre comique. Tel est le cas de la pièce *Les Salutations* à la fin de laquelle un personnage évoque le nom de l'auteur :

PREMIER MONSIEUR : Nous allons merveilleusement, nous nous portons ionescamment !

LE QUATRIÈME SPECTATEUR (*qui n'existe pas*) : J'en étais sûr. Le dernier mot était prévu[514].

Dès qu'un personnage fait allusion au nom du dramaturge, le quatrième spectateur qui, en outre, n'existe pas, affirme que c'était prévu. L'autoréférence est employée afin de provoquer le rire. L'apparition d'un personnage autobiographique dans *L'Impromptu de l'Alma* pourrait être issue de cet esprit provocateur et comique.

Une deuxième hypothèse, plus probable, serait que Ionesco a besoin de créer une confusion entre Ionesco-dramaturge et Ionesco-personnage chez le spectateur-lecteur. L'autoréférence ainsi que les références explicites à Barthes et Dort etc.[515] pourraient ajouter un niveau supplémentaire (que l'on peut appeler le niveau 0, niveau de la réalité)

---

[513] *Ibid.*, p.1480.

[514] Eugène Ionesco, *Les Salutations*, dans *Théâtre complet*, *op. cit.*, p.83.

[515] Ionesco ajoute une note pour expliciter l'identité des trois Bartholoméus : « Voir la revue *Théâtre populaire* (pour Bartholoméus I et II), les articles de critique dramatique du *Figaro* (pour Bartholoméus III) », *IA*, p.464.

au jeu des mises en abyme. De plus, dans ces mises en abyme, Ionesco-personnage promet à son tour qu'il se met en scène dans sa pièce intitulée *Le Caméléon du berger*, donc identique au sous-titre de *L'Impromptu de l'Alma* :

> IONESCO : Voyez-vous, je vais cette fois me mettre en scène moi-même !
>
> BARTHOLOMÉUS I : Vous ne faites que cela.
>
> IONESCO : Alors, ce ne sera pas la dernière fois[516].

Si le spectateur est déjà plongé dans une confusion entre les différents niveaux qui s'emboîtent, il a « l'illusion que la pièce (de Ionesco-dramaturge et personnage à la fois) se construit toute seule »[517]. Outre cet effet d'« impromptu » qui s'improvise, l'identification du personnage avec l'auteur semble jouer un rôle primordial lorsque Ionesco-personnage fait un discours sur l'art dramatique. Si ce dernier dénonce les critiques dogmatiques, il commence à avoir « un ton de plus en plus pédant »[518] lui aussi. Lorsqu'il tombe totalement dans le didactisme qu'il vient de dénoncer, Marie arrive et lui remet la robe de docteur :

> IONESCO : [...] Mais... que faites-vous, Marie, que faites-vous ?
>
> BARTHOLOMÉUS I : Vous vous prenez donc au sérieux, Ionesco ?
>
> IONESCO : Si je me prends au sérieux ? Non...si...c'est-à-dire non... [...]
>
> BARTHOLOMÉUS II : Vous détestez qu'on vous donne des leçons et vous-même vous voulez nous en donner une...
>
> BARTHOLOMÉUS I : Vous êtes tombé dans votre propre piège.
>
> IONESCO : Ah...ça, c'est ennuyeux.
>
> MARIE : Une fois n'est pas coutume.
>
> IONESCO : Excusez-moi, je ne le ferai pas, car ceci est l'exception...
>
> MARIE : Et non pas la règle ![519]

La fin de *L'Impromptu de l'Alma* présente ainsi Ionesco-personnage avouant qu'il est

---

[516] *Ibid.*, p.428.
[517] Nathalie Macé, « Le jeu vertigineux des mises en abyme dans *L'Impromptu de l'Alma* », *art. cit.*, p.325.
[518] *IA*, p.465.
[519] *Ibid.*, p.465-466.

tombé lui-même dans le piège brechtien. Comme le remarque Nathalie Macé, « ce *mea culpa* humoristique vise à excuser le dernier discours et même la pièce tout entière et fait une allusion parodique au titre brechtien : *L'exception et la règle* »[520]. De plus, ce *mea culpa* excuse non seulement *L'Impromptu de l'Alma* mais aussi le dramaturge par extension, puisque Ionesco-personnage et Ionesco-dramaturge sont confondus dans cette pièce. Ce procédé favorise, selon Nathalie Macé, la réception de la pièce auprès du spectateur-lecteur :

> Par l'image humoristique qu'il offre de lui-même, le dramaturge permet au lecteur de bien accueillir la caricature qu'il va faire des docteurs : on ne peut plus en effet l'accuser de polémique quand on voit son autoportrait finalement peu flatteur et le jeu complexe des mises en abyme où l'on se perd et où l'on oublie qui met en scène et qui est mis en scène[521].

Si *L'Impromptu de l'Alma* met en scène le premier personnage autobiographique explicite, ce choix semble dicté par une fine stratégie qui a pour but d'éviter le didactisme. Il est notable que le personnage ouvertement autobiographique sur le plan générique apparaît seulement dans cette pièce « polémique et extime »[522]. Lorsqu'il commence à confier une part de lui-même à ses personnages d'un ton plus intime, notamment à partir de *Tueur sans gages*, son porte-parole s'appellera Bérenger, puis Jean. Même si le nom « Ionesco » signifie le « fils de Jean » en roumain, le rapprochement identitaire ne peut être possible qu'indirectement. L'autoportrait délibérément humoristique et caricatural de Ionesco-personnage ne permet pas au lecteur de pénétrer dans l'univers intime du dramaturge.

On peut conclure que, si le théâtre ionescien ne peut être autobiographique dans le sens entendu par Philippe Lejeune, il peut l'être dans la mesure où la scène révèle au spectateur non pas le vécu biographique mais l'intimité du dramaturge — le désir, le regret, la jouissance spirituelle etc. — de façon efficace et poignante. En même temps, Ionesco n'essaie pas de surmonter la mise à distance imposée par la présence de personnages et de comédiens. Bien au contraire, même lorsqu'il se met en scène dans

---

[520] Nathalie Macé, « Le jeu vertigineux des mises en abyme dans *L'Impromptu de l'Alma* », *art. cit.*, p.328.
[521] *Ibid.*
[522] Philippe Weigel, *art. cit.*, p.277.

L'Impromptu de l'Alma, le ton satirique et la guignolade ne permettent pas au spectateur de prendre au sérieux ce double du dramaturge. L'autoportrait dramatique, marquée ainsi par cette distance, est davantage éclaté « en miettes » qui seront distribuées à tous les éléments dramatiques.

II. Un Autoportrait dispersé

1. Les personnages principaux, révélateurs de l'intime de l'auteur

Ionesco affirme que son théâtre est une confession. En effet, l'écriture de soi et l'écriture dramatique tentent de construire, chacune à sa façon, un autoportrait qui reflète l'univers intime de l'écrivain. De ce fait, on peut dire que les deux autoportraits découlent d'une même source. Si le dramaturge part d'une contemplation de soi pour concevoir une pièce de théâtre, son affirmation : « Toute pièce procède, chez moi, d'une sorte d'auto-analyse... »[523], n'est pas sans rappeler certains passages de *Présent passé passé présent* où il tente de se regarder et se (re)connaître. Des visions obtenues par ces contemplations diurnes et nocturnes sont décrites dans ses essais autobiographiques et concrétisées dans son théâtre.

Cependant, à la différence de ses essais autobiographiques et de son roman où le « je » tente de révéler ses visions, la projection scénique du Moi ne se traduit pas toujours par la présence d'un seul personnage. Tous les éléments propres au théâtre — d'autres personnages, décors, objets, effets visuels et auditifs — sont chargés de signification. En ce sens, l'univers dramatique constitue dans son ensemble l'autoportrait de l'auteur et sa portée ne peut être réduite uniquement aux personnages dramatiques. Par ailleurs, Ionesco donne un avertissement au lecteur tenté de trouver la figure de l'auteur au sein de ses personnages :

> Pour être exact, il faut dire que mes personnages ne sont pas toujours des « alter ego » ; ils sont d'autres personnes, aussi, ils sont imaginés, aussi ; ils sont aussi ma caricature, ce que j'ai eu peur de devenir, ce que j'aurais pu être et que je ne suis heureusement pas devenu [...][524].

Cette constatation montre qu'il peut y avoir davantage de distance entre l'auteur et ses personnages par rapport à l'écriture de soi ou à l'écriture romanesque. Dès lors, il convient d'examiner d'abord les personnages chargés de traits autobiographiques dans le théâtre de Ionesco, afin d'éclaircir sa manière de construire un autoportrait

[523] *NCN*, p.188
[524] *EVR*, p.60.

dramatique.

Parmi les personnages ionesciens, ce sont les personnages principaux qui sont les plus chargés de traits autobiographiques. Certes, les premières pièces de Ionesco, telles que *La Cantatrice chauve*, sont essentiellement peuplées de personnages stéréotypés. Cependant, le dramaturge a eu, semble-t-il, très vite besoin de se confier au lecteur-spectateur à travers ses personnages. Ainsi sont nés quelques personnages porte-voix de l'auteur. Il s'agit de Jacques dans *Jacques ou la Soumission*, Le Vieux dans *Les Chaises*, Choubert dans *Victimes du devoir* et Amédée dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*[525]. Lorsque le dramaturge sera tenté de se livrer davantage apparaîtra Bérenger dans *Tueur sans gages*, *Rhinocéros*, *Le Roi se meurt* et *Le Piéton de l'air*. Enfin, Jean dans *La Soif et la Faim* et *Voyages chez les morts*, et l'Homme dans *Ce formidable bordel !* et *L'Homme aux valises* incarneront profondément la figure de l'auteur. Ces personnages principaux révèlent plusieurs éléments autobiographiques qui constituent l'autoportrait dramatique de l'auteur.

1-1. Les souvenirs familiaux

L'aspect autobiographique le plus visible dans le théâtre ionescien est sans doute les souvenirs de famille. Le dramaturge laisse en effet de nombreuses références biographiques sur ses parents[526] et rappelle quelques événements qui ont marqué sa vie, tels que la tentative de suicide de sa mère, évoquée dans *Victimes du devoir* et aussi dans *L'Homme aux valises*, ou le rapport conflictuel avec la famille de sa belle-mère, détaillé dans *Voyages chez les morts*. Cependant, c'est surtout son (res)sentiment envers ses parents que le dramaturge exprime à travers ses personnages principaux.

Nous savons que la relation entre le dramaturge et son père était tendue. Or, dans

---

[525] Toutefois, il faudrait rappeler que la dimension autobiographique de la plupart des pièces de Ionesco est découverte tardivement. En effet, la publication de son premier essai autobiographique, *Journal en miettes*, date de 1967. Auparavant, il était difficile de relever les éléments autobiographiques dans son théâtre.

[526] Les références aux parents de Ionesco apparaissent notamment dans *Victimes du devoir* et *Voyages chez les morts*. Par exemple, le métier de son père, l'ancien inspecteur général à la Sûreté, est évoqué de façon allusive par le personnage du Policier, appelé « l'Inspecteur principal » dans *Victimes du devoir* ou bien par le personnage du Père dans *Voyages chez les morts* qui était, selon son fils Jean, directeur de la police. Voir *VDD*, p.213, et *VCM*, p.1330.

une de ses premières pièces, *Jacques ou la Soumission*, le personnage principal, Jacques, se montre déjà en révolte contre son père. Celui-ci le rejette, en déclarant : « Tu n'es pas mon fils. Je te renie. Tu n'es pas digne de ma race. Tu ressembles à ta mère et à sa famille d'idiots et d'imbéciles »[527]. Ce passage n'est pas sans rappeler les propos du père de Ionesco, repris dans *Présent passé passé présent* : « J'ai commis une grande faute dans ma vie : j'ai sali mon sang, je dois racheter le péché du sang »[528]. La didascalie indique, à plusieurs reprises, que « Jacques se tait obstinément »[529], ce qui montre le fossé entre les deux protagonistes. Dans *Victimes du devoir*, Choubert, double du dramaturge, adresse à son père des reproches : « Père, nous ne nous sommes jamais compris... [...] Je haïssais ta violence, ton égoïsme. Je n'ai pas eu de pitié pour tes faiblesses »[530]. Ces reproches sont bien ceux de l'auteur, exprimés longuement dans ses essais autobiographiques.

Ionesco règle son compte non seulement avec son père mais aussi avec sa belle-mère. En effet, celle-ci a chassé la sœur de Ionesco, Marilina, de la maison et a hérité de toute la fortune de la famille. Si l'écrivain rappelle ces deux événements dans ses essais autobiographiques, notamment dans *Un homme en question*, la scène XII de *Voyages chez les morts* retrace fidèlement l'histoire, comme nous allons le montrer dans un tableau comparatif.

II. Un homme en question	III. Voyages chez les morts
Cependant c'est tout de même sa deuxième femme qui héritât (sic) de la plus grande partie de la fortune de mon père. Comme c'était ma sœur et moi qui devions hériter, la fortune de mon père **fut mise au nom de sa femme**. La seconde femme de mon père **mourut peu de temps après** mon père, elle légua tout à sa nièce.	MADAME SIMPSON : [...] Tu veux savoir si je vais **mourir bientôt**. Je n'ai aucune maladie, sauf la constipation, mais ce n'est pas grave. Tu n'es pas prêt d'avoir l'héritage. D'ailleurs **tout a été mis à mon nom**, c'est moi qui dispose de tout, c'est à moi la maison, c'est à moi l'argent. Toi ou ta sœur ou ta femme vous n'aurez rien[532].

[527] *JS*, p.89.
[528] *Pppp*, p.191.
[529] *JS*, p.88, p.89 et p.91.
[530] *VDD*, p.222.

[...] Quand ma belle-mère **chassa** ma sœur de la maison, elle dut partir avec un simple **baluchon**, c'est V. qui vint à sa place, la nièce. Ma belle-mère prétendait que la présence de ma sœur la **gênait dans ses rapports avec mon père**, son mari. En fait, elle ne pouvait plus la supporter. Et V. dormait dans le grand lit des époux entre mon père et sa femme. C'est ce qui justifie le fait que mon père a pris une maîtresse[531].	[...] MADAME SIMPSON : C'est toi [la sœur de Jean] qui es partie de la maison, un **baluchon** sur le dos, à quatorze ans. J'étais bien obligée de te **chasser**. Tu habitais la même chambre que ton père et moi. Tu nous séparais. Entre nous deux, espionne, tu **empêchais toute intimité** entre mon mari et moi[533].

Les deux textes sont quasi identiques jusque dans le choix de termes tels que « baluchon » ou « chasser ». Cependant, dans la version dramatique, ce n'est pas Jean mais Madame Simpson, double de la belle-mère, qui raconte l'histoire. Ainsi Madame Simpson fait-elle une sorte d'aveu, ce qui permet à Jean de l'accuser en lui adressant : « Vous avez exploité le pire » ou « Ma mère était avant vous. Vous diriez que ma sœur et moi étions des bâtards, vous ne connaissez pas le sens des mots »[534]. Dans sa fiction dramatique, l'écrivain mandate donc son double pour accuser virtuellement son père et sa belle-mère, avec qui il n'a pas réussi à régler ses comptes de leur vivant.

Quant à la figure de la mère, on sait qu'elle apparaît régulièrement dans les essais autobiographiques de Ionesco. Lorsque ce dernier l'évoque, il éprouve très souvent un sentiment de culpabilité, comme le montre ce passage de *Printemps 1939*, rédigé dans les années 1930 :

> Le soir, la nuit, une envie désespérée de revoir ma mère qui est morte et se trouve loin, là-bas.

---

[531] *HQ*, p.120. Nos caractères gras. Il est notable que le texte est initialement publié dans la *N.R.F.*, en mars 1979. Intitulé « Monologues et mise en scène de certains rêves », l'article est divisé en deux parties. La première partie relate entre autres l'histoire de la belle-mère que nous venons de citer. La seconde partie est un rêve mis en scène, ce qui permettra au dramaturge de l'intégrer dans *Voyages chez les morts* comme scène IX. Par conséquent, il est très probable que l'auteur a créé la scène XII de *Voyage chez les morts* à partir de la première moitié de cet article.
[532] *VCM*, p.1332. Nos caractères gras.
[533] *Ibid.*, p.1331. Nos caractères gras.
[534] *Ibid.*

> Je rêve d'elle, je vois son visage. Plus rien à faire, je me mords les poings, plus rien à faire pour la rendre heureuse. Elle pouvait à peine bouger ses lèvres quand elle m'embrassa pour la dernière fois en s'endormant à jamais... à cause de la trop grande fatigue, croyait-elle. Elle avait été dupée toute la vie. La duperie de la mort fut la plus bienveillante. Je ne l'embrasserai plus jamais, jamais...[535]

L'auteur, qui a perdu sa mère à peine trois ans auparavant, laisse entrevoir une blessure loin d'être cicatrisée. Outre le remords et la pitié envers sa mère, c'est son absence que déplore Ionesco. Aussi lègue-t-il au héros du *Solitaire* son sentiment de culpabilité ainsi que nous l'avons montré. Or, dans *Les Chaises*, pièce achevée à peu près un quart de siècle avant *Le Solitaire*, ce sentiment d'une perte irrémédiable de la mère se traduit par un jeu de rôle entre le Vieux et la Vieille. Tout d'un coup, le Vieux commence à sangloter : « Ah ! où es-tu maman, maman, où es-tu, maman ?... hi, hi, hi, je suis orphelin. [...] Où est ma maman ? J'ai plus de maman »[536]. Plus loin, au milieu d'une conversation avec la Belle, le Vieux exprime son remords :

> J'ai laissé ma mère mourir toute seule dans un fossé. Elle m'appelait, gémissait faiblement : « Mon petit enfant, mon fils bien-aimé, ne me laisse pas mourir toute seule... Reste avec moi. Je n'en ai pas pour bien longtemps. — Ne t'en fais pas, maman, lui dis-je, je reviendrai dans un instant... » J'étais pressé... j'allais au bal, danser. « Je reviendrai dans un instant. » A mon retour, elle était morte déjà, et enterrée profondément... J'ai creusé la terre, et je l'ai cherchée... Je n'ai pas pu la trouver... Je sais, je sais, les fils, toujours, abandonnent leur mère, tuent plus ou moins leur père... La vie est comme cela... mais moi, j'en souffre... les autres, pas...[537]

Le Vieux partage ainsi le remords de Ionesco, qui regrette qu'il n'y ait « plus rien à faire » pour rendre sa mère heureuse dans *Printemps 1939*.

La figure de la mère fait ainsi souffrir les personnages par son absence. Elle les incite aussi à mener une quête d'identité. En effet, si le dramaturge a toujours été à la recherche de ses origines maternelles, les protagonistes de ses dernières pièces sont aussi à la recherche de leur mère. Par exemple, le Premier Homme cherche en vain sa

---

[535] *Printemps 1939*, dans *PC*, p.129.
[536] *LC*, p.145-146.
[537] *Ibid.*, p.161.

mère insaisissable dans *L'Homme aux valises*, alors que Jean dans *Voyages chez les morts* interroge les morts pour retrouver sa mère. Ainsi, à travers son héros, le dramaturge projette-t-il sur scène sa propre recherche identitaire cristallisée par la figure de la mère.

En somme, les souvenirs de la famille évoqués par les personnages principaux sont essentiellement d'ordre émotionnel, sentimental et identitaire. Transformant ses souvenirs pour les confier à ses personnages, Ionesco semble compenser ses propres regrets ou remords et ainsi se décharger du poids affectif qui pèse sur lui.

1-2. La vision binaire de la vie

Outre le (res)sentiment envers les parents, les personnages principaux dans le théâtre ionescien sont aussi chargés d'une vision binaire du monde, identique à celle de leur auteur. Si ce dernier est toujours partagé entre la légèreté euphorique et la lourdeur existentielle, il en va de même pour ses personnages principaux. Tantôt, ils évoquent ce moment de grâce, tantôt ils souffrent du mal de vivre.

En ce qui concerne le moment euphorique symbolisé par l'enfance et l'expérience de lumière, Ionesco l'évoque à plusieurs reprises dans ses essais autobiographiques. Dans son théâtre, le dramaturge reformule ces souvenirs pour les transmettre au spectateur par le biais de ses personnages.

Par exemple, dans *Les Chaises*, le Vieux parle d'un endroit qu'il a connu, plein de lumière, avec un temps « si beau » et « exquis »[538]. La maladresse avec laquelle il s'exprime montre le caractère indicible et fugitif de ce souvenir. C'est une des premières fois que le dramaturge utilise les souvenirs de ce moment euphorique dans sa fiction dramatique, ne fût-ce que de façon très fragmentaire. Or, dans *Victimes du devoir*, Choubert fait allusion à l'expérience de lumière de façon claire :

> C'est un matin de juin. Je respire un air plus léger que l'air. Je suis plus léger que l'air. Le soleil se dissout dans une lumière plus grande que le soleil. Je passe à travers tout. Les formes

[538] *Ibid.*, p.148.

ont disparu. Je monte... Je monte... Une lumière qui ruisselle... Je monte...[539]

L'emploi du présent à l'indicatif, accompagné des gestes — car Choubert monte à ce moment-là sur la table et les chaises — fait revivre le moment d'élévation qu'a vécu l'auteur. Choubert faillit même s'envoler, en criant : « Je suis lumière ! Je vole ! »[540], ce qui sera matérialisé plus tard par l'envol de Bérenger dans *Le Piéton de l'air*. Sur ce point-là, cette pièce fait suite à *Victimes du devoir* : Ionesco reprend d'ailleurs les mêmes éléments pour produire l'envol de Bérenger. La lumière, le ciel bleu, les couleurs vives, le sentiment euphorique précèdent ainsi l'envol du protagoniste. La figure du dramaturge et celle de Bérenger se superposent notamment lorsque ce dernier affirme : « Maintenant, je n'oublie plus. Je ferai attention, je me rappellerai. Je noterai tous les mouvements sur un carnet. Je les reproduirai quand je voudrai »[541]. Cette volonté d'inscrire l'expérience mystique dans la mémoire par l'écriture rappelle évidemment celle du dramaturge. En effet, l'écrivain n'a cessé d'écrire sur son expérience de lumière afin d'empêcher les souvenirs de s'effacer progressivement.

Mais c'est surtout dans *Tueur sans gages* que l'expérience de lumière est mentionnée, par la bouche de Bérenger, sans être recouverte du voile de la fiction. En effet, le texte de *Tueur sans gages* est quasi identique à celui de *Journal en miettes*, comme nous le montrons ici dans un tableau :

IV. Tueur sans gages	V. Journal en miettes
C'est à la **fin du printemps** que cela m'arrivait, ou bien aux tout premiers jours de l'été, à l'approche de **midi** [...]. La dernière fois, je devais avoir dix-sept ans, **dix-huit ans**, je me trouvais dans une **petite ville de campagne**... [...] **Brusquement** la joie se fit plus grande encore, rompant toutes les frontières ! Oh, **l'indicible euphorie** m'envahit, la	Je me trouvais dans une **petite ville de province**, je devais avoir près de **dix-huit ans**. C'était une journée lumineuse, un peu avant **midi**. Une journée de **juin**, début de juin. Je me promenais devant les maisons basses et toutes blanches de la petite ville. Ce qui se passa fut tout à fait inattendu. Une transformation **subite** de la ville. [...] Un monde que **lumière** dissolvait et

[539] *VDD*, p.234.
[540] *Ibid.*, p.236.
[541] *LPA*, p.711.

lumière se fit encore plus éclatante, sans rien perdre de sa douceur, elle était tellement dense qu'elle en était respirable, elle était devenue l'air lui-même ou buvable, comme une eau transparente...[542]	qu'elle reconstituait. Une **joie débordante** surgissait de mes profondeurs, chaude et comme lumineuse elle aussi, une présence absolue, une présence [...][543].

Le cadre spatio-temporel, les termes employés, le ton lyrique et la narration au passé ne font que confirmer leur similitude. De plus, dans les deux textes, ce moment lumineux et léger est suivi par une chute dans le quotidien sombre et pesant. Le dramaturge fait dire à Bérenger exactement ce qu'il a vécu personnellement. Le traitement de l'expérience de lumière montre ainsi qu'elle inspire l'imagination créatrice du dramaturge qui la transforme sous toute forme, d'une simple allusion jusqu'au récit sans transposition. Dans tous les cas, ce sont toujours les personnages principaux, au centre de l'espace dramatique, qui sont chargés d'évoquer cette expérience, ce qui semble montrer la place primordiale qu'elle occupe dans la construction de l'autoportrait dramatique ionescien.

Dans le même temps, ce moment de légèreté, de l'évanescence fait contraste avec « la lourdeur, l'épaisseur, la terre, l'eau, la boue »[544] dont souffrent les personnages principaux et leur auteur. A l'instar du dramaturge, le protagoniste de *Rhinocéros* exprime son mal de vivre : « Des angoisses difficiles à définir. Je me sens mal à l'aise dans l'existence, parmi les gens, alors je prends un verre. [...] Je suis fatigué, depuis des années fatigué. J'ai du mal à porter le poids de mon propre corps... »[545]. Bérenger dans *Tueur sans gages*, quant à lui, rappelle que ses environnements sont aussi imprégnés de ce malaise existentiel :

> Depuis des années et des années, de la neige sale, un vent aigre, un climat sans égard pour les créatures... des rues, des maisons, des quartiers entiers, des gens pas vraiment malheureux, c'est pire, des gens ni heureux, ni malheureux, laids, [...]. Mais moi j'avais conscience du

[542] *TSG*, p.54. Nos caractères gras.
[543] *JM*, p.99. Nos caractères gras.
[544] *EVR*, p.38.
[545] *R*, p.552-553.

malaise de l'existence[546].

Ce sentiment de détresse, éprouvé par le dramaturge et ses personnages, semble causé par l'existence du mal ontologique et moral. En effet, « Ionesco a toujours lié, remarque Marie-Claude Hubert, les deux dimensions du mal, ontologique et morale. La mort, c'est le mal existentiel. Mais les hommes, qui passent leur temps à s'entre-tuer, ont ajouté à cette fatalité d'autres fléaux »[547].

Ionesco se penche sur le mal ontologique notamment dans *Le Roi se meurt*, à travers le personnage du Roi. Le dramaturge a tenté de faire à plusieurs reprises une pièce sur la mort sans y arriver complètement[548]. Finalement c'est l'expérience d'hospitalisation qui lui a donné l'occasion d'achever très vite la pièce en faisant la dictée. Dans cette pièce, Ionesco confie à son protagoniste, toujours Bérenger, son sentiment d'horreur et ses interrogations devant la mort.

Le dramaturge affirme qu'il est toujours obsédé par l'idée de la mort depuis qu'il a appris l'existence de la mort à l'âge de 4 ans. Le choc a été d'autant plus amplifié qu'il s'est alors rendu compte que sa mère mourrait un jour elle aussi. Ce sentiment d'horreur devant le destin inéluctable de l'homme est exprimé dans *Le Roi se meurt* par le Roi Bérenger I[er]. Accroché à la vie, il n'arrive pas à accepter la mort. La peur de faire face à la mort et la difficulté de l'accepter semblent rester un sujet central tout au long de l'élaboration de la pièce. C'est ainsi que nous trouvons dans une version avortée une telle note :

> La mort difficile du Roi. Les autres meurent plus facilement. Chez lui, il y a un nœud. ~~Ce neud~~
> Je suis lié... lié... lié... Je ne puis abdiquer, je ne puis détacher de...ceci... de... cela...[549]

Dans la version définitive aussi, la peur de la mort revient régulièrement comme un *leitmotiv*. Le Roi répète ainsi : « Non. Je ne veux pas mourir. Je vous en prie, ne me

---

[546] *TSG*, p.50.
[547] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.178.
[548] Ionesco déclare à Claude Célan : « J'ai écrit "Le Roi" du 15 octobre au 15 novembre 62, mais j'y avais pensé longtemps. », dans « L'Apocalypse selon Ionesco », *Les Nouvelles littéraires*, 7 février 1963. On sait également qu'il existe au moins une version manuscrite avortée du *Roi se meurt* et quelques brouillons. Enfin, certains dialogues qui n'ont pas été pris dans la pièce sont publiés dans *Journal en miettes*.
[549] Manuscrit d'une version du *Roi se meurt*, f°1 verso. Voir nos annexes.

laissez pas mourir. Soyez gentils, ne me laissez pas mourir. Je ne veux pas », « Ce n'est pas possible. J'ai peur. Ce n'est pas possible », « J'ai froid, j'ai peur, je pleure », « Il n'est pas naturel de mourir, puisqu'on ne veut pas. Je veux être », « Je meurs. Je ne peux pas. Je meurs », « J'ai peur, je meurs »[550]. Ces cris d'épouvante ne peuvent être que ceux du dramaturge.

D'autres répliques de Bérenger font également référence à l'auteur. Il s'agit par exemple d'un passage où le Roi se rend compte de l'impossibilité d'exprimer quoi que ce soit devant la mort. Il dit à son entourage : « Je meurs, vous entendez, je veux dire que je meurs, je n'arrive pas à le dire, je ne fais que de la littérature ». En effet, celle-ci ne peut occulter la réalité de la mort, comme l'admet le Roi : « Non, non. Rien ne me soulage »[551]. Ces répliques reflètent l'attitude sceptique de Ionesco vis-à-vis de la littérature. Ce dernier écrira quelques années plus tard dans *Présent passé passé présent* : « il m'a été tout à fait impossible d'écrire des pensées ou de la littérature. Tellement tout cela semble vain, lorsque se posent les problèmes de vie et de mort »[552]. En somme, Ionesco met en scène son double et le fait mourir. Si, comme le dit Ionesco lui-même, *Le Roi se meurt* est « un essai d'apprentissage de la mort »[553], c'est d'abord sa propre mort qu'il tente d'apprendre virtuellement en écrivant la pièce.

Par ailleurs, la figure de Ionesco semble se cristalliser dans le personnage du Roi Bérenger au fur et à mesure qu'il écrit. Dans ses notes de mise en scène, Jacques Mauclair laisse entendre que Ionesco avait songé à présenter plusieurs Rois sur scène[554], ce qui atteste également une des versions manuscrites[555]. Dans cette version manuscrite, le Roi, celui qui reste seul après la mort des autres rois, ne s'appelle pas Bérenger mais Eustache. La dimension autobiographique remplit davantage l'univers dramatique dans la version finale puisque le dramaturge n'a finalement gardé qu'un seul personnage représentant sa vision et qu'il l'a nommé Bérenger, considéré comme porte-parole dans ses pièces précédentes.

Quant au mal moral, il est en effet lié au mal ontologique dans l'esprit de Ionesco.

---

[550] *LRM*, respectivement p.757, p.761, p.762, p.771, p.778 et p.779.
[551] *Ibid.*, p.769.
[552] *Pppp*, p.135.
[553] *EVR*, p.82.
[554] Jacques Mauclair, « Notes et fausses notes sur la création de la pièce *Le Roi se meurt* au théâtre de l'Alliance française, le 15 décembre 1962 », dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p.1424.
[555] On peut lire, au verso du folio 4, des inscriptions, entre autres, comme : « Les Rois entre eux *lisaient* poèmes des gammes ». Voir nos annexes.

Ce dernier constate dans *Journal en miettes* : « Nous nous entre-tuons parce que nous savons que nous serons tous tués. C'est par haine de la mort que nous nous entre-tuons »[556]. Or, dans son théâtre, le dramaturge fait souvent de ses personnages principaux, surtout Bérenger, un témoin épouvanté devant les formes diverses que peut prendre ce mal. Bérenger dans *Tueur sans gages* fait face au Tueur qui incarne aussi bien la dimension ontologique que la dimension morale du mal, tandis que le protagoniste de *Rhinocéros* assiste à la contamination collective du mal moral. Dans le même temps, traiter de la question du mal moral dans l'œuvre littéraire est aussi un risque pour l'auteur, car il peut facilement être pris au piège de didactisme. Anti-brechtien confirmé, Ionesco devait contourner ce risque dans son théâtre.

Lorsque le Tueur apparaît dans *Tueur sans gages*, Bérenger tente de le convaincre d'arrêter de tuer les citoyens de la cité radieuse. Il recourt à tous les types d'arguments, ainsi que le montre minutieusement Gilles Ernst[557]. Ionesco fait de Bérenger un personnage qui s'interroge sur l'existence du mal. Il dit au Tueur : « Je veux comprendre. Vous allez répondre à mes questions »[558], même si cette attitude le conduit dans une voie sans issue[559]. Le coup de génie de Ionesco est de placer en face de lui le personnage du Tueur totalement muet. Ce dernier incarne le mystère du mal, insoluble pour tout le monde. Dans le même temps, le dramaturge évite ainsi le didactisme. Le mal est d'abord représenté sur le plan abstrait. Ensuite, tous les arguments « rationnels » de Bérenger s'avèrent en péril, ce qui l'empêche de dicter au spectateur comment vaincre le mal. L'écrivain réussit ainsi à communiquer au lecteur uniquement son cri horrifié et ses propres interrogations devant la présence du mal, incarné par le Tueur.

Dans *Rhinocéros*, apparaît également le personnage de Bérenger qui fait face à la propagation du mal. Si Ionesco dit à Marie-Claude Hubert, à propos de *Tueur sans gages*, que l'assassin est « en nous et en tous les autres »[560], *Rhinocéros* peut être considéré comme le prolongement de cette idée. Car le mal n'est plus incarné par un seul tueur mais par tous les habitants d'une petite ville de province qui se transforment

---

[556] *JM*, p.36.
[557] Gilles Ernst, « Préface », dans *TSG*, p.23-28.
[558] *TSG*, p.162.
[559] Cette volonté de « comprendre » mène, dans un autre registre, Dudard et Daisy dans *Rhinocéros* à être pris par le même piège, en disant : « tout est logique. Comprendre, c'est justifier » ou « nous devrions essayer de comprendre leur psychologie, d'apprendre leur langage. » Ils deviennent ainsi rhinocéros. Voir, *R*, p.616 et p.633.
[560] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.243.

progressivement en rhinocéros. L'auteur ne cache pas son expérience vécue, notamment la montée du fascisme en Roumanie dans les années 1930, comme une des genèses de la pièce. Il transpose la vision d'horreur qu'il a eue à cette époque à travers le regard de Bérenger. Rien d'étonnant donc à ce que le personnage de Bérenger soit aussi composé de plusieurs éléments autobiographiques : son emploi en tant que correcteur dans une maison d'édition juridique, son penchant pour l'alcool et son mal de vivre. Certes, par rapport à la nouvelle, l'auteur prend plus de distance avec son personnage dans la mesure où le récit est narré à la première personne par un narrateur-personnage anonyme dans la nouvelle. Mais l'univers dramatique est clairement centré sur Bérenger qui exprime son sentiment d'épouvante et de révolte instinctive.

Lorsque tout le monde finit par se transformer en rhinocéros, Bérenger commence à se poser des questions.

> Je ne vous suivrai pas, je ne vous comprends pas ! [...] D'abord, pour les convaincre, il faut leur parler. Pour leur parler, il faut que j'apprenne leur langue. [...] Ce sont eux qui sont beaux. J'ai eu tort ! Oh, comme je voudrais être comme eux. Je n'ai pas de corne, hélas ! [...] Je ne peux plus changer. Je voudrais bien, je voudrais tellement, mais je ne peux pas[561].

Il est déjà vaincu sur le plan rationnel car il se trouve laid et veut devenir rhinocéros comme les autres. Aux dires du dramaturge, ce sentiment d'isolement et de difficulté à résister est bien celui qu'il ressentait en Roumanie face à la nazification. Il déclare ainsi à Claude Bonnefoy :

> A Bucarest la déchirure était là. Je me sentais de plus en plus seul. Nous étions un certain nombre de gens à ne pas vouloir accepter les slogans, les idéologies qui nous assaillaient. Il était très difficile de résister, non pas sur le plan de l'action politique (ce qui était très difficile évidemment), mais aussi sur le simple plan d'une résistance morale et intellectuelle [...][562].

Or, comme son auteur, Bérenger montre son refus, sans raison : « Eh bien tant pis ! Je me défendrai contre tout le monde »[563]. Il reste le dernier homme car son refus provient

[561] *R*, p.637-638.
[562] *EVR*, p.25.
[563] *R*, p.638.

d'une réaction instinctive et non pas rationnelle. A travers le personnage de Bérenger, Ionesco retrace en quelque sorte son expérience vécue en Roumanie.

Cette transposition d'un vécu est construite de façon à ce que Ionesco puisse transmettre sa vision au spectateur à travers le personnage de Bérenger sans recourir au didactisme idéologique. En effet, il ne s'agit pas d'une dénonciation de la rhinocérite par Bérenger. Le dramaturge souligne que sa révolte ne se situe pas sur le plan idéologique ni politique mais sur le plan instinctif. Enfin, la fin de la pièce reste ambigüe, malgré le cri de révolte de Bérenger. On ne sait s'il pourra continuer à résister. L'auteur précise également : « [Bérenger] doit, s'il est valable, survivre même après que son « message » aura été périmé. Poétiquement, ce n'est pas sa pensée mais sa passion et sa vie imaginaire qui compteront, [...] »[564]. En traitant de la question du mal moral, Ionesco évite ainsi de donner une dimension idéologique ou politique à la révolte de son héros.

On peut constater que la plupart des personnages principaux partagent largement la vision binaire de la vie et du monde avec leur auteur. Par leur biais, ce dernier révèle et fait revivre, sous différentes formes, le moment lumineux et essentiel de sa vie, ce qui donne un effet de contraste avec le moment de détresse ou de terreur causé par l'existence du mal. En évoquant le problème du mal, Ionesco lègue à ses personnages principaux uniquement ses propres interrogations plutôt abstraites et pour éviter ainsi de leur donner une dimension didactique.

1-3. Les réflexions sur le théâtre

Les personnages principaux sont aussi ceux qui s'interrogent, à l'image de leur auteur, sur le théâtre. Lorsqu'on s'intéresse au rapport entre la vie et l'œuvre, il semble significatif que plusieurs personnages principaux du théâtre ionescien exercent le métier d'écrivain ou s'intéressent particulièrement au théâtre. Dans une des premières œuvres de Ionesco, *Victimes du devoir*, Choubert commence la pièce en demandant à sa femme son avis sur le théâtre : « Que penses-tu du théâtre d'aujourd'hui, quelles sont tes

[564] *NCN*, p.171.

conceptions théâtrales ? »[565], même si, comme le remarque Natalie Macé, « Ce début n'est qu'un embryon de réflexion sur le théâtre »[566].

Dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, Amédée se présente comme dramaturge. Par rapport à la nouvelle intitulée *Oriflamme* où l'on ne connaît ni l'identité ni le métier du personnage-narrateur, le personnage d'Amédée est imprégné davantage de dimension autobiographique. Ionesco et Amédée partagent d'ailleurs la même difficulté à écrire, ainsi que montre cette réplique d'Amédée : « Je n'ai pas d'inspiration. Avec ce qui pèse sur la conscience... la vie que nous menons... l'atmosphère n'est guère favorable »[567]. De plus, Ionesco fait un clin d'œil intertextuel dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser.* Les répliques qu'Amédée est en train d'écrire ressemblent étonnamment à celles des *Chaises* :

> AMÉDÉE : [...] Je n'ai plus écrit que deux répliques depuis qu'il... (*Il prend le cahier, lit :*) « La vieille dit au vieux : "Crois-tu que ça va marcher ?" » et que j'ai pu écrire aujourd'hui et que je t'ai lue tout à l'heure : « Le vieux répond : "Ça n'ira pas tout seul." »[568].

Cependant, le rapprochement entre Choubert, Amédée et Ionesco ne peut aller plus loin. En effet, les deux personnages présentent à peine leurs « conceptions théâtrales », ce qui empêche le lecteur de savoir s'ils partagent les mêmes conceptions que leur auteur.

En dehors du personnage de Ionesco dans *L'Impromptu de l'Alma* que nous avons déjà étudié, c'est à travers Bérenger dans *Le Piéton de l'air* que l'auteur présente ses propres conceptions théâtrales. Par rapport à la nouvelle, le discours de Bérenger sur le théâtre est considérablement enrichi.

Au début de la pièce, sous le prétexte d'une interview donnée à un journaliste de théâtre, Bérenger, dramaturge, montre son point de vue sur la littérature qui n'est en réalité autre chose que celui de Ionesco.

> Je me suis toujours rendu compte que je n'avais aucune raison d'écrire. [...] Ils considèrent que l'Histoire a raison alors qu'elle ne fait que déraisonner. [...] On trouve toujours les meilleures

[565] *VDD*, p.207.
[566] Nathalie Macé, « Écrivain(s) et création théâtrale dans *Victimes du devoir* », dans Norbert Dodille, Marie-France Ionesco (dir.), *Lire, jouer Ionesco*, *op. cit.*, p.185.
[567] *AMEDEE*, p.266.
[568] *Ibid.*, p.267.

> raisons pour justifier une idéologie triomphante. [...] La vérité est dans une sorte de névrose... Elle n'est pas dans la santé, c'est la névrose qui est la vérité, vérité de demain contre la vérité apparente d'aujourd'hui. [...] Nous pourrions tout supporter d'ailleurs si nous étions immortels. Je suis paralysé parce que je sais que je vais mourir[569].

Outre la ressemblance textuelle entre les propos de Bérenger et ceux de Ionesco[570], on peut constater que le personnage de Bérenger reflète la figure du dramaturge sur plusieurs plans. Ils expriment, tous deux, leur scepticisme sur la littérature, leur attitude critique contre la société « progressiste » et leur peur de la mort. Bien que ce long discours ralentisse l'action dramatique, il permet au dramaturge de démontrer ses propres points de vue à travers son double.

On peut conclure que les personnages principaux sont souvent les porteurs de la voix du dramaturge. Non seulement ils sont chargés de certains traits biographiques de l'auteur, mais ils révèlent en outre sa personnalité profonde à travers les souvenirs de famille, ceux de l'expérience de lumière, la fatigue existentielle, la peur de la mort, les questionnements devant le mal et les interrogations artistiques. De ce point de vue, ils constituent le noyau dur de l'autoportrait ionescien au théâtre. Toutefois, il est notable qu'à la différence de leur auteur, ces « *alter-égos* » ne s'expriment pas sur des questions politiques ou idéologiques. L'absence de dimension politique chez les personnages principaux s'explique sans doute par la volonté du dramaturge de contourner le piège du didactisme. C'est ainsi que Bérenger se place en tant que témoin et non pas dénonciateur face à l'aveuglement idéologique dans une pièce comme *Rhinocéros*. Lorsque Ionesco est tenté de dénoncer la folie idéologique ou politique, il fait appel aux personnages secondaires.

2. Les personnages secondaires

On sait maintenant que Ionesco brosse un autoportrait dramatique centré sur les

---

[569] *LPA*, p.671-673.

[570] Par exemple, dans son entretien avec Claude Bonnefoy, Ionesco dit : « Je crois que la littérature est névrose. S'il n'y a pas névrose, il n'y a pas de littérature. La santé n'est ni poétique ni littéraire. », *EVR*, p.38-39.

personnages principaux. Ceux-ci reflètent pleinement sa figure sur le plan artistique, intime et métaphysique. Pourtant, les autres personnages secondaires semblent être porteurs de « miettes » de l'autoportrait du dramaturge. Dès lors, il semble instructif de s'interroger sur ces « miettes ». Autrement dit, sur quels sujets et de quelle manière Ionesco leur prête-t-il une part de lui-même ?

Tâchons dans un premier temps de déterminer les personnages secondaires à travers lesquels Ionesco se livre. Nous les examinerons dans *Victimes du devoir*, *Tueurs sans gages*, *Jeux de massacre* et *Ce formidable bordel !*, pièces caractéristiques de la façon dont Ionesco dissémine ses « miettes ».

2-1. *Victimes du devoir*

Dans *Victimes du devoir* apparaît le personnage étrange de Nicolas d'Eu. Outre l'effet comique produit par la sonorité qui fait penser au dernier « tsar de Russie »[571], le nom de ce personnage dénote sa proximité avec l'auteur dans la mesure où le terme « Eu » désigne le pronom personnel de la première personne au singulier en roumain. Arrivé à la fin de la pièce, ce « Poète »[572] révèle au Policier son point de vue sur le théâtre qui est celui de Ionesco, comme le montre ce tableau :

Victimes du devoir	**Ecrits de Ionesco**
Nous **abandonnerons** le principe de l'**identité** et de **l'unité des caractères**, au profit du mouvement, d'une psychologie dynamique... Nous ne sommes pas nous-mêmes... La **personnalité n'existe pas**. Il n'y a en nous que des forces contradictoires ou non contradictoires... [...] Quant à l'action et à **la causalité**, n'en parlons plus. Nous devons les ignorer	Je voudrais pouvoir, quelquefois, pour ma part, **dépouiller** l'action théâtrale de tout ce qu'elle a de particulier ; **son intrigue**, **les traits accidentels** de ses personnages, leurs **noms**, leur appartenance sociale, leur cadre historique, les raisons apparentes du conflit dramatique, toutes justifications, toutes explications, toutes la **logique du conflit**[574].

[571] *VDD*, p.239.
[572] *Ibid.*, p.240.

totalement, du moins sous leur forme ancienne trop grossière, trop évidente, fausse, comme tout ce qui est évident. Plus de drame ni de tragédie : la **tragédie** se fait **comique**, le **comique** est **tragique**, et la vie devient gaie...[573]	Le passage du burlesque au tragique doit se faire sans que le public s'en aperçoive. [...] Sur un texte **burlesque**, un jeu **dramatique**. Sur un texte **dramatique**, un jeu **burlesque**[575].

Nicolas devient donc momentanément le porte-parole de Ionesco. Il est notable que son discours métathéâtral est ajouté au cours de la transposition de la nouvelle, *Une victime du devoir*, en la pièce de théâtre, *Victimes du devoir*. Cependant, on peut se demander pourquoi Ionesco a prêté ses conceptions théâtrales à Nicolas, alors que Choubert semble avoir déjà assuré ce rôle au début de la pièce.

Même si Nicolas défend la vision artistique de Ionesco, ce dernier fait de Nicolas un personnage assez étrange qui ne lui ressemble pas tout à fait. Ainsi, dès son apparition, il est décrit : « Nicolas est grand, il a une grande barbe noire, les yeux gonflés de sommeil, les cheveux en broussaille, les vêtements fripés ; il a l'aspect de quelqu'un qui vient de se réveiller, après avoir dormi tout habillé »[576], ce qui ajoute une sorte d'étrangeté à sa personnalité. De plus, cet ardent défenseur du théâtre nouveau se moque délibérément de l'écriture :

> NICOLAS, *au Policier* : La vérité est que je n'écris pas, moi, et je m'en vante !
>
> LE POLICIER, *atterré* : Oh, si, monsieur, si, vous écrivez ! (*Avec une frayeur grandissante :*) On doit écrire.
>
> NICOLAS : Inutile. Nous avons Ionesco et Ionesco, cela suffit ![577]

L'autoréférence quelque peu ironique et le rejet de l'écriture font de Nicolas un personnage satirique. Lorsque Nicolas finit de démontrer ses conceptions théâtrales, il se lève et tue le Policier sans raison apparente. De plus, à la différence de la nouvelle qui s'achève avec l'effondrement du Policier, Nicolas le remplace dans la pièce pour

---

[573] *VDD*, p.242-243. Nos caractères gras.
[574] *NCN*, p.293-294. Nos caractères gras.
[575] *Ibid*, p.252. Nos caractères gras.
[576] *VDD*, p.239.
[577] *Ibid.*, p.246.

continuer à faire avaler à Choubert une énorme croute de pain. Il finit donc par incarner la figure du tyran. Si Nicolas partage avec son auteur la même vision artistique, ses caractéristiques, tels que l'étrangeté, l'autodérision et la violence, semblent avoir pour fonction de tenir le public à distance, à la différence de Choubert qui le touche intimement tout au long du spectacle. L'objectif de cette mise à distance n'est pas sans rapport avec le discours métathéâtral de Nicolas. Le dramaturge défend ainsi sa propre vision artistique à travers son personnage secondaire sans faire pour autant une pièce à thèse.

2-2. *Tueur sans gages*

Dans *Tueur sans gages*, ce sont la Concierge et l'Homme ivre qui incarnent momentanément la figure de l'auteur. La première apparaît brièvement dans l'acte II, le second dans l'acte III. Les deux personnages n'assurent pas de fonction essentielle dans le déroulement du spectacle, ce qu'atteste d'ailleurs leur absence dans la nouvelle *La Photo du colonel* qui est l'ébauche de la pièce. Leurs répliques soulèvent des propos de Ionesco d'ordre politique, artistique et philosophique, comme le montre ce tableau comparatif.

Personnages	***Tueur sans gages***	**Ecrits de Ionesco**
Homme ivre	Héros ? C'est celui qui ose penser **contre l'histoire** et qui s'élève contre son temps[578]. [...] La science et l'art ont fait beaucoup plus pour changer la **mentalité** que la politique. La **révolution** véritable se fait dans les laboratoires des savants, dans les ateliers des artistes. Einstein,	Curieux : ce sont les **ennemis** de **l'histoire** qui, finalement, la font[580]. Il y a eu, au début de ce siècle, plus particulièrement vers les années 1920, un vaste mouvement d'avant-garde universel dans tous les domaines de l'esprit et de l'activité humaine. Un

[578] *TSG,* p.134. Nos caractères gras.

	Oppenheimer, Breton, Kandinsky, **Picasso**, Pavlov, voilà les authentiques rénovateurs. Ils étendent le champ de nos connaissance, renouvellent notre vision du monde, nous transforment[579].	bouleversement dans nos habitudes **mentales**. La peinture moderne, de Klee à **Picasso**, de Matisse à Mondrian, du cubisme à l'abstraction, exprime ce bouleversement, cette **révolution**[581].
Concierge	Ne m'en parlez pas des philosophes, je m'étais mis dans la tête de suivre les conseils des stoïciens, et de faire dans la contemplation. Ils m'ont rien appris, pas même Marc-Aurèle. Ça ne sert à rien, finalement. Il était pas plus malin que vous et moi. **Il faut trouver chacun sa solution**. S'il y en avait, mais y en a pas[582].	Dans leur recueillement, dans leur solitude, les gens doivent penser [aux problèmes] et **tâcher de les 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[583].

L'Homme ivre insiste sur le fait que la vraie révolution est possible non pas sur le plan politique mais sur le plan artistique et scientifique. Quant à la Concierge, elle rappelle le danger d'une pensée toute faite. Outre leurs répliques qui montrent une similitude étonnante avec les écrits de Ionesco, le choix de ces personnages est significatif. En effet, il semble provenir de plusieurs facteurs stratégique et dramaturgique.

Dans le cas de l'Homme ivre, ce dernier défend sa vision sur l'Histoire et la révolution en opposition avec la Mère Pipe qui incarne la figure du démagogue. Ionesco n'a pas attribué à Bérenger, son double, ce rôle de dénonciateur de l'hystérie idéologique. Il est probable que le dramaturge a évité de donner à son personnage

[579] *Ibid.*, p.139. Nos caractères gras.
[580] *NCN*, p.312. Nos caractères gras.
[581] *Ibid.*, p.88. Nos caractères gras.
[582] *TSG*, p.86. Nos caractères gras.
[583] *NCN*, p.288. Nos caractères gras.

principal une dimension politique, au risque de tomber dans le didactique. Quoi qu'il en soit, la présence de l'Homme ivre permet à Bérenger d'assister à la scène d'altercation en tant que témoin sans prendre parti.

Par ailleurs, le trait de caractère de ce personnage semble avoir une fonction de mise à distance. Si l'Homme, « ivre mort, vêtu d'un frac et d'un haut de forme »[584], reflète le pessimisme de Ionesco, comme le remarque Gilles Ernst[585], son manque d'autorité peut tenir le public à distance par rapport à son discours. Il en va de même pour la Concierge. Par exemple, lorsque la Concierge affirme qu'il faut trouver tout seul la solution, elle cite le nom de Marc-Aurèle. Pourtant, elle n'a pas l'air docte comme Bartholoméus, car elle en parle sur un registre familier. On peut même y déceler l'ironie du dramaturge envers l'autorité académique et sa confiance en la sagesse populaire. Quoi qu'il en soit, son message ne peut être pris totalement au sérieux. En somme, si ces deux personnages sont momentanément chargés de délivrer les « messages » de l'auteur, leur rôle dramatique secondaire, leur manque d'autorité permettent à Ionesco de créer un effet de mise à distance.

2-3. *Jeux de massacre*

Pièce créée en 1970, *Jeux de massacre* semble montrer en quelque sorte le retour à l'origine, autrement dit aux premières pièces de Ionesco. En effet, la pièce ne présente aucun personnage principal dans la mesure où 44 personnages au total apparaissent et disparaissent rapidement. Dans cette pièce peuplée essentiellement par des fantoches, Ionesco prête rarement une part de lui-même à ses personnages. Cependant, certains personnages sont momentanément désignés pour refléter la vision de l'auteur :

Personnages	***Jeux de massacre***	**Ecrits de Ionesco**
Docteurs	*SIXIÈME DOCTEUR* : Il y a de ces gens qui disent que **toute** action est **inutile**, ainsi que toute	[...] tout cela me procura des oublis passagers **sans pouvoir** résoudre **quoi que ce soit**, sans

[584] *TSG*, p.133.
[585] Gilles Ernst, « Notes sur *Tueur sans gages* », dans *TSG*, p.208.
[586] *JDM*, p.1016. Nos caractères gras.

	révolution et toute évolution car, disent-ils, de toute façon, il y a **la mort** au bout. [...] *PREMIER DOCTEUR* : C'est un argument à prendre en considération[586].	pouvoir me consoler du malheur de me sentir perdu dans ce monde voué à **la mort**[587]. Les vies de tous, pour **rien**[588].
Prisonnier	La vérité est dans les rêves. Ce que **l'on n'ose pas concevoir le jour**, les rêves, pendant la nuit, le **dévoilent**[589].	[C]e que le rêve **révèle**, à travers les censures, à travers les symboles, c'est ce que **la conscience diurne cache**[590].
Vieux	Au début, le monde m'avait plongé dans la stupéfaction. Je regardais moi aussi : « Qu'est-ce que tout cela ?», puis, je me réveillais de ma stupeur : « Qui étais-je?» et ce fut une stupeur nouvelle de me regarder moi-même. Trop plein de ce moi : je ne pouvais pas ne pas le dire, ne pas le crier. A qui ? A moi-même, pour moi-même, ensuite aux autres. Cette question est d'abord solitaire. C'est à soi-même qu'on se le demande. Une solitude absolue qui interroge l'univers, sans figures. Enfin, après « qu'est-ce que c'est que tout cela ? », après « qu'est-ce que je suis ? », « qui suis-je ? »,	Au début, le monde m'avait plongé dans la stupéfaction : je regardais, « qu'est-ce que tout cela ?» / Puis, je me réveillais de ma stupeur : « Qui étais-je ?» et ce fut une stupeur nouvelle de me regarder moi-même. / J'étais trop plein de ce monde, trop plein de ce moi : je n'ai pas pu ne pas le dire, le crier. A qui ? Comme à moi-même, pour moi-même. Cette question est solitaire, posée au désert. / Ce fut le début de ma littérature : une solitude absolue qui interroge. Enfin, à « qu'est-ce que tout cela ? », puis au « qui suis-je ? », s'ajouta le « pourquoi suis-je là, entouré de tout cela ? » / Cette troisième question est déjà

[587] *JM*, p.148. Nos caractères gras.
[588] *LQIM*, p.161. Nos caractères gras.
[589] *JDM*, p.990. Nos caractères gras.
[590] *JM*, p.48. Nos caractères gras.

	s'ajouta le « pourquoi suis-je là entouré de toute cela ? » Cette troisième question est déjà plus impure. Elle était moins métaphyique[591].	plus impure, moins spirituelle, moins métaphysique[592].

La réplique du médecin et celle du prisonnier sont extrêmement courtes, comme autant de clins d'œil à la figure de l'auteur. De plus, après leur réplique, ces personnages tombent et meurent subitement comme les autres. Ionesco semble s'interdire de s'exprimer longuement à travers ses personnages dans cette pièce. L'exception est le personnage du Vieux ainsi que montre Marie-Claude Hubert :

> Toutefois, Ionesco donne une présence sur scène et un temps de paroles beaucoup plus longs à deux personnages, le Vieux et la Vieille, couple qui ressemble étonnamment à celui des *Chaises*. Leurs propos, très différents des banalités qu'échangent les autres personnages, révèlent leurs aspirations profondes. Ionesco n'a pas pu résister à prêter à l'un de ses personnages sa propre fantasmagorie[593].

Comme on peut le constater, Ionesco a repris textuellement une partie de son essai *Découvertes* pour construire les dialogues entre le Vieux et la Vieille. La figure de l'auteur et celle du Vieux se superposent. En effet, Ionesco lui confie ses propres interrogations métaphysiques, comme il l'a fait à travers certains personnages principaux. Pourtant, le Vieux apparaît seulement à la scène XVI. L'absence de héros et de vision gobalisante de la pièce montrent que Ionesco prend davantage de recul vis-à-vis de ses personnages dans cette pièce.

2-4. *Ce formidable bordel !*

Si la figure de l'auteur est incarnée essentiellement par le personnage de Bérenger

---

[591] *JDM*, p.1018-1020. Nos caractères gras.
[592] *D*, p.121-124. Nos caractères gras.
[593] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.181.

dans la tétralogie, elle est totalement éclatée en miettes dans *Ce formidable bordel !*. Certes, la pièce est une transposition du roman *Le Solitaire*. Cependant le personnage principal ne parle guère dans la pièce, alors que le soliloque du héros occupe tout le roman. De ce fait Ionesco ne peut s'exprimer à travers son personnage principal muet dans *Ce formidable bordel !*. Plusieurs personnages secondaires sont alors porteurs de quelques « miettes » de l'autoportrait ionescien :

Personnages	***Ce formidable bordel !***	**Extrait du *Solitaire***
Monsieur aux cheveux blancs	Jetez un coup d'œil sur les **journaux**, moi, je ne le fais plus, il n'y a que **tueries**, **meurtres**, épidémies, inondations, pestes, **tremblements de terre**, génocides, incendies, **tyrannies**. [...] J'ai essayé d'**éteindre** en moi les désirs. Désir de tout, désir de n'importe quoi, **désir** du **rien**. [...] On nous a amputés de la **possibilité** de **concevoir** ce **monde** parce qu'on ne **peut concevoi**r le fini ni l'infini ni le ni-fini ni-infini[594].	Je me suis dit souvent que j'étais malheureux à cause des **journaux.** Sur toute la planète il n'y a que **tueries** en masse, rébellions, meurtres passionnels, **tremblements de terre**, **incendies**, anarchies et **tyrannies**. [...] Je désire surtout **ne pas avoir** de **désir**. Ne pas avoir la **puissance** de **concevoir l'univers**, de savoir comment est ce qui est, cela n'est pas admissible[595].
Concierge	Vous faites la révolution parce qu'il n'y a plus de métaphysique. Vous ne vous rendez pas compte, c'est la **condition existentielle** qui est **mauvaise**, la condition sociale et économique est à peu près supportable. [...] **Il n'y a pas de bonne société**. La	Changer les institutions, cela ne vous suffit pas. Toutes les institutions et toutes les sociétés sont **mauvaises**. Lisez les journaux. Y en a-t-il de bonnes ? **Y a-t-il de bonnes sociétés** ? La guerre, c'est la fête, c'est la fête que vous voulez...

[594] *CFB*, p.1146-1147. Nos caractères gras.
[595] *LS*, p.40 et p. 56. Nos caractères gras.

	tyrannie, la dictature, le libéralisme, le capitalisme, tout est mauvais. [...] Deux siècles de **révolutions** pour aboutir à la **tyrannie** et à la dictature. Les révolutions ont-elles jamais engendré autre chose ? [...] C'est **la condition existentielle** qui engendre la mauvaise société, la mauvaise économie, la mauvaise politique[596].	La **révolution** installe la **tyrannie**, elle l'installe vite et les désirs les plus violents sont alors enchaînés. La société ne peut être fondée sur aucune morale, sur aucune religion, la **condition existentielle** de l'homme en elle-même, socialement et extra-socialement, est **inadmissible**[597].

On peut constater que les idées exprimées par le héros dans le roman, identiques à celles de l'auteur, sont découpées en morceaux et attribuées à plusieurs personnages. Emmanuel Jacquart, dans sa notice pour la pièce, fait ainsi l'état de cette distribution :

> Si l'auteur-manipulateur reste omniprésent, le point de vue est réparti entre plusieurs personnages. Le « héros » a pour prolongements le vieillard russe (qui, fort de son expérience, philosophe sur l'idéologie, le désir et l'inconcevable) ; la concierge (délibérément, elle parie pour la vie mais regrette l'indigence métaphysique de l'époque) ; enfin, lasse du train-train quotidien, Agnès rêve d'un monde transfiguré par l'amour, monde qui, placé sous le signe de Jacob, communiquerait avec le ciel par des « échelles d'argent »[598].

Quant au choix de personnages, il semble dicté par la même stratégie que dans *Tueur sans gages*. En effet, la Concierge et le Vieillard n'ont pas d'autorité. D'ailleurs, plusieurs personnages préviennent l'Homme : « méfiez-vous de notre concierge »[599] et celle-ci se montre effectivement curieuse et médit au sujet du Vieillard russe. Ce manque d'autorité permet au spectateur de rester à distance, lorsque ces personnages évoquent des problèmes sociaux et politiques.

---

[596] *CFB*, p.1176-1179. Nos caractères gras.
[597] *LS*, respectivement p.130, p.39 et p.85. Nos caractères gras.
[598] Emmaunel Jacquart, « Notice », dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p.1827.
[599] Cette réplique de la Vieille Dame est reprise trois fois, *CFB*, p.1140, p.1143, p.1145 et p.1148.

Pour terminer, on peut relever quelques caractéristiques générales des personnages secondaires à qui Ionesco prête une part de lui-même.

Si Ionesco donne à ses personnages secondaires des « miettes » de son autoportrait, ces miettes se différencient de celles attribuées aux personnages principaux. En effet, les personnages secondaires reflètent surtout la vision politique, foncièrement noire, du dramaturge, telle que l'inutilité de toute révolution politique ou l'image sanglante du monde. Cette dimension politique et idéologique apparaît souvent au premier plan dans les propos de personnages secondaires, tandis qu'elle est plutôt occultée dans les propos de personnages principaux. Lorsqu'il donne à ses pièces de théâtre une dimension politique, Ionesco choisit comme porte-parole des personnages qui risquent moins d'être confondus avec lui et qui n'ont pas d'autorité. De plus, lorsqu'ils véhiculent les idées du dramaturge, ce dernier n'oublie pas de mettre en œuvre plusieurs procédés de recul pour empêcher le spectateur de prendre ces « messages » au sérieux. Les personnages secondaires ont ainsi pour rôle de compléter le puzzle qu'est l'autoportrait du dramaturge.

III. La mise à distance au théâtre

1. Un spectacle polysémique

Si l'œuvre entière de Ionesco prend une forme de confession, le théâtre, par sa spécificité générique, l'oblige à prendre davantage du recul. Le dramaturge en est conscient dans la mesure où il recourt à plusieurs procédés de mise à distance, par exemple lorsque les personnages expriment ses propres visions artistiques ou politiques. Cependant, la dramaturgie ionescienne semble donner une dimension plus globale à la distanciation, même si l'écrivain ne préfère sans doute pas ce terme brechtien. Sur ce point, Julia Gros de Gasquet fait une remarque fort juste : « Chez Ionesco le public ne participe pas dans l'empathie, il n'est pas convié à une cérémonie de cet ordre. Il ne participe pas au spectacle sur le mode de l'identification, par mimétisme. [...] Il reste toujours au fond "à distance" »[600]. En effet, si le dramaturge projette son drame intérieur pour que son autoportrait dramatique acquière une dimension universelle et devienne le miroir où chaque spectateur se reconnaît, cet autoportrait ne se présente pas empathique mais énigmatique, voire contradictoire. Le public est donc invité à déchiffrer ce spectacle pour pouvoir saisir son sens profond.

Pour favoriser cette interprétation au second degré, Ionesco tente de rendre le spectacle délibérément polysémique. Les éléments autobiographiques sont ainsi évoqués de façon plus indirecte que dans ses essais autobiographiques, comme nous le verrons avec quelques exemples.

On peut d'abord observer la valeur polysémique des éléments autobiographiques dans les répliques. Prenons *Jacques ou la Soumission* comme exemple. Comme nous l'avons vu, Ionesco a puisé le matériau dans ses souvenirs de famille pour écrire cette pièce. Le personnage de Jacques reflète ainsi dans une certaine mesure la figure de l'auteur. Pourtant, la longue tirade de Jacques ne peut être réduite à la seule dimension biographique, c'est-à-dire au conflit familial :

> Je n'ai pas voulu accepter la situation. Je l'ai dit carrément. Je n'admettais pas cela. [...] Et

[600] Julia Gros de Gasquet, « Lire jouer Ionesco aujourd'hui. Jouer Ionesco, l'acteur défendu », dans Norbert Dodille, Marie-France Ionesco (dir.), *Lire, Jouer Ionesco*, *op. cit.*, p.453.

> comment sortir ? Ils ont bouché les portes, les fenêtres avec du rien, ils ont enlevé les escaliers... On ne part plus par le grenier, par en haut, plus moyen... pourtant m'a-t-on dit, ils ont laissé un peu partout des trappes... Si je les découvrais... Je veux absolument m'en aller. Si on ne peut pas passer par le grenier, il reste la cave... oui, la cave... Il vaut mieux passer par en bas que d'être là. Tout est préférable à ma situation actuelle. Même une nouvelle[601].

Si cette tirade est en partie nourrie de la relation conflictuelle que Ionesco entretenait avec sa famille paternelle, le refus de Jacques est plus profond que celui d'un fils qui écarte les normes bourgeoises imposées par sa famille. Car il s'agit également d'un refus de la condition existentielle, comme le remarque Emmanuel Jacquart[602]. A partir de son souvenir familial, le dramaturge élargit la portée de la tirade de Jacques. Par ailleurs, en reprenant les termes « grenier » et « cave », déjà employés dans *La Cantatrice chauve*[603], Ionesco semble évoquer de façon symbolique son échec spirituel. En effet, si ce dernier a été tenté de devenir moine dans sa jeunesse pour retrouver un autre monde, « en haut », il y a finalement renoncé pour vivre dans ce monde, « en bas », en tant qu'écrivain[604]. Le terme « cave » est d'ailleurs associé à l'enlisement dans la sexualité. C'est ainsi que Roberte II répond à Jacques : « Oh oui, la cave... Je connais toutes les trappes »[605]. Jacques, tenté par le charme de Roberte II, finit par se soumettre à l'ordre familial, caractérisé par la procréation. Bien qu'inspirée des souvenirs familiaux de Ionesco, la tirade de Jacques revêt plusieurs significations existentielles et spirituelles.

Il en va de même pour les répliques entre Jacques et Jacques père. Certes, comme nous l'avons vu, la phrase monstrueuse de Jacques Père : « Tu n'es pas mon fils. Je te renie. Tu n'es pas digne de ma race » rappelle la scène de dispute entre Ionesco et son père, détaillée dans *Présent passé passé présent*. Mais cette réplique est aussi la parodie des propos de Dom Luis à Dom Juan : « J'ai souhaité un fils avec des ardeurs non pareilles. [...] Ainsi vous descendez en vain des aïeux dont vous êtes né : ils vous

---

[601] *JS*, p.107-108.
[602] Emmanuel Jacquart, « Notice », dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op.cit.*, p.1510-1511.
[603] Le Pompier demande aux Smith : « Vous n'auriez pas un petit feu de cheminée, quelque chose qui brûle dans le grenier ou dans la cave ?», *CC*, p.29.
[604] Voir Marie-France Ionesco, *Portrait de l'écrivain dans le siècle : Eugène Ionesco 1909-1994*, *op. cit.*, p.59.
[605] *JS*, p.108.

désavouent pour leur sang »[606]. Revus à travers le prisme intertextuel, les souvenirs de famille revêtent une signification moins autobiographique mais plus littéraire.

La mise à distance s'opère également en dehors des répliques. Les éléments autobiographiques peuvent alors être recouverts par d'autres éléments dramatiques. Par exemple, si Ionesco a enrichi considérablement la dimension autobiographique de *Victimes du devoir* au cours de sa transposition[607], les éléments autobiographiques sont parfois mis au second plan, comme le montre bien la scène d'ascension de Choubert. Certes Ionesco a matérialisé le souvenir de son expérience de lumière par la montée progressive de Choubert sur la table et les chaises. Mais cette scène, déjà symbolique, est ponctuée par le jeu de Madeleine et du Policier.

> CHOUBERT : Une autre montagne devant moi. C'est un mur sans fissure. Je n'ai plus de souffle.
>
> LE POLICIER : Plus haut, plus haut.
>
> MADELEINE, *très vite, tantôt au Policier, tantôt à Choubert* : Plus haut. Il n'a plus de souffle. Plus haut. Il ne faut pas qu'il s'élève trop au-dessus de nous. Tu ferais mieux de descendre. Plus haut. Plus bas. Plus haut.
>
> LE POLICIER : Monte. Monte.
>
> MADELEINE : Plus haut. Plus bas[608].

Choubert continue son ascension, alors que le jeu de Madeleine et le Policier devient « de plus en plus grotesque, jusqu'à en devenir une sorte de clownerie »[609]. S'ils tentent de guider Choubert tant bien que mal — Madeleine donne d'ailleurs des instructions contradictoires comme « plus haut, plus bas » —, la dimension spirituelle de la quête, matérialisée ici par Choubert, est en partie envahie par la clownerie.

On peut constater que les éléments autobiographiques sont traités dans le théâtre ionescien de façon à ce qu'ils soient davantage polysémiques par rapport à ses essais

---

[606] Marie-Claude Hubert, « Notes », dans Eugène Ionesco, *Jacques ou la Soumission*, Paris, Gallimard, coll. folio théâtre, 2008, p.145. D'ailleurs, Ionesco fait aussi référence à Corneille dans *Jacques ou la Soumission*. Voir, *Ibid.*, p.146.

[607] Dans la nouvelle, *Une victime du devoir*, l'absence de dimension autobiographique favorise la construction linéaire de la trame narrative, autrement dit, d'une pseudo-enquête policière.

[608] *VDD*, p.233.

[609] *Ibid.*, p.234.

autobiographiques. Faisant partie intégrante du spectacle, les éléments autobiographiques ainsi nuancés, exagérés, recouverts ou occultés ne peuvent construire un autoportrait empathique. Le théâtre ionescien exige du spectateur une participation qui va au-delà d'une interprétation autobiographique au premier degré. Le spectateur est ainsi invité à rester à distance et déchiffrer cet autoportrait qui change constamment de forme.

2. Le comique comme mise à distance par le rire

Ionesco s'efforce de tenir le public « à distance » face à ses personnages et à sa fiction dramatique. Dans ces procédés de mise à distance, le comique semble occuper une place prépondérante. En effet, si l'humour est indissociable de la personnalité de Ionesco et de son théâtre, il fonctionne en permanence comme moyen de mise à distance. Si le dramaturge affirme que l'aspect comique de son théâtre n'est pas conçu par un souci de comédie[610], le comique provoque tout naturellement la distanciation, comme le remarque Henri Bergson[611].

Les personnages principaux, chargés de traits autobiographiques, n'échappent pas à cette mise à distance. Si le dramaturge évoque le sentiment d'une perte irrémédiable causé par le décès de sa mère à travers les répliques du Vieux dans *Les Chaises*, celui-ci l'évoque de façon totalement infantile, en sanglotant sur les genoux de la Vieille, ce qui provoque le rire. A la différence de ses essais autobiographiques où le ton reste foncièrement pathétique, le discours du Vieux à la fois pathétique et comique ne permet pas au spectateur de saisir ce personnage simplement d'un mode empathique.

Il en va de même lorsque Bérenger dans *Le Piéton de l'air* s'exprime sur le théâtre. Ionesco n'adopte pas d'un ton sérieux pour construire le discours de Bérenger

---

[610] Dans son discours pour la remise du prix T. S. Eliot, Ionesco affirme ainsi : « En effet, c'est bien cela, que, avec d'autres moyens, avec peut-être moins de force, j'essayai à mon tour d'exprimer : le besoin essentiel, aigu, fondamental, de religion et de métaphysique, sans lesquels l'homme n'est qu'un pantin dérisoire. Seulement, moi, je ne faisais qu'exprimer, contradictoirement, négativement, par leur absence, ces valeurs spirituelles. Si j'ai montré les hommes dérisoires, risibles, ce ne fut nullement par souci de comédie. », Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p.xcv.

[611] D'ailleurs, Bergson recourt aux termes dramatiques pour expliquer cette fonction de distanciation du rire : « Détachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent : bien des drames tourneront à la comédie. », Henri Bergson, *Le Rire — Essai sur la signification du comique*, 1re éd., Paris, Alcan, 1900, PUF, 2007, p.4.

qui s'exprime à sa place. Les didascalies indiquent d'emblée le style de question-réponse qui se déroule : « La tête de Bérenger réapparaît comme au Guignol »[612]. L'aspect guignolesque fait prendre du recul au spectateur face à ce personnage, avec sa tête qui « disparaît et réapparaît »[613]. De plus, à la fin de son discours, Bérenger se montre non pas comme un homme sérieux mais intéressé.

> JOURNALISTE : [...] Je vous remercie tout spécialement aussi, grâce à vous, je vais pouvoir remplir mes colonnes.
>
> BÉRENGER : En première page. Avec photo, s'il vous plaît.
>
> JOURNALISTE : Bien sûr, mon cher maître. Vous recevrez demain le chèque.
>
> BÉRENGER : De combien ? (*Le Journaliste, la main en cornet, dit un chiffre que l'on n'entend pas à Bérenger.*) Bon, ça va, monsieur. Au revoir, monsieur[614].

La main en cornet et la réponse de Bérenger, ajoutant un sens comique aux répliques, tournent en dérision son discours et mettent en lumière son désir de notoriété et son caractère matérialiste. Il est possible que ces répliques aient pour but de discréditer le personnage de Bérenger afin d'empêcher le spectateur de recevoir son « message » trop sérieusement.

La distance introduite par le comique peut alléger également le spectacle lorsque celui-ci traite de thèmes pesants. Tel est le cas de la pièce *Le Roi se meurt* dont le thème dominant n'est autre que la mort. Si Ionesco présente le personnage du roi mourant, symbole de tout homme, le comique et la distance qu'il introduit rendent supportable le spectacle dans lequel on assiste à l'agonie de Bérenger. De ce fait, il n'est pas étonnant que ses répliques soient constamment marquées par le comique. Certes, Ionesco et Bérenger expriment, tous deux, leur aspiration à l'immortalité. Mais, par rapport au dramaturge qui en parle d'un ton plutôt sérieux dans ses essais[615], son personnage s'écrie dans un délire exagéré :

> Que les écoliers et les savants n'aient pas d'autre sujet d'étude que moi, mon royaume, mes

[612] *LPA*, p.670.
[613] *Ibid.*
[614] *Ibid.*, p.673.
[615] Par exemple, il écrit : « L'identité de mes réactions est comme une sorte de preuve, une sorte d'immortalité de mon esprit.», *Pppp*, p.39.

> exploits. [...] Que l'on dise des messes pour moi, que je sois l'hostie. Que toutes les fenêtres éclairées aient la couleur et la forme de mes yeux, que les fleuves dessinent dans les plaines le profil de mon visage ! Que l'on m'appelle éternellement, qu'on me supplie, que l'on m'implore[616].

Sachant sa mort venue, le Roi tente de s'immortaliser dans une mémoire collective — par le sujet d'étude, la religion, l'hostie, l'objet tangible comme les fenêtres et le paysage. En reprenant sa propre aspiration à l'immortalité, Ionesco la grossit de façon démesurée dans la pièce, ce qui n'est pas sans rappeler le souhait aussi exagéré de la Vieille dans *Les Chaises* avant son suicide : « Oui, oui, mourons en pleine gloire... mourons pour entrer dans la légende... Au moins, nous aurons notre rue...»[617]. La gravité du sujet ne peut enlever à Ionesco le sens de l'humour qui permet d'occulter momentanément la peur insupportable de la mort et d'alléger le spectacle qui risque d'étouffer le spectateur[618].

La mise à distance par le comique s'opère sur un autre mode lorsque Ionesco présente sur scène des personnages caricaturaux. En effet, dans le théâtre ionescien apparaissent bon nombre de personnages qui sont, comme le dramaturge l'affirme, « [s]a caricature, ce qu'[il a] eu peur de devenir, ce qu'[il aurait] pu être et qu'[il] n'[est] heureusement pas devenu »[619]. Ce sont les personnages autoritaires, partisants politiques et idéologiques, tels que la Mère Pipe dans *Tueur sans gages*, ou encore les orateurs dans *Jeux de massacre*.

Le cas de la Mère Pipe est notamment significatif. Un « hapax »[620] dans le théâtre ionescien, cet homme politique apparaît à la scène III et lance des slogans idéologiques pour mener « le chariot de l'Etat »[621] avec ses oies :

---

[616] *LRM*, p.766.
[617] *LC*, p.180.
[618] Lorsque l'humour n'a plus cours — tel est le cas de *Maximilien Kolbe* —, c'est la musique qui introduit la distance. En effet, Marie-Claude Hubert écrit dans sa préface pour l'édition critique de *Maximilien Kolbe* : « Pourquoi avoir choisi la scène lyrique pour montrer le drame d'Auschwitz sinon pour rendre supportable un tel spectacle, grâce à la distance qu'introduit, dans son irréalisme, le chant ? », *MK*, p.7.
[619] *EVR*, p.60.
[620] Jeanyves Guérin, « Préface », dans Jeanyves Guérin (ed.), *Fiction et engagement politique — la représentation du parti et du militant dans le roman et le théâtre du XXe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p.8.
[621] *TSG*, p.128.

> Peuple, tu es mystifié. Tu seras démystifié. [...] J'ai élevé pour vous tout un troupeau de démystificateurs. Ils vous démystifieront. Mais il faut mystifier pour démystifier. Il nous faut une mystification nouvelle[622].

Outre la figure caricaturale du démagogue, ce personnage fait aussi allusion évidente aux intellectuels de gauche des années 1950, notamment à Jean-Paul Sartre. On sait que cette réplique de la Mère Pipe est en réalité une parodie des propos tenus par Sartre dans une interview publiée dans *Théâtre populaire*. En effet, l'auteur de *La Nausée* y parle du théâtre et prône ainsi sa fonction mystifiante pour démystifier le public :

> DORT : *Oui, il ne faut pas confondre fête et théâtre. On l'a trop fait. Et je voudrais même vous demander si le Vel d'Hiv, qui est un merveilleux instrument de mystification (je m'en suis rendu compte en assistant aux prédications de Billy Graham), vous paraît de nature à servir au théâtre, c'est-à-dire à une démystification ?*
>
> SARTRE : C'est un problème, évidemment. Mais nous en revenons à Brecht. Et là je dois encore marquer ce qui m'en sépare. Je crois, moi, profondément, que toute démystification doit être en un sens mystifiante. Ou plutôt que, devant une foule en partie mystifiée, on ne peut se confier aux seules réactions critiques de cette foule. Il faut lui fournir une contre-mystification[623].

Il est possible que les propos de Sartre aux yeux duquel même le théâtre brechtien est trop « formaliste »[624] aient scandalisé Ionesco. De plus, l'attitude de Sartre face à l'insurrection de Budapest[625], en 1956, avait de quoi déplaire au dramaturge. Cela semble l'avoir conduit à caricaturer un peu plus la figure de l'intellectuel dans *Tueur sans gages*, pièce achevée en 1957[626]. Les répliques de la Mère Pipe sont effectivement

---

[622] *Ibid.*, p.130.
[623] Jean-Paul Sartre, Bernard Dort, « Jean-Paul Sartre nous parle de théâtre », dans *Théâtre populaire*, n° 15, Septembre-October 1955, p.8.
[624] *Ibid.*
[625] En effet, tout en critiquant l'intervention de l'armée soviétique, Sartre affirme ainsi : « Nous dirons donc pour commencer que le communisme nous apparaît, malgré tout, comme le seul mouvement qui porte encore en lui les chances du socialisme. », Jean-Paul Sartre, « Le fantôme de Staline », dans *Les Temps modernes*, janvier 1957, p.582.
[626] Le personnage de la Mère Pipe est absent dans la nouvelle *La Photo du colonel* publiée en novembre 1955. Son nom apparaît pour la première fois dans un article intitulé « Gamme ». Cet article est d'abord publié dans *Cahiers des saisons*, en septembre 1956 (n°7, p.17-20.) et ensuite repris dans *Notes et contre-*

portées sur le rôle joué par les intellectuels :

> Quant aux intellectuels... Nous les mettrons au pas de l'oie ! [...] En démystifiant les mystifications depuis longtemps démystifiées, les intellectuels nous foutront la paix. [...] Ils seront niais, donc intelligents. Ils seront courageux, c'est-à-dire lâches ; lucides, c'est-à-dire aveugles. [...] Si l'idéologie ne colle pas avec la réalité, nous prouverons qu'elle colle et ce sera parfait. Les bons intellectuels nous appuieront[627].

Ainsi, le personnage de la Mère Pipe laisse apparaître la figure caricaturale du démagogue et de l'intellectuel progressiste. On sait que Ionesco critique très sévèrement toute forme de totalitarisme et les intellectuels qui le soutiennent. *Journal en miettes*, *Présent passé passé présent*, *Antidotes* révèlent entre autres l'écrivain scandalisé devant le totalitarisme qui sévit partout dans le monde. Cependant, le dramaturge se garde de les critiquer à la manière sartrienne, autrement dit par la « démystification mystifiante », dans son théâtre. Il ne fait pas non plus de son personnage principal un dénonciateur de cette folie idéologique. Il exagère seulement les répliques de la Mère Pipe jusqu'à les rendre absurdes :

> Je vous promets de tout changer. Pour tout changer il ne faut rien changer. [...] Pour désaliéner l'humanité il faut aliéner chaque homme en particulier... [...] Nous n'allons plus persécuter, mais nous punirons et nous ferons justice. Nous ne coloniserons pas les peuples, nous les occuperons pour les libérer[628].

La contradiction rendue évidente par l'enchaînement des termes opposés tels que les verbes « désaliéner » et « aliéner » provoque le rire chez le spectateur. Ionesco, dès ses premières pièces, utilise ce type d'expression pour ridiculiser ses personnages, ce qui semble devenir une des caractéristiques de son écriture dramatique[629]. Ce que vise

---

notes (p.233-238.) avec une note : « Publiées en 1955 [sic], Cahiers des saisons. Extraites d'un cahier ancien ». On peut y lire en effet : « Les oies de la mère Pipe ». Ionesco a donc très probablement décidé de porter ce personnage sur scène au cours de la transposition de la nouvelle en *Tueur sans gages*, en faisant référence aux articles cités de Sartre.

[627] *TSG*, p.133-136.

[628] *Ibid.*, p.130-131.

[629] Dans *La Cantatrice chauve*, par exemple, Monsieur Smith parle de la femme de Boby Watson : « Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses

Ionesco par ce procédé, c'est que le spectateur prenne du recul par l'humour. Il précise ainsi son objectif dans *Notes et contre-notes* :

> Une seule démystification reste vraie : celle qui est produite par l'humour, surtout s'il est noir ; la logique se révèle dans l'illogisme de l'absurde dont on a pris conscience […][630].

Ionesco prône donc l'effet de recul produit par l'humour. Au lieu de convaincre le public de manière logique et rationnelle, le dramaturge préfère lui montrer « l'illogisme de l'absurde » pour qu'il prenne du recul avec le rire.

Il est possible d'affirmer que presque tous les personnages pris par la folie idéologique sont marqués par cet « illogisme de l'absurde ». Les deux orateurs de la ville dans *Jeux de massacre* n'y échappent pas non plus. Dans une ville envahie par une épidémie où il est interdit de faire une réunion dehors, un homme politique essaie de haranguer la foule. D'abord, sur le côté droit du plateau apparaît le premier orateur qui vient « parler de l'avenir de notre cité »[631]. Pourtant, il ne fait qu'attaquer la municipalité, tout en détournant la réalité :

> [C]e ne sont pas les causes de la mort de ces trois conseillers qui sont à considérer, pas les causes rationnelles mais ce qui est clair, c'est la signification du fait que les trois morts étaient des adversaires actuels ou éventuels du régime[632].

Ainsi, il essaie de conduire la foule à la révolte, à l'action et à la violence. Ionesco montre au spectateur l'agressivité du démagogue qui nie volontairement « les causes rationnelles » dans un discours illogique. L'effet de mise à distance est d'autant plus renforcé par la juxtaposition, puisque le deuxième orateur apparaît ensuite sur le côté gauche du plateau. Le deuxième orateur, quant à lui, s'adresse à « la foule, c'est-à-dire le public »[633]. Déclarant qu'il n'a pas l'intention de « bouleverser les institutions en place », il se montre moins radical que le premier orateur. Pourtant, son discours

---

traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle. Elle est un peu petite et trop maigre. », *CC*, p.13.
[630] *NCN*, p.202.
[631] *JDM*, p.1007.
[632] *Ibid.*, p.1008-1009.
[633] *Ibid.*, p.1010.

dévoile très vite la folie paranoïaque du pouvoir qu'incarne ce personnage :

> S'il y a des croque-morts parmi vous, ceux-là continueront d'être payés s'ils votent pour moi. [...] D'après nos statistiques, trois conseillers municipaux sont déjà morts. Deux autres sont malades. Comment avoir confiance dans des dirigeants qui donnent un si mauvais exemple à leurs administrés ? Je vous promets des gouvernants sains autant que possible et immortels dans la limite de la condition humaine. Je vous promets le bonheur[634].

Ses expressions contradictoires et sa folie du pouvoir placent cet homme politique dans la lignée de la Mère Pipe. Le rire est provoqué par l'effet comique accumulé par ce parallélisme des deux orateurs et permet au spectateur de se détacher de leurs discours dérisoires mais angoissants.

Le comique est donc le moteur principal de mise à distance dans le théâtre ionescien. Le comique empêche d'abord une perception empathique de son théâtre. Ensuite, bien que confronté fréquemment à la vision noire du dramaturge, le spectateur ne se sent pas étouffé grâce à la distance introduite par le comique. Celui-ci s'avère également comme moyen très efficace de démystification. Le spectateur se moque des personnages caricaturaux qui se contredisent sans s'en rendre compte. Ce procédé permet à Ionesco de se passer d'un personnage dénonciateur et de critiquer le fanatisme idéologique sans faire pour autant une pièce à thèse.

3. Un irréalisme fantastique

Si le comique est un moyen efficace de mise à distance, le théâtre ionescien recourt également à l'irréalisme, un des aspects essentiels du nouveau théâtre. L'irréalisme renie le mimétisme et l'identification empathique de la part du spectateur. Dans le théâtre ionescien, il est souvent introduit par l'insolite.

Les répliques sont d'abord construites comme un moyen de souligner l'irréalité de l'univers dramatique. L'hypertrophie temporelle dans les répliques entre le Roi et Marguerite montre que l'univers du *Roi se meurt* ne peut être réaliste :

---

[634] *Ibid.*, p.1012.

> LE ROI : [...] Je suis venu au monde il y a cinq minutes, je me suis marié il y a trois minutes.
>
> MARGUERITE : Cela fait deux cent quatre-vingt-trois ans[635].

Si une certaine distance est déjà installée par le registre allégorique de la pièce, le décalage entre les deux durées temporelles ne fait que souligner l'irréalité de l'univers dramatique. L'agitation tragi-comique de Bérenger face à la mort peut être saisie par le spectateur avec moins d'émotions.

. Lorsque les répliques sont frappées par l'irréalisme, celles-ci peuvent se réduire à des cris bestiaux. Le cas de *Jacques ou la Soumission* est un bon exemple. Si Ionesco a prêté une part de lui-même à son personnage principal, celui-ci n'échappe pas à l'insolite dans la mesure où, séduit par Robert II, il finit par pousser de simples cris bestiaux :

> JACQUES : Han ! han ! haan ! à tout allure, au galop, à toute allure, au galop... Oh oui, han ! han ! han ! au galop, au galop, au plus grand galop.
>
> ROBERTE II : Les sabots, clic clac, clic clac, au galop, jettent des étincelles. Clic... clac... clac... clac... vrr...[636]

Quoique les tirades de Jacques touchent intimement le public, l'irréalisme ne lui permet pas de saisir ce personnage sur le mode de l'identification. Le personnage de Jacques, premier personnage à qui Ionesco prête sa voix, annonce d'emblée que l'autoportrait dramatique de Ionesco ne peut être simplement biographique et réaliste.

L'irréalisme se traduit également par la métamorphose de personnages. Dans *Victimes du devoir*, l'insolite se combine étroitement aux souvenirs autobiographiques. En effet, Madeleine et le Policier se métamorphosent sans cesse, notamment lorsque Choubert évoque ses souvenirs de famille. Acariâtre au début, Madeleine devient érotique puis brusquement vieille, se transforme en mère de Choubert, enfin en complice du Policier. Ce dernier, quant à lui, extrêmement doux et timide, devient autoritaire, puis se transforme en père de Choubert. La métamorphose de personnages

---

[635] *LRM*, p.764.
[636] *JS*, p.110.

permet au dramaturge d'économiser le nombre de comédiens et de souligner la dimension fantasmatique de la pièce. De plus, lorsque les « vies » vécues ou imaginées du dramaturge sont évoquées par Choubert, les scènes sont enchaînées les unes après les autres directement sans transition, comme une analepse.

Il est à noter que Ionesco n'hésite pas à transposer ses propres souvenirs autobiographiques comme s'ils se métamorphosaient à l'instar des personnages dans *Victimes du devoir*. Il s'agit par exemple d'une scène où le Policier force Choubert à manger pour combler le trou de sa mémoire, ou bien d'une autre scène où le Policier qui, devenu père de Choubert, lui fait part de la joie qu'il a eue à la naissance de son fils.

En ce qui concerne le premier exemple, Emmanuel Jacquart note que l'injonction « à laquelle le protagoniste, Choubert, est soumis [...] transpose sous forme caricaturale une situation vécue. Enfant anorexique, Marie-France Ionesco refusait de s'alimenter »[637]. En effet, la transposition est rendue possible, car à la fin de la pièce, « le comportement de Choubert est de plus en plus celui d'un enfant en bas âge »[638].

Quant au deuxième exemple, le Policier, devenu père de Choubert, exprime d'un ton lyrique la joie qu'a provoquée la naissance de son fils :

> Mais, en même temps, une joie débordante m'envahissait, car tu existais, mon cher enfant, toi, tremblante étoile dans un océan de ténèbres, île d'être entourée de rien, toi, dont l'existence annulait le néant. Je baisais tes yeux en pleurant : « Mon Dieu, mon Dieu !» soupirais-je[639].

Aux dires de Matei Calinescu, ces exaltations de la paternité sont basées sur l'expérience de Ionesco lors de la naissance de sa fille[640]. Ainsi la joie exprimée par le père est-elle une transposition de sa propre joie paternelle. Il semble significatif que Choubert, présent sur scène, n'arrive pas à l'entendre, à la différence du spectateur. Il est possible que Ionesco suggère de cette manière sa propre réconciliation restée impossible du vivant de son père. Quoi qu'il en soit, l'irréalisme introduit par la

---

[637] Emmanuel Jacquart, « Notice », dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p.1553.
[638] *VDD*, p.237.
[639] *Ibid.*, p.224.
[640] Matei Calinescu, *Op. cit.*, 2005, p.169-170. En effet, Ionesco a écrit à Gabriel Marcel : « Et, lorsque dans ce passage le père raconte sa réconciliation avec le monde à la naissance de son enfant — c'était alors ma propre expérience que je racontais [...]. », Eugène Ionesco, « Lettre à Gabriel Marcel », dans *Théâtre complet*, *op. cit.*, p.1404.

métamorphose module ainsi les souvenirs autobiographiques dans *Victimes du devoir.*

On peut conclure que tous ces procédés de mise à distance sont employés dans l'autoportrait dramatique de Ionesco pour synthétiser les deux volontés apparemment opposées. Le dramaturge puise d'une part les matériaux de son théâtre dans ses souvenirs autobiographiques et n'hésite pas à se donner en spectacle lui-même. Il refuse d'autre part un autoportrait dramatique qui risque d'être réduit à la seule dimension biographique ou qui tente d'entraîner le spectateur dans l'empathie. Les souvenirs autobiographiques abandonnent leur véracité biographique pour construire un autoportrait dramatique polysémique. Partagé « entre le rire et l'identification »[641], le spectateur est invité par ce procédé de mise à distance, à contempler l'autoportrait du dramaturge pour y déceler non pas des anecdotes autobiographiques au premier degré mais l'essentiel de ses vies vécues et imaginées.

[641] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.95.

IV. Une image en mouvement

1. L'envahissement didascalique

Lorsque Ionesco conçoit son autoportrait dramatique, il semble s'imposer davantage de stylisation des éléments autobiographiques pour n'extraire de ses vies que l'essentiel. Ce choix est sans doute dicté par une contrainte de concision au théâtre et aussi par un désir de donner du relief au texte pour produire un effet collectif auprès du public. Dans cette démarche, les didascalies jouent un rôle essentiel. Plus qu'un texte de régie, celles-ci concrétisent sur scène les images captées dans l'imaginaire du dramaturge.

En même temps, comme nous l'avons vu, l'autoportrait dramatique de Ionesco se situe dans une double dimension. D'une part, l'auteur y exploite ses souvenirs intimes tels que l'expérience de lumière, la quête spirituelle et la relation avec les parents. D'autre part, il emploie plusieurs moyens de mise à distance pour éviter que son autoportrait soit totalement empathique. Le discours didascalique semble lui aussi refléter cette volonté de maintenir le spectateur entre « le rire et l'identification ».

Afin d'éclaircir les fonctions jouées par le discours didascalique dans la construction d'un autoportrait dramatique, nous verrons d'abord comment les didascalies évoluent chez Ionesco. Nous verrons ensuite comment les deux aspects régis par les didascalies — objets et décors d'une part et lumière d'autre part — concrétisent cet univers à la fois intime et distanciée.

Lorsque l'on se penche sur l'évolution de l'écriture didascalique chez Ionesco, on peut remarquer que la didascalie est d'abord employée surtout pour transgresser radicalement les règles de la dramaturgie traditionnelle dans ses premières pièces.

La transgression opérée au travers des didascalies pousse la contradiction jusqu'à son paroxysme et ce, à tous les niveaux : les rapports entre réplique et geste, réplique et objet scénique, représentation et lecture. *La Cantatrice chauve* montre un bon nombre d'exemples. Pour le premier point, dès qu'une réplique est prononcée, la didascalie demande exactement le contraire de l'énoncé, tandis que les personnages ne semblent pas s'en rendre compte :

LE POMPIER : Excusez-moi, mais je ne peux pas rester longtemps. Je veux bien enlever mon

> casque, mais je n'ai pas le temps de m'asseoir. (*Il s'assoit, sans enlever son casque*.) Je vous avoue que je suis venu chez vous pour tout à fait autre chose. Je suis en mission de service[642].

Face à la contradiction entre la parole et l'action, le spectateur se demande si le langage a vraiment une signification, tant pour les personnages de la pièce que pour lui-même. L'étude génétique montre que Ionesco a ajouté des didascalies afin d'amplifier l'effet de contradiction au cours de l'évolution du texte. Par exemple, la version manuscrite ne contient pas de didascalie pour accompagner la réplique du Pompier (intégrée dans la scène VIII de la version publiée) :

> Madame Smith (au pompier)
>
> Mais asseyez-vous, monsieur le pompier, voulez-vous du thé, un whyski [sic] ? ~~Faites vous commode~~, Mettez-vous à l'aise, enlevez votre casque.
>
> Le capitaine des pompiers
>
> Non, merci. Je ne puis l'enlever maintenant. Je suis ~~ici~~ venu chez vous en mission de service[643].

Le manque de didascalie rend toute naturelle la conversation entre Mme Smith et le Pompier. Le lien logique est pleinement respecté : le capitaine des pompiers étant venu en mission, il ne peut s'asseoir, ni enlever son casque. La version finale réussit à trahir davantage la règle de vraisemblance, en créant la discordance entre la réplique et le geste. Les personnages ne comprennent pas ce qu'ils font, ni ce qu'ils disent. Comme le dit Ionesco, ils sont « sans caractère »[644], de véritables fantoches.

Les didascalies dans *La Cantatrice chauve* mettent en lumière également le décalage entre la réplique et l'objet scénique.

> *La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.*
>
> MADAME SMITH : Tiens, il est neuf heures[645].

---

[642] *CC*, p.29.
[643] *La Cancatrice chauve*, manuscrit f°6. Voir nos annexes.
[644] *NCN*, p.251.
[645] *CC*, p.10.

Cette fameuse didascalie inaugurale a pour but de troubler la logique aristotélicienne. Le spectateur reçoit deux informations contradictoires : celle apportée par la pendule est toute de suite démentie par celle apportée par le personnage, ce qui suggère « qu'il n'est pas de certitude possible, que tous les codes échafaudés pour établir une communication sont détraqués »[646]. Si le spectateur n'est pas en mesure de croire à l'authenticité de l'énoncé, l'objet scénique semblera tout aussi incertain. La comparaison entre la version manuscrite et la version définitive nous fait constater que, après avoir achevé une première version de la pièce, Ionesco cherche à rendre le lien logique encore plus ambigu :

Manuscrit	**Version définitive**
Monsieur Smith Elle a des traits réguliers et pourtant elle n'est pas belle. Elle est trop grande, trop forte pour une femme. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant elle est belle. Malheureusement, elle est maigre et trop petite. Elle enseigne la musique. (La pendule sonne huit fois : do, ré, mi, fa, sol, la, si, do)[647].	MONSIEUR SMITH : Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre. Elle est professeur de chant. *La Pendule sonne cinq fois. Un long silence*[648].

Dans le manuscrit, aussitôt que Monsieur Smith prononce le mot « musique », la pendule joue une gamme. Le rapport entre l'énoncé et la didascalie est étroit, tandis qu'il est beaucoup plus ambigu dans la version définitive. Aussi la pendule dans le manuscrit semble participer aux répliques du couple Smith alors qu'elle apparaît plus indépendante dans la version définitive. Tout au long de la pièce, le discours didascalique continue d'entretenir un rapport contradictoire avec le discours dialogique.

Outre l'effet de discordance créé par les didascalies, ce qui les caractérise dans *La Cantatrice chauve*, c'est qu'elles sont souvent irréalistes. Lorsque la pendule « anglaise » frappe les dix-sept coups « anglais », il est impossible de rendre cet adjectif tangible

[646] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.69.
[647] *La Cantatrice chauve*, manuscrit f°11. Voir nos annexes.
[648] *CC*, p.13.

sur scène. Ces didascalies étranges sont essentiellement adressées au lecteur plutôt qu'à l'homme de théâtre qui aurait du mal à les matérialiser sur scène.

S'agissant de la pendule, Ionesco s'amuse à multiplier des didascalies irréalistes en sachant qu'elles sont vouées à disparaître à la représentation : « *Un moment de silence. La pendule sonne 2-1* »[649]. En écrivant que la pendule sonne 2-1, au lieu d'« une fois », Ionesco s'exerce à rendre les didascalies les plus irréalistes possibles. Observer l'évolution de cette didascalie semble instructif à cet égard :

Manuscrit	**1ère Vers. dactylographiée**	**Vers. Définitive**
Un <long> moment de silence. La pendule sonne trois fois[650].	Un moment de silence. La pendule sonne deux fois et demi~~e~~[651]	Un moment de silence. La pendule sonne 2-1.

La version manuscrite est nettement plus réaliste que les deux autres : elle est représentable sur scène. La version dactylographiée joue sur l'impossibilité de représentation, tandis que la version définitive donne priorité à la lecture.

La didascalie irréaliste dans *La Cantatrice chauve* rajoute ainsi du comique à la lecture mais assume également une fonction déstabilisatrice. Lorsque le lecteur lit des indications telles que « [Monsieur Martin] *embrasse ou n'embrasse pas Mme Smith.*» ou « MADAME SMITH, *tombe à ses genoux, en sanglotant, ou ne le fait pas* : Je vous en supplie »[652], sa vision mentale de la scène est perturbée par l'indécision gestuelle. Quant au spectateur, il ne peut avoir cette vision, car les comédiens doivent de toute façon choisir un des gestes proposés. Par ailleurs, la version dactylographiée révèle que la seconde partie de ces didascalies a été ajoutée au dernier moment avant la publication de la pièce[653].

La première pièce de Ionesco est ainsi marquée par l'utilisation transgressive des didascalies, même si elles sont peu nombreuses par rapport aux pièces ultérieures. Cette particularité semble résulter de la genèse de la pièce, d'une part, et du manque de

[649] *Ibid.*, p.18.
[650] *La Cantatrice chauve*, manuscrit f°15. Voir nos annexes.
[651] La première version dactylographiée, p.13.
[652] *CC*, p.33
[653] La deuxième partie de ces didascalies est manquante y compris dans la deuxième version dactylographiée qui est, à nos yeux, la plus proche de la version publiée.

contact avec la scène, d'autre part. Sur le premier point, Ionesco ayant pris *L'Anglais sans peine* de la méthode Assimil comme point de départ, il semble naturel que le dialogue domine quantitativement la pièce. Sur le deuxième point, Emmanuel Jacquart remarque que dans cette première pièce, « l'apprenti dramaturge, manquant d'expérience, n'aborda pas sciemment le problème de la progression dramatique »[654]. Quoi qu'il en soit, le dramaturge semble rapidement tenir compte des possibilités et des contraintes de la scène en faisant connaissance avec les praticiens de la scène, metteurs en scène, comédiens, machinistes. Dès lors, il enrichit son écriture didascalique. Tous les moyens sont alors bons aux yeux du dramaturge qui affirme que tout « est permis au théâtre »[655].

La didascalie devient donc progressivement longue et précise dans le théâtre de Ionesco. Ce dernier a désormais une vision concrète de la scène et souhaite toujours donner plus de précisions pour ne pas être trahi par le metteur en scène avec qui il avait souvent un rapport conflictuel. Notamment, les didascalies deviennent abondantes et précises sur le plan visuel et rythmique.

L'importance de la dimension visuelle dans le théâtre ionescien est à maintes reprises remarquée par les critiques. Il a l'habitude de voir la scène dans son « plateau intérieur »[656] avant même la rédaction. En effet, on peut presque suivre le mouvement des yeux du didascale :

> Il fait sombre sur le plateau. Il y a sur le fond à mi-hauteur entre les planches du plateau et les cintres, cinq fenêtres allumées ou plutôt qui vont s'allumer l'une après l'autre. On voit d'abord, dans l'obscurité, une lanterne qui s'allume. On entrevoit le porteur de la lanterne, c'est le Moine vêtu de noir qui traverse le plateau de droite à gauche. Dès qu'il est sorti, on entend le cri aigu d'une femme, très prolongé. Puis, au bout de deux secondes de silence, on voit la première fenêtre, à droite — c'est-à-dire à la gauche des spectateurs — qui s'allume.[657]

---

[654] Emmanuel Jacquart, « Notice » pour *La Cantatrice chauve*, dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p.1463.
[655] *NCN*, p.63.
[656] A ce sujet, Ionesco déclare : « Je vois l'emplacement du personnage, je vois par où il entre, par où il sort. Mes personnages se placent tout seuls. J'ai comme un tableau devant les yeux intérieurs, les yeux de l'âme, de la conscience, de l'inconscient ou de l'extraconscient et ils se placent tout naturellement où ils doivent se placer. Ils sont comme un tableau vivant.», dans Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.254.
[657] *JDM*, p.1002.

Cet exemple dans *Jeux de massacre* semble montrer le regard du didascale qui se focalise d'abord sur le décor constituant l'arrière-plan, puis sur l'apparition de personnages ou le changement de lumière se déroulant sur scène. Par ailleurs, il est à noter que l'utilisation du « on » est très fréquente chez Ionesco. Jeannette Laillou Savona, dans son étude sur le théâtre de Genet, remarque que l'utilisation du « on » permet de faire coïncider la vision du dramaturge et celle du spectateur[658]. Lorsque le lecteur essaie de visualiser la scène, sa vision mentale est ainsi guidée par la didascalie. De plus, dans cet exemple tiré de *Jeux de massacre*, la didascalie embrasse explicitement deux points de vue de la scène : celle vue du plateau et celle vue du public (« à droite — c'est-à-dire à la gauche des spectateurs »). Si l'on suit l'évolution des pièces de Ionesco sur ce point, on remarque qu'il emploie tout simplement « à droite » ou « à gauche » pour désigner la direction, donc face à la salle, dans ses premières pièces. Plus tard, s'y ajoutent tantôt les termes techniques (« côté jardin » / « côté cour »[659]), ou les indications tenant compte de la scène vue du public (« à droite des spectateurs »[660] par exemple). Dans *Jeux de massacre*, les didascalies référant au point de vue du public sont nombreuses. Le didascale quitte de temps en temps la scène pour se placer dans le public comme pour contempler ce cruel spectacle de la mort. Dans *La Soif et la Faim* et *L'Homme aux valises*, ce mélange de points de vue renforce davantage l'onirisme qui règne dans l'univers dramatique, comme si le didascale regardait parfois le rêve concrétisé sur scène en même temps que le spectateur.

Quant au rythme, il pourrait être considéré comme moteur de la construction théâtrale. Ionesco affirme ainsi dans un entretien : « Accélération et prolifération font partie de mon rythme, de ma vision »[661]. C'est essentiellement la didascalie qui régit le mouvement rythmique dans la pièce, comme accélération ou ralentissement, et cela dès *La Cantatrice chauve* :

---

[658] « Le "on" qui apparaît ici, et qu'on retrouve si souvent dans la didascalie, semble désigner à la fois le dramaturge et le spectateur imaginaire. Il semble qu'on assiste à une tentative pour faire coïncider les codes de la production avec ceux de la réception », Jeannette Laillou Savona, « La didascalie comme acte de parole », dans Josette Féral (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Québec, Brèches, 1985, p.239-240.
[659] Tel est le cas dans *Le Piéton de l'air* et *Le Roi se meurt*.
[660] *LSLF*, p.805.
[661] *EVR*, p.58.

> *On sent qu'il y a un énervement. Les coups que frappe la pendule sont plus nerveux aussi. Les répliques qui suivent doivent être dites, d'abord, sur un ton glacial, hostile. L'hostilité et l'énervement iront en grandissant. A la fin de cette scène, les quatre personnages devront se trouver debout, tout près les uns des autres, criant leurs répliques, levant les poings, prêts à se jeter les uns sur les autres*[662].

Ces didascalies désignent clairement une dynamique théâtrale régissant la dernière scène. Même si elles sont courtes par rapport à celles d'autres pièces, elles dessinent le *crescendo* d'énervement et d'hostilité. Il en va de même pour la pendule dont les coups sont « plus nerveux »[663].

Il arrive que la didascalie inaugurale englobe toute une pièce[664]. C'est le cas de *La Leçon* dont la didascalie précise dès le début la structure dynamique de la pièce. Ionesco met en parallèle les didascalies sur le Professeur et celles sur l'Élève pour insister sur le contraste entre le *crescendo* violent de l'un et le *diminuendo* de la vivacité de l'autre. Le dramaturge semble avoir en tête l'évolution de la pièce et le changement de caractère entre les deux personnages lorsqu'il commence cette pièce. Il dit à Claude Bonnefoy : « Pour *La Leçon*, je voulais inscrire une courbe ascendante, partir doucement pour arriver à l'exaltation du professeur, puis à une chute brutale »[665]. La transformation est ainsi intégrale : caractère, gestes, voix dessinent ensemble cette courbe ascendante chez le Professeur et descendante chez l'Élève. La didascalie ordonne le rythme dramatique constituant un noyau de l'architecture mouvante théâtrale.

On peut ainsi constater que la didascalie évolue dans le théâtre de Ionesco. Provocatrice et irréaliste dans ses premières pièces, elle devient nombreuse et conditionne avec précision l'univers dramatique tant sur le plan visuel que sur le plan rythmique. Par son intermédiaire, Ionesco va davantage projeter sur scène sa vision et son univers intimes.

---

[662] *CC*, p.40.
[663] Dans *Victimes du devoir,* c'est l'accélération qui caractérise la fin de la pièce. En effet, la didascalie souligne, par répétition, l'accélération des entrées et sorties de Madeleine : « *de plus en plus vite* », « *Toujours plus fréquentes* » et « *de plus en plus rapides* », *VD*, respectivement, p.239, p.242 et p.243.
[664] Sanda Golopentia propose l'expression de « macrodidascalie ». Voir Sanda Golopentia et Monique Martinez Thomas, *Voir les didascalies*, Paris, Ophrys, Cahiers du Cric, coll. Ibéricas, 1994, p.50-54.
[665] *EVR*, p.92.

2. Objets et décor, ou la concrétisation de l'univers insaisissable

Dans cette projection du Moi sur scène, Ionesco recourt aux objets et au décor par le biais de la didascalie. Leur présence exceptionnellement riche dans sa fiction dramatique est à maintes reprises commentée par les critiques littéraires. En effet, on sait que l'auteur présente un grand nombre de chaises sur le plateau pour exprimer le sentiment du vide dans *Les Chaises*, ou qu'il met en scène un tas de meubles qui asphyxie le personnage dans *Le Nouveau Locataire* pour donner à voir l'étouffement existentiel. En somme, comme le reconnaît Ionesco lui-même, les objets et le décor expriment des symboles destinés à être intégrés à l'ensemble de la représentation[666] et ainsi à mieux refléter sa vision. Or, tout en concrétisant la vision intime du dramaturge, les objets scéniques sont aussi le moyen de tenir le public entre le rire noir et l'identification, comme nous allons le montrer.

Les objets et le décor permettent d'abord à l'auteur de concrétiser son univers intime. *Victimes du devoir* est un bon exemple à cet égard. En effet, si Ionesco apprécie la mise en scène de Jacques Mauclair, c'est que ce dernier a réussi davantage à matérialiser et rendre tangible son expérience spirituelle. Ainsi Ionesco finit-il par ajouter une telle note dans son texte publié :

> Dans la mise en scène de Jacques Mauclair, l'ascension de Choubert se faisait ainsi : Choubert, après avoir passé sous la table, montait dessus, puis sur une chaise qu'on posait sur la table[667].

La scène donne à voir symboliquement l'ascension et la chute spirituelles vécues par le dramaturge. Par conséquent, la scène gagne plus de force sensationnelle par rapport au récit autobiographique.

Cette représentation symbolique des vies est omniprésente dans le théâtre de Ionesco. On peut prendre l'exemple des personnages habillés de noir. Ils apparaissent dans plusieurs pièces comme *La Leçon*, *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, *Le*

---

[666] A la suite du commentaire de Claude Bonnefoy : « le décor, pour être bon, doit exprimer certains symboles et être intégré à l'ensemble de la représentation », Ionesco le confirme : « La plupart du temps le décor est intégré. », *Ibid.*, p.158.
[667] *VD*, p.233.

Nouveau Locataire, *Tueur sans gages*, *La Soif et la Faim*, *Jeux de massacre* ou encore *L'Homme aux valises*. Dans un entretien accordé à Marie-Claude Hubert, Ionesco parle de l'image de son père comme origine de ces personnages :

> Oui, je constate qu'il est toujours identique d'une pièce à l'autre. C'est sans doute mon père, toujours vêtu de noir, chapeau melon noir, pardessus noir. C'est comme ça qu'il était la plupart du temps[668].

Le souvenir autobiographique apparaît donc à travers le costume noir. Par ailleurs, le Professeur de *La Leçon* et le père de Ionesco ont un caractère autoritaire en commun. De même, la Bonne qui « sort un brassard portant un insigne, peut-être la svastika nazie »[669] pour le mettre au bras du Professeur à la fin de la pièce, semble évoquer le père de Ionesco qui était partisan de la Garde de fer. Il en est de même pour le personnage énigmatique de Schäffer dans *La Soif et la Faim*. Fabriqué avec les rêves de l'auteur, il incarne la figure paternelle non seulement par son costume noir mais aussi par son caractère autoritaire et violent.

Cependant, si l'image d'un homme vêtu de noir provient du souvenir autobiographique, elle véhicule davantage sa valeur symbolique, c'est-à-dire la mort. En effet, le Professeur finit par tuer l'Élève dans *La Leçon*, alors que le Monsieur dans *Le Nouveau Locataire* « tout de sombre vêtu : chapeau melon sur la tête, veston et pantalon noirs, gants, souliers vernis, pardessus sur le bras et une petite valise cuir noir »[670], s'éteint volontairement, enseveli des meubles, dans une obscurité complète[671]. Quant à Edouard dans *Tueur sans gages*, il a « l'air fiévreux » et porte un « crêpe de deuil à son bras droit »[672]. La maladie et l'habit de deuil font d'Edouard un personnage qui porte la mort en lui. Dans *Jeux de massacre*, la mort, représentée par « un Moine noir, très haut de taille, avec cagoule »[673], invisible aux autres personnages, traverse silencieusement la scène. Les vêtements noirs évoquent plus ou moins explicitement la présence menaçante

---

[668] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.251. En effet, Ionesco se souvient de son père ainsi dans *Présent passé passé présent* : « Sa silhouette sombre : il ne portait que des pardessus noirs », *Pppp*, p.20.
[669] *LL*, p.74.
[670] *NL*, p. 347-348.
[671] D'ailleurs, son dernier mot est « Eteignez ». *Ibid.*, p.370.
[672] *TSG*, p.83.
[673] *JDM*, p.962.

de la mort. Finalement, si le souvenir autobiographique laisse surgir l'image d'une personne vêtue de noir, cette image est dissociée de celle du père et chargée d'un symbole de la mort.

Cette prédominance symbolique apparaît également dans le décor de *Tueur sans gages*. Le décor de l'acte II semble d'ailleurs inspiré d'un des rêves de Ionesco, transcrit dans son journal des années 1940 et repris dans *Présent passé passé présent*, comme le montre ce tableau :

Tueur sans gages	*Présent passé passé présent*
Pièce **obscure**, basse de plafond, avec, face à la fenêtre, un centre plus lumineux. [...] Au début de l'acte, [Edouard] ne se voit pas, le fauteuil non plus, à cause de l'**obscurité** qui règne dans la chambre de Bérenger située au **rez-de-chaussée**. [...] Le décor du deuxième acte est lourd, **laid** [...]. Dehors, le temps est sombre, il neige et il **pleut** finement[674].	Nous étions accablés, la **laideur** de ces deux chambres **sombres** de notre **sous-sol**, les ténèbres, l'humidité, la **pluie** que l'on voyait tomber à travers les vitres, la nuit, ne pouvaient être surmontées. […] Tout le monde était là dans **l'ombre** ou la pénombre, revêtus de leurs imperméables, de leurs manteaux, de leurs pardessus. Je me réveille. Je crois comprendre que nos deux chambres au sous-sol symbolisaient le tombeau et que tout ce monde était venu à notre enterrement ou à un enterrement[675].

La laideur, l'humidité, la présence de personnes dans l'ombre sont les éléments communs aux deux textes. De plus, Bérenger décrit dans l'acte premier les quartiers de sa ville, en tant que quartiers « de deuil, de poussière, de boue »[676]. Si l'auteur note son interprétation symbolique du rêve, à savoir l'enterrement, dans son journal, il concrétise ces éléments par le décor et par la présence d'Edouard dans son théâtre afin de laisser le public déchiffrer leur symbole.

Lorsque Ionesco construit un univers allégorique dans son œuvre, comme il l'a

[674] *TSG*, p.82-83. Nos caractères gras.
[675] *Pppp*, p.186. Nos caractères gras.
[676] *TSG*, p.39.

fait dans *Le Roi se meurt*, les objets et le décor sont davantage utilisés afin de concrétiser par leur valeur symbolique la vision intérieure du dramaturge. Dans le cas du *Roi se meurt*, ils sont chargés de donner à voir l'agonie progressive d'une personne, voire d'un univers. C'est ainsi que les objets appartenant au pouvoir royal commencent à échapper au roi. Sa couronne et son sceptre tombent un par un[677], évoquant symboliquement qu'il ne peut plus s'accrocher à la vie. Quant au décor, il met en évidence l'effondrement d'un univers. La salle du trône qui est au début « vaguement délabrée, vaguement gothique »[678] finit par s'écrouler. « La fissure s'élargit au mur, d'autres apparaissent. Un pan peut s'écrouler ou s'effacer »[679]. La salle du trône finit par disparaître avec la mort du roi : « Le roi est assis sur son trône. On aura vu, pendant cette dernière scène, disparaître progressivement les portes, les fenêtres, les murs de la salle du trône. Ce jeu de décor est très important »[680]. Ionesco semble trouver assez tôt l'idée du décor qui accompagne l'agonie du roi par sa disparition progressive. Dans le manuscrit d'une version avortée du *Roi se meurt*, on peut déjà lire des didascalies qui évoquent l'effondrement du palais : « Une partie du plafond s'effondre, avec quelques gravats. » ou bien « Bruits divers, dehors ; de morceaux de terre qui s'écroulent »[681].

En dehors de leur fonction qui est de concrétiser un univers intime, les objets et le décor servent à la mise à distance, celle née du comique comme celle née de l'irréalisme.

Pour le comique, par exemple, lorsque Ionesco prend comme matériau son expérience de lumière dans *Le Piéton de l'air*, il la dilate en faisant s'envoler Bérenger sur scène. De plus le changement de décor fait que la scène est dominée par le registre clownesque et fantastique. En effet, lorsque Bérenger s'élève dans l'air, appraît une bicyclette :

> Une bicyclette blanche de cirque est lancée des coulisses. Bérenger l'attrape.
>
> *Au même moment, des gradins apparaissent comme au cirque, sur lesquels s'intallent les Anglais et Joséphine. Ceux-ci sont devenus des spectateurs de cirque. [...] Numéro acrobatique : la bicyclette n'a plus qu'un cycle, puis n'a plus de guidon. Bérenger continue de*

[677] « La couronne était tombée par terre pendant la chute. [...] Le sceptre du roi tombe. », *LRM*, p.754.
[678] *Ibid.*, p.739.
[679] *Ibid.*, p.787.
[680] *Ibid.*, p.796.
[681] *Le Roi se meurt*, manuscrit f°7 recto. Voir nos annexes.

tourner en faisant les mouvements du cycliste. Puis il redescendra. A ce moment disparaîtront praticable et anneaux[682].

Le jeu de Bérenger, l'installation des gradins de cirque et la présence de spectateurs font de cet envol une sorte de *show* fantastique. Une telle visualisation d'un souvenir lumineux masque partiellement l'aspiration spirituelle de l'envol et en fabrique un spectacle comique. Le rire ainsi provoqué par l'effet spectaculaire empêche l'identification complète de la part du public.

Quant à l'irréalisme des objets et du décor, il est perceptible dès les premières pièces de Ionesco. Dans *Jacques ou la Soumission*, l'irréalité frappe tous les personnages qui peuvent porter, sauf Jacques, des masques. Le dramaturge place ainsi son porte-voix en opposition avec sa famille qui tente de le soumettre aux rites familiaux. Toutefois, la figure de Jacques n'échappe pas à l'irréalisme non plus, ce qui empêche sans doute l'identification directe de ce personnage à son auteur. Marie-Claude Hubert rappelle que l'étrangeté de Jacques apparaît à travers l'aspect physique, notamment ses cheveux verts[683].

Il en va de même pour le décor. Dans *Le Piéton de l'air*, la didascalie inaugurale annonce d'emblée la tonarité onirique et insolite du spectacle, pourtant inspiré d'une expérience vécue du dramaturge, l'expérience de lumière :

Tout à fait à gauche, petite maison de style anglais, pour la campagne : un cottage, d'un style un peu Douanier Rousseau ou bien Utrillo ou même Chagall, selon les affinités du décorateur. Cette maisonnette, ainsi que le paysage décrit ci-dessous doivent donner une ambiance de rêve. Toutefois, cet onirisme doit être rendu davantage par les moyens d'un artiste primitif, faussement maladroit, que par les moyens d'un artiste surréaliste ou inspiré par les techniques de l'Opéra ou du Châtelet[684].

Il est à remarquer que Ionesco montre sa préférence pour un décor « faussement maladroit » qui renie donc volontairement le réalisme et la vraisemblance. Ainsi apparaîtront « des ruines fleuries et roses ; la frontière du néant, un pont d'argent, un

[682] *LPA*, p.712-713.
[683] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.87.
[684] *LPA*, p.667.

train à crémaillère sur la colline d'en face, etc. »[685]. Outre l'étrangeté des éléments indiqués, le décor est présenté de façon irréaliste. En effet, il est peint sur une toile qui défile progressivement au cours du spectacle :

> *Pendant ce temps, la toile, avec les éléments du décor qui seront indiqués, défilera dans le sens de la marche des Anglais. La famille Bérenger marchera à contre-courant de la toile du fond ou fera semblant de marcher*[686].

Le décor détermine ainsi le registre fantastique et onirique du spectacle. Bien que Ionesco y révèle une des expériences les plus marquantes de sa vie, elle n'est pas évoquée sur le mode réaliste et biographique mais sur le mode symbolique et onirique.

Les objets et le décor concrétisent la vision intérieure de Ionesco par le biais d'images symboliques. A la différence de ses essais autobiographiques, son théâtre ne donne pas d'explication sur ces images. Cette stylisation masque la dimension autobiographique explicite mais donne à voir une vision plus forte au spectateur sans recourir au discours rationnel. Dans le même temps, en leur donnant un caractère comique et irréaliste, Ionesco en fait un moyen de mise à distance, comme il l'a fait avec les répliques. L'autoportrait ainsi construit mène le spectateur à en rire tout en le touchant intimement.

3. Lumière de l'intérieur, ou lumière de l'extérieur!?

La lumière est aussi un élément clé de la dramaturgie ionescienne. En effet, l'auteur indique minutieusement l'utilisation de lumière dans ses pièces de théâtre par la didascalie. Si bien qu'elle est l'unique objet et le décor dans l'acte premier de *Tueur sans gages*. On peut alors se demander comment la lumière participe à la projection du Moi au théâtre.

La lumière est le plus souvent employée pour suggérer l'état d'âme de personnage. D'ailleurs, Ionesco joue avec le contraste entre la lumière et l'obscurité, ce qui reflète

---

[685] *Ibid.*, p.668.
[686] *Ibid.*, p.683.

probablement sa vision binaire du monde. Lorsqu'un personnage principal est pris par l'euphorie, la lumière s'éclaircit elle aussi. C'est ainsi que presque toutes les scènes qui retracent l'expérience mystique de lumière de Ionesco sont accompagnées d'un éclairage. La lumière projetée sur scène est donc en réalité la lumière intérieure du personnage. En effet, Bérenger dans *Tueur sans gages* affirme : « En somme, monde intérieur, monde extérieur, ce sont des expressions impropres, il n'y a pas de véritables frontières entre ces soi-disant deux mondes [...] »[687]. Le public perçoit ainsi la lumière intérieure qui baigne le personnage.

Par exemple, dans l'acte III d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser*, la lumière accompagne de façon spectaculaire l'envol d'Amédée qui déclare, en envoyant des baisers à toute allure : « Oh, oh ! je me sens cependant tout guilleret, tout guilleret »[688]. Apparaissent alors des « étoiles filantes », des « feux d'artifice »[689], « le ciel éclairé à profusion », « Lumières éclatantes. Feux lumineux de tous les côtés de la scène »[690]. La lumière festive reflète donc bien le sentiment d'Amédée enfin libéré, ne serait-ce que partiellement[691], du cadavre qui pèse sur lui.

Il en va de même dans *Le Piéton de l'air*. Dans la didascalie qui précède la scène où les pieds de Bérenger quittent le sol, la présence lumineuse est indiquée :

> *L'arche d'argent doit refléter et renvoyer, en l'augmentant, la lumière du soleil, l'éclat du ciel. [...] Des petites voitures se mettent à franchir le pont à toute vitesse. Elles reçoivent la lumière dans leurs vitres de portières pour la renvoyer en mille morceaux multicolores*[692].

Plus loin, la lumière devient « éblouissante »[693] et Bérenger, qui disparaît dans les cintres, est représenté par « une sorte de boule lumineuse ou de fusée feu d'artifice »[694]. Cependant, la lumière ne reflète pas que l'état d'âme de Bérenger. Peu après son envol, un changement d'éclairage est indiqué pour suggérer cette fois-ci l'hallucination

---

[687] *TSG*, p.49.
[688] *AMÉDÉE*, p.330.
[689] *Ibid.* p.325.
[690] *Ibid.*, p.331.
[691] Marie-Claude Hubert rappelle que le cadavre lui colle à la peau malgré l'envol. Voir Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.124.
[692] *LPA*, p.700-701.
[693] *Ibid.*, p.714.
[694] *Ibid.*, p.717.

angoissante de Joséphine.

> *Le plateau s'obscurcit petit à petit. Lueurs rouges et sanglantes ; grands bruits de tonnerre ou de bombardements. Dans le silence et la pénombre, un projecteur éclaire d'abord faiblement et isole Joséphine*[695].

Après les scènes cauchemardesques qui visualisent l'hallucination de Joséphine, la lumière redevient le reflet de l'état intérieur de Bérenger, qui a vu lui aussi des scènes apocalyptiques pendant son envol.

> *De nouveau, lumière sur le plateau ; toutefois, c'est une lumière autre qui donne au paysage une ambiance grise, triste, crépusculaire ; peut-être pourrait-on voir dans le fond du décor quelques ruines fumantes, une cathédrale, un volcan qui fume*[696].

A l'image de Bérenger qui a perdu son euphorie, la lumière n'est plus éblouissante mais « grise », « triste » et « crépusculaire ». En somme, la lumière a pour rôle d'extérioriser la vision d'un personnage — qui se superpose souvent avec celle du dramaturge —, en complétant ses répliques.

En revanche, la lumière dans l'acte premier de *Tueur sans gages* semble jouer un rôle plus ambigu. Comme nous l'avons dit, la mise en scène s'opère essentiellement par la lumière, tandis que Bérenger décrit la cité radieuse, invisible aux yeux du spectateur. Dans cette mise en scène, la lumière semble jouer le double rôle.

D'une part, on peut penser qu'elle reflète l'euphorie de Bérenger, content de trouver enfin ce beau quartier plein de fleurs et de végétations, où il fait toujours beau. En effet, Claude Abastado constate que « le début de l'acte I traduit l'euphorie ; sur la scène nue, la qualité de la lumière suggère un monde transfiguré par la joie de vivre et le sentiment de l'immortalité »[697]. Il est vrai que c'est cette ambiance lumineuse qui rappelle à Bérenger son expérience de lumière, identique à celle de Ionesco. Si l'on applique cette interprétation, la fin de l'acte premier où Bérenger retourne à la ville

---

[695] *Ibid.*, p.718.
[696] *Ibid.*, p.728.
[697] Claude Abastado, *Eugène Ionesco*, Paris, Bordas, coll. Présence littéraire, 1971, p.132. C'est ainsi que Ionesco interprète lui aussi l'acte premier dans son entretien avec Claude Bonnefoy, *ERV*, p.32-33.

grise, froide et sale peut être considérée comme la chute métaphysique, la dégradation par manque de faculté d'émerveillement.

D'autre part, la scène construite uniquement par la lumière donne une impression d'irréalité[698]. De même, la didascalie inaugurale précise :

> *Au premier acte, l'ambiance sera donnée, uniquement, par la lumière. [...] Ainsi après la grisaille, l'éclairage doit jouer sur ce blanc et ce bleu, constituant les seuls éléments de ce décor de lumière. [...] Le bleu, le blanc, le silence, la scène vide doivent créer une impression de calme étrange. Pour cela il faut que l'on donne le temps aux spectateurs de le ressentir. Ce n'est qu'au bout d'une bonne minute que les personnages doivent surgir sur la scène*[699].

Cette étrangeté ne fait que s'accroître à mesure que la pièce avance. Maîtrisée parfaitement par l'Administration à l'exception de (ou y compris) la présence du Tueur, la cité radieuse apparaît progressivement kafkaïenne. La secrétaire de l'Architecte, Dany, ne la supporte pas et lui dit : « Je déteste l'Administration, j'ai horreur de votre beau quartier, je n'en peux plus, je n'en peux plus ! »[700]. Quant à l'Architecte, il déclare à Bérenger, lorsque Dany est tuée par le Tueur : « Elle était dans l'Administration ! Il ne s'attaque pas à l'Administration ! Mais non, elle a voulu sa "liberté" ! Ça lui apprendra. Elle l'a maintenant, sa liberté. Je m'y attendais... »[701]. Ainsi est-il aussi possible d'interpréter la lumière de l'acte premier en tant que lumière technique et artificielle réalisée par l'Architecte[702]. La lumière n'aurait alors pas de rapport avec l'euphorie de Bérenger. Cette interprétation est plus probable, puisque la lumière est, ne serait-ce que momentanément, dissociée de l'état psychologique de Bérenger dans l'acte premier. Bérenger, apprenant la présence du Tueur, dit à l'Architecte que la lumière n'a plus le même sens :

> Que me racontez-vous donc ? Vous m'avez touché au cœur ! C'est vous-même qui venez de me lancer la pierre... Moralement, bien sûr, moralement ! Hélas, je me sentais déjà enraciné

---

[698] Marie-Claude Hubert remarque, à propos de la cité radieuse, que « l'absence de décor met en doute, pour le spectateur, sa réalité. », *Eugène Ionesco*, *op. cit.,* p.132.
[699] *TSG*, p.36-37.
[700] *Ibid.*, p.61.
[701] *Ibid.*, p.79.
[702] Lorsque Bérenger dit : « Votre lumière magique...», l'Architecte ne s'attarde pas à le corriger : « Mon éclairage électrique ! », *Ibid.*, p.44.

> dans ce paysage ! Il n'a plus pour moi, à présent qu'une clarté morte, il n'est plus qu'un cadre vide... Je me sens hors de tout ![703]

Bérenger dit que la lumière de la cité radieuse n'est qu'« une clarté morte ». Le changement d'éclairage n'est pas signalé pour autant. Ici, la lumière sur scène ne correspond plus à la lumière intérieure de Bérenger qui est « morte » à cause de la mauvaise nouvelle[704]. Quoi qu'il en soit, le sens de la lumière dans l'acte premier reste ambigu. Reflet de la lumière intérieure ? Symbole d'une cité complètement régie par la technique et l'administration ? Ionesco semble laisser volontairement le spectateur déchiffrer cet univers construit par la lumière qui peut paraître à la fois paradisiaque et kafkaïen.

La lumière reflète ainsi la vision binaire du dramaturge. Elle accentue le contraste entre la légèreté et la lourdeur qui domine aussi l'univers dramatique ionescien. En ce sens, l'éclairage peut être interprété comme le reflet de la lumière intérieure du personnage. Cependant, lorsque la lumière joue un rôle plus indépendant, elle rend l'univers dramatique plus complexe et énigmatique. Ionesco n'explique pas ce que signifie la lumière mais en laisse l'interprétation au spectateur.

---

[703] *Ibid.*, p.66.

[704] Dans *La Photo du colonel*, le narrateur-personnage note ainsi : « Je sentis un coup au cœur. La nuit intérieure m'envahit. [...] Je me sentis seul, hors de tout, dans une clarté morte. », *La Photo du colonel*, dans *PC*, p.27. Cette clarté morte a été déjà suggérée dans d'autres pièces. Par exemple dans *Les Chaises*, lorsque l'Empereur arrive, la scène est envahie par la lumière mais la didascalie précise : « *Lumière maximum d'intensité, par la porte ouverte, par les fenêtres ; mais la lumière froide, vide ;* [...]. », *LC*, p.172.

A la différence de l'écriture de soi, Ionesco joue avec la distance installée au théâtre entre lui et son œuvre. Ce dernier prête certes sa voix à divers personnages qui pourraient se confondre par moment avec lui. Les personnages principaux partagent avec leur auteur le mal de vivre, la peur de la mort et l'expérience mystique. Les thèmes d'ordre métaphyique, légués aux personnages principaux permettent au dramaturge d'atteindre la sensibilité du spectateur par sa dimension intime mais universelle. Lorsque Ionesco est tenté d'évoquer des thèmes d'ordre politique ou idéologique, ce ne sont pas les personnages principaux mais les personnages secondaires qui s'en chargent, à l'exception de *L'Impromptu de l'Alma*. L'auteur évite ainsi d'imposer son point de vue au spectateur.

La mise à distance est donc au centre de l'art dramatique de Ionesco. Ce dernier recourt à plusieurs moyens pour tenir son public à distance, en évitant une identification au premier degré. Les éléments autobiographiques revêtent ainsi une valeur polysémique pour inviter le public à déchiffrer l'univers dramatique. La mise à distance s'opère également par le rire. En mettant sur scène des figures caricaturales, souvent prises par l'idéologie ou par la *libido dominandi*, le dramaturge stimule l'esprit critique du spectateur qui prend du recul en riant. Enfin, malgré l'abondance des éléments autobiographiques, son théâtre est dominé par l'irréalisme qui ne permet pas une approche empathique facile. Ce procédé place le spectateur entre le mode d'identification et celui de désengagement. C'est dans cet espace ambigu que le dramaturge montre au spectateur son autoportrait dramatique qui est certes plus énigmatique, insaissisable par rapport à l'autoportrait construit par l'écriture de soi mais qui a sans doute plus d'impact sensoriel.

La didascalie contribue largement à la construction de cet autoportrait dramatique. Peu présentes et transgressives dans les premières pièces, les didascalies ionesciennes parviennent très vite à régir une architecture dramatique tant au niveau visuel qu'au niveau rythmique. Elles dictent aussi la double fonction du décor et des objets qui, d'une part, concrétisent une vision symbolique du dramaturge sur scène et qui, d'autre part, créent un effet de recul par leur aspect comique et irréaliste. Il en va de même pour la lumière qui reflète dans une certaine mesure la lumière intérieure de personnage mais qui peut jouer un rôle indépendamment de personnage, en rendant ainsi l'univers dramatique plus complexe.

Le théâtre met doublement en scène l'univers intime de Ionesco. Non seulement certains personnages ont les traits du dramaturge, mais aussi l'espace scénique dans son ensemble est considéré comme une projection de son univers intérieur. Dans le même temps, le dramaturge tient le public à distance face à ses personnages et donne plus de complexité et d'ambiguïté à l'espace scénique. On ne trouve donc pas l'autoportrait du dramaturge tel qu'on l'imagine. Exagéré, dissimulé, complexifié, cet autoportrait protéiforme ne se réduit pas à un reflet biographique de Ionesco mais laisse voir au spectateur de multiples formes que peuvent prendre ses vies vécues et imaginées.

Chapitre 2 : Pourquoi écrire pour le théâtre ?

Toute l'œuvre de Ionesco s'articule autour d'une vision, vision binaire de la vie et du monde. L'enfance perçue comme un paradis, l'étonnement d'être, l'expérience mystique d'une part, et la découverte de la mort, la chute dans le temps, l'incompréhension face au spectacle sinistre des hommes, d'autre part, forment le noyau de l'univers ionescien. Rien d'étonnant à ce que le dramaturge ait l'impression de se répéter sous forme d'essai, de roman, de nouvelle et de pièce de théâtre.

Si Ionesco se penche toujours sur les mêmes sujets, la façon dont il les traite dans son théâtre semble évoluer. Au fil du temps, les pièces de Ionesco deviennent progressivement longues, alors que le nombre de personnages augmente. En somme, l'univers dramatique se complexifie. Or, cette évolution ne semble pas seulement dictée par un désir de renouvellement artistique. En suivant chronologiquement ses pièces, nous tenterons de saisir les enjeux de cette évolution dramaturgique.

Au terme de notre recherche, nous nous interrogerons sur la question posée constamment par Ionesco lui-même : pourquoi écrire ? Dès son premier recueil d'articles *Non*, publié en Roumanie, il porte un regard sceptique sur la littérature en prononçant cette fameuse phrase « A quoi bon ? ». L'ambivalence de Ionesco réside essentiellement dans le fait qu'il doit recourir à l'écriture pour la remettre en question.

Dès lors, la construction d'un autoportrait par l'écriture ne peut échapper à cette remise en question. La multiplication formelle — l'écriture de soi, le roman, le théâtre — de cet autoportrait montre-t-elle l'insatisfaction de la part de l'auteur ? Il semble surtout instructif de nous interroger sur cette question dans le domaine théâtral car comparé à l'introspection exercée par l'écriture de soi, le théâtre ajoute une autre dimension, celle de la représentation. Comment Ionesco perçoit-il cette projection concrète de son univers ? Qu'est-ce que l'écriture dramatique, ou plus largement, le théâtre peut lui apporter ? Enfin, nous nous poserons une dernière question : pour un dramaturge sceptique, pessimiste mais qui ne perd jamais l'espoir, la construction d'un autoportrait protéiforme est-elle salutaire ?

I. De l'observation à l'introspection

1. Un univers observé de l'extérieur

Comme nous l'avons vu, l'autoportrait dramatique de Ionesco prend des formes multiples. Si son théâtre découle de ses vies, celles-ci sont eclatées en miettes et attribuées non seulement aux personnages principaux mais aussi aux personnages secondaires et à d'autres éléments dramatiques. Le même souvenir autobiographique peut ainsi apparaître de façon différente dans plusieurs pièces.

Dans cet autoportrait protéiforme, on peut cependant observer une évolution. Celle-ci semble dictée par le changement de vision dramatique de l'auteur, qui influence naturellement son écriture dramatique. Les chercheurs distinguent généralement trois cycles dans le théâtre ionescien. Plus précisément, le premier cycle commence par *La Cantatrice chauve* jusqu'à *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, le deuxième de *Tueur sans gages* à *La Soif et la Faim* et le troisème de *Jeux de massacre* à *Voyages chez les morts*. Nous tenterons donc de saisir les caractéristiques de chaque stade et de les mettre en rapport avec l'évolution personnelle de la vision de l'auteur.

Les premières pièces de Ionesco sont caractérisées par leur concision. En dehors d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser*, ces pièces, en un acte, sont courtes. Les personnages ne sont pas nombreux. Par exemple, *La Cantatrice chauve* présente six personnages, alors que *La Leçon* n'en présente que trois. Ces personnages sont souvent stéréotypés et n'évoluent guère au fil de la représentation. Quant aux didascalies, comme nous l'avons montré, elles sont peu nombreuses et provocatrices.

Ces caractéristiques proviennent du fait que les premières pièces de Ionesco sont délibérément extimes. En effet, le dramaturge contemple ses propres pièces de l'extérieur de façon détachée au moment de l'écriture. Il explique ainsi ce qu'il avait l'intention de montrer avec *La Cantatrice chauve* :

> Qu'est-ce que c'était pour moi, cette pièce ? C'était l'expression de l'insolite, de l'existence vue comme une chose absolument insolite. [...] Si l'on se met tout à fait, volontairement, en dehors ou à l'étage au-dessus, si on regarde [les gens] comme un spectacle et comme si on était soi-même à la place d'un être d'un autre monde regardant ce qui se passe ici, alors on ne

> comprendrait rien, les mots seraient creux, tout serait vide[705].

Le dramaturge ne se place donc pas à l'intérieur de l'univers dramatique mais à l'extérieur et il le contemple avec étonnement. C'est à ce moment-là que tout lui semble insolite, désarticulé et vidé de sens. Ionesco souligne une fois de plus sa position, lorsqu'il parle à Marie-Claude Hubert de la genèse de *La Cantatrice chauve* :

> Cela est vrai pour *La Cantatrice chauve*. C'est le spectacle ahurissant que je vois devant moi. Je regarde le monde, je suis à l'écart du monde et je suis étonné par le monde, par ce que les gens font, et je ne les comprends pas[706].

Cette attitude de détachement semble marquer les premières pièces de théâtre de Ionesco. De ce fait, il n'est pas étonnant que les éléments autobiographiques n'y apparaissent que très peu. Par ailleurs, l'étude du manuscrit montre que Ionesco tente de masquer certains aspects autobiographiques. Il s'agit de quelques répliques modifiées ou supprimées dans *La Cantatrice chauve*. Au début de la pièce, Mme Smith parle d'un épicier chez qui elle achète du yaourt. Dans la version dactylographiée, l'épicier s'appelle Popesco Rosenfeld et il fabrique du yaourt roumain. Or, dans la version finale, il s'appelle Popochef Rosenfeld et il fabrique du yaourt bulgare, comme le montre ce tableau comparatif :

Version dactylographiée	**Version finale**
Mrs Parker connaît un épicier **roumain**, nommé **Popesco** Rosenfeld qui vient d'arriver de Constantinople. C'est un grand spécialiste en Yaourt. Il est diplômé de l'école des fabricants de yaourt d'Andrinople. J'irai demain lui acheter une grande marmite de yaourt **roumain**	Mrs. Parker connaît un épicier **bulgare**, nommé **Popochef** Rosenfeld, qui vient d'arriver de Constantinople. C'est un grand spécialiste en yaourt. Il est diplômé de l'école des fabricants de yaourt d'Andrinople. J'irai demain lui acheter une grande marmite de yaourt **bulgare**

[705] *EVR*, p.62.
[706] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ioneso*, *op. cit.*, p.242.
[707] *La Cantatrice chauve*, version dactylographiée, p.3. Nos caractères gras.

folklorique[707].	folklorique[708].

Tous les adjectifs « roumain » ainsi que le nom roumain « Popesco » sont remplacés, alors qu'ils ne sont pas sans rappeler l'origine paternelle de Ionesco. Ce dernier a été sans doute tenté de masquer des éléments qui peuvent révéler sa vie et son passé directement[709], ou bien il a pensé que le choix de la Bulgarie collait mieux à l'idée du yaourt. Quoi qu'il en soit, la version définitive ne laisse pas apparaître d'éléments qui puissent donner une dimension autobiographique à la pièce.

Il en va de même pour les répliques entre Mme Smith et le Pompier qui sont supprimées dans la version finale :

> Madame Smith
>
> Allez voir s'il y a le feu chez Monsieur Cook...
>
> Le capitaine des pompiers
>
> Je ne peux y aller non plus car sa mère est d'origine juive... il est défendu d'éteindre le feu chez les juifs, sauf entre le premier et le trois Juin de l'année prochaine...[710]

Comme le note Emmanuel Jacquart, ces répliques « font allusion à la situation des israélites en Roumanie pendant la Seconde Guerre mondiale, et plus particulièrement à un cas d'espèce connu d'Ionesco »[711]. Ces répliques écrites, aux dires du dramaturge, pendant la Seconde Guerre mondiale, relatent-elles un souvenir trop récents ou trop personnels pour être intégrées dans la version définitive ? On ne peut en savoir plus. Dans tous les cas, il est difficile de retrouver les repères biographiques directs dans les premières pièces de Ionesco.

Celles-ci sont aussi marquées par l'absence d'un personnage à qui l'auteur confie sa vision. Dans les deux premières pièces, *La Cantatrice chauve* et *La Leçon*, les personnages farcesques n'appellent pas l'identification empathique. Cette absence peut-être provient également de l'attitude de contemplation détachée de l'auteur. Ce dernier tourne ainsi ses personnages, véritables pantins, en dérision, sans attendrissement. D'où

---

[708] *CC*, p.11. Nos caractères gras.
[709] Matei Calinescu y voit le rejet de son identité roumaine. Matei Calinescu, *op. cit.*, p.101-102.
[710] *La Cantatrice chauve*, Manuscrit f°7. Voir nos annexes.
[711] Emmanuel Jacquart, « Note sur le texte », dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p.1482.

l'absence de personnage qui intériorise la personnalité du dramaturge. Claude Bonnefoy n'a pas manqué de lui poser des questions sur ce point-là :

> — Même dans *La Cantatrice chauve*, le comique n'est pas si comique que cela. C'est du comique pour les autres. Au fond, c'est l'expression d'une angoisse. Et le comique, n'est-ce pas, est le début du tragique. Il suffit d'accélérer le mouvement, pour le comique ; de le ralentir pour le tragique.
>
> — *Vous avez commencé par ce qui vous est opposé. Serait-ce donc seulement dans les pièces suivantes que votre véritable personnalité s'est révélée ?*
>
> — Dans les premières pièces, je cachais le jeu[712].

Cacher le jeu, c'est également de ne pas créer de personnage porte-parole du dramaturge et de ne pas montrer son aspiration métaphysique. Si Ionesco écrit dans *Notes et contre-notes* : « Je regarde autour de moi, je regarde en moi, je murmure : cela n'est pas possible, cela est trop invraisemblable, ce n'est pas vrai, cela ne peut pas durer »[713], il ne présente pas pour autant de personnage qui exprime ce sentiment d'étrangeté face aux personnages caricaturaux.

Pourtant, on peut constater que la dramaturgie ionescienne évolue assez vite dans la mesure où le dramaturge crée le personnage de Jacques dans *Jacques ou la Soumission*, écrite en 1950. C'est la première fois qu'apparaît dans le théâtre ionescien un personnage pivot à qui le dramaturge prête une part de lui-même. Malgré son apparence irréaliste, Jacques possède une profondeur que les autres personnages n'ont pas et touche le public avec son discours à la fois comique et pathétique. Après *Jacques ou la Soumission*, sont nés certains personnages, tels le Vieux, Choubert et Amédée, à travers lesquels Ionesco se confie, ne serait-ce que momentanément. La dimension autobiographique commence à devenir perceptible. Elle est notamment présente dans *Victimes du devoir* avec son personnage Choubert, ce qui annonce les pièces à venir.

On peut conclure que l'absence de dimension autobiographique dans les premières pièces de Ionesco est étroitement liée à son attitude de comtemplation détachée. Le dramaturge s'efforce de reproduire l'univers incompréhensible tel qu'il l'a

---

[712] *EVR*, p.129.
[713] *NCN*, p.292.

perçu de l'extérieur sans laisser introduire son intimité. Ce caractère extime de ses premières pièces conduit le dramaturge à gommer certaines traces autobiographiques dans *La Cantatrice chauve*. La distance entre l'auteur et ses personnages est considérable, à tel point que ceux-ci apparaissent comme des stéréotypes ou des marionettes. Cependant, Ionesco crée très vite des personnages qui représentent plus ou moins son point de vue, et introduit plus d'éléments autobiographiques. Par la suite naît le personnage de Bérenger qui reflète non seulement les souvenirs autobiographiques de Ionesco mais aussi sa vision artistique et métaphysique.

2. L'élargissement du monde dramatique

A partir de *Tueur sans gages* apparaissent les personnages principaux à qui le dramaturge confie largement son point de vue. Bérenger apparaît dans plusieurs pièces comme porte-parole de l'auteur. Par rapport à ses premières pièces où les personnages principaux ne portent la voix du dramaturge que momentanément et dans un registre qui mêle le sérieux au non-sérieux, Ionesco n'hésite plus à se livrer de façon continue à travers Bérenger. Rien d'étonnant à ce que les critiques identifient Bérenger à son auteur. Ce dernier en est conscient et dit à Claude Bonnefoy :

> Ce qui m'embête, c'est que, de plus en plus, lorsque j'écris, les gens, professeurs, psychologues et autres fouillent, se disent que c'est moi qui parle. Je m'aperçois de plus en plus — chaque jour davantage — que mon théâtre peut sembler être une série de confessions, que j'ai l'air d'avouer dans mes pièces des choses inavouables[714].

Comme nous l'avons vu, Ionesco prête à Bérenger essentiellement ses préoccupations métaphysiques. Si l'auteur a regardé de l'extérieur l'univers dramatique dans ses premières pièces, il se place désormais à l'intérieur, voire dans le personnage de Bérenger qui communique ses sentiments devant les événements qui se passent sur scène. Ce changement d'attitude est ainsi signalé par le dramaturge lui-même : « Mes

[714] *EVR*, P.59.

personnages étaient extérieurs, puis ils se sont intériorisés, petit à petit »[715].

Cette intériorisation modifie profondément la perspective dramaturgique. D'abord, le ton farcesque des premières pièces s'efface progressivement pour laisser sa place aux cris pathétiques. Puis la dimension autobiographique devient de plus en plus perceptible. Enfin l'univers dramatique s'élargit considérablement tant sur le plan thématique que sur le plan dramaturgique.

A la différence de ses premières pièces, le personnage de Bérenger fait entendre, d'une pièce à l'autre, ses cris pathétiques face au spectacle cruel auquel il assiste. Il demande au Tueur : « Pourquoi ? Dites-moi pourquoi ?! »[716] avant de se mettre à genoux et implorer : « Mon Dieu, on ne peut rien faire !... Que peut-on faire... Que peut-on faire...»[717]. Son dernier monologue laisse peu de place au comique. Il en va de même pour *Rhinocéros* où Bérenger finit par regretter de ne pas pouvoir devenir rhinocéros : « Hélas, je suis un monstre, je suis un monstre. Hélas, jamais je ne deviendrai rhinocéros, jamais, jamais ! »[718]. Quant à Bérenger dans *Le Piéton de l'air*, il revient de son envol totalement anéanti après avoir vu la scène apocalyptique, si bien qu'il ne parvient pas à expliquer ce qu'il a vu : « Je... Je... *Il se tait* »[719]. Aussi Bérenger ne cesse-t-il de se lamenter devant la mort qui s'approche de lui dans *Le Roi se meurt*. D'ailleurs, ce changement de ton coïncide avec l'apparition de longs monologues dans lesquels le dramaturge révèle ses propres interrogations par le truchement de Bérenger.

Certes, le comique est toujours présent dans son théâtre, mais la nature du comique n'est plus la même. L'auteur affirme que Bérenger dans *Tueur sans gages* n'est pas si comique : « Lui est touchant, à peine comique ; son comique vient de sa naïveté »[720]. En effet, le comique est né de la naïveté de Bérenger qui, par exemple, tout enthousiasmé devant la cité radieuse, demande brusquement le mariage à Dany qu'il connaît à peine. Dans *Le Roi se meurt*, l'agitation aussi pathéthique que ridicule du Roi génère le comique pour permettre au spectateur de prendre du recul. Le dramaturge déclare ainsi à Edith Mora en 1960, au moment où il commence à publier la tétralogie de Bérenger :

---

[715] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p. 249.
[716] *TSG*, p.162.
[717] *Ibid.*, p.173.
[718] *R*, p.638.
[719] *LPA*, p.730.
[720] *NCN*, p.173.

> Il faut une certaine cruauté, un certain sarcasme vis-à-vis de soi-même. Ce qui est le plus difficile, c'est de ne pas s'attendrir sur soi ni sur ses personnages — tout en les aimant. Il faut les voir avec une lucidité, non pas méchante, mais ironique[721].

En somme, le comique n'est plus le rire grinçant de dérision comme dans les premières pièces mais il fonctionne comme moyen d'éviter la sentimentalité face à son personnage principal envers lequel il éprouve une certaine affection.

L'apparition du personnage à qui Ionesco prête une part de lui-même donne inévitablement une dimension autobiographique à son œuvre. Ainsi y trouve-t-on plus d'échos des vies du dramaturge. Ce dernier puise le matériau directement de son écriture intime pour construire le cycle de Bérenger. L'expérience de lumière est narrée par Bérenger dans *Tueur sans gages* et matérialisée dans *Le Piéton de l'air*, alors que l'expérience vécue de la montée du fascisme en Roumanie se cristallise dans *Rhinocéros*. C'est une hospitalisation qui conduit Ionesco à traiter son obsession, la mort, dans *Le Roi se meurt*, même s'il y songeait depuis longtemps.

Pourtant, le dramaturge se montre attentif dans le traitement des éléments autobiographiques. Marie-Claude Hubert remarque ainsi à propos du *Piéton de l'air* :

> Toutefois, il semble que Ionesco ait voulu gommer les traits autobiographiques trop saillants. Lorsqu'il porte à la scène ses nouvelles, dont il se sert comme d'un canevas, il élimine les détails trop précis. Ainsi, dans la nouvelle *Le Piéton de l'air*, confesse-t-il, par l'intermédiaire de Bérenger : « Ma fille est déjà plus grande que ma femme, que nous plaisantons souvent sur sa petite taille », et, plus loin, note-t-il : « Je suis de taille moyenne », confidences qui seront supprimées au théâtre[722].

En effet, on ne trouve pas trop de détails autobiographiques dans la tétralogie de Bérenger. Celui-ci est décrit seulement comme « un modeste citoyen, homme naïf et sensible » dans *Tueur sans gages*. Bérenger incarne également la figure d'un homme ordinaire dans *Rhinocéros*, même si son métier rappelle celui qu'avait exercé Ionesco.

---

[721] *Ibid.*, p.178.
[722] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.177.

La famille de Bérenger dans *Le Piéton de l'air* fait penser à la famille Ionesco mais les détails sont gommés, alors que Bérenger dans *Le Roi se meurt* est un personnage allégorique, totalement détaché de la réalité biographique de l'auteur. Les traits autobioraphiques ainsi occultés semblent montrer la volonté du dramaturge de garder une certaine distance vis-à-vis de ses personnages. Si l'on trouve quelques détails autobiographiques saillants dans la nouvelle *Le Piéton de l'air*, il est possible que l'écriture de la nouvelle, à la première personne, ait permis à Ionesco de s'identifier momentanément à son personnage. Au théâtre, l'auteur semble prendre plus de recul pour éviter le mode d'identification et d'empathie. Il faut attendre les dernières pièces pour que les éléments autobiographiques soient évoqués plus en détail.

Dans la tétralogie, Ionesco prête à Bérenger ses propres interrogations. De ce fait, la position du dramaturge change radicalement par rapport à ses premières pièces. Désormais, il tente de faire entendre son cri de désarroi et d'incompréhension à travers le personnage de Bérenger :

> Dans *Tueur sans gages*, dit Ionesco à Marie-Claude Hubert, je m'adresse aux gens, je parle à l'assassin, j'essaie de le convaincre. C'est vraiment dirigé vers l'extérieur, vers les autres, vers le mal qui est dans le monde[723].

Les interrogations sur le mal, à la fois ontologique et moral, introduisent ainsi la dimension politique dans son théâtre. Ce n'est pas sans raison que l'apparition de Bérenger coïncide avec celle de la Mère Pipe, figure caricaturale de l'homme politique. Cet élargissement du plan thématique est naturellement accompagné par une nouvelle dramaturgie. Ses pièces deviennent plus longues et complexes, les personnages plus nombreux. Sur ces points-là, *Amédée ou Comment s'en débarrasser* créé en 1954 annonce déjà l'arrivée d'un tournant dramaturgique de Ionesco puisqu'il s'agit d'une pièce en trois actes avec une dizaine de personnages. La scène ne se passe plus dans un appartement bourgeois. D'ailleurs la fin de l'acte III d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser* semble symboliser cet élargissement de l'univers dramatique, car Amédée quitte définitivement son appartement pour descendre dans la rue.

On peut conclure que l'intériorisation de l'univers dramatique a donné naissance

[723] *Ibid.*, p.243.

à la tétralogie de Bérenger qui modifie pleinement le théâtre ionescien. Le dramaturge n'hésite plus à révéler sa vision de la vie et du monde par la bouche de son héros. Ce changement de point de vue fait que l'univers dramatique s'élargit tant sur le plan thématique que sur le plan dramaturgique. La dimension autobiographique et politique devient perceptible et les pièces plus complexes et ponctuées de longs monologues. Si, comme nous l'avons dit plus haut, l'autoportrait dramatique de Ionesco ne peut être que l'univers dramatique dans son ensemble, il a tendance à se cristalliser en un personnage central dans la tétralogie. C'est ainsi que l'auteur n'hésite plus à reprendre des textes de ses essais autobiographiques pour construire les répliques de Bérenger. Cependant, Ionesco, conscient de la distance considérablement réduite entre lui et son protagoniste, donne très peu de repères biographiques.

3. Un monde baigné dans l'onirisme

Après avoir prêté à son personnage une bonne partie de lui-même, Ionesco semble diversifier la façon dont il construit son autoportrait dramatique. Le personnage de Bérenger cristallisant la figure et la vision de l'auteur, malgré une certaine distanciation, n'apparaît plus. Si Jean dans *La Soif et la Faim* peut être considéré comme le prolongement de Bérenger sous un autre nom, le personnage porte-parole n'apparaît plus dans *Jeux de massacre* ni dans *Macbett*. Enfin, le personnage reflétant la figure de l'auteur est de retour dans *Ce formidable bordel !*, *L'Homme aux valises* et *Voyages chez les morts* pour errer sur scène à la recherche de son identité. Nous examinerons d'abord quelques spécificités de *Jeux de massacre* et *Macbett*, avant de suivre l'évolution dramaturgique dans les dernières pièces de Ionesco.

Dans *Jeux de massacre* et *Macbett*, le dramaturge semble occulter volontairement l'idée d'un autoportrait cristallisé en un seul personnage. *Jeux de massacre* composé d'une vingtaine de scènes qui se succèdent sans cohérence, ne présente pas de personnage porte-parole. La plupart des personnages sont de véritables pantins qui tombent les uns après les autres comme dans un jeu de massacre, même si quelques personnages incarnent la figure de l'auteur. Quant à *Macbett*, sa specificité générique — la réécriture parodique de *Macbeth* de Shakespeare à la lumière de l'ouvrage de Jan Kott et d'*Ubu Roi* de Jarry — justifie en partie le manque de porte-parole. Partageant

avec *Jeux de massacre* le même univers extrêmement violent et marqué par les tueries, *Macbett* ne laisse pas de place à l'introspection d'un personnage. Des personnages shakespeariens, Ionesco fabrique les pantins sans profondeur, pris par la folie du pouvoir. En reprenant les dialogues de *Macbeth*, Ionesco les désarticule et les vide de leur sens. Il projette sa vision pessimiste du monde bouleversé par les gens paranoïaques mais ne crée pas de personnage qui en témoigne. En ce sens, la pièce est dans la continuité de ses premières pièces, notamment *La Cantatrice chauve*.

Parallèlement à ces deux pièces, le dramaturge continue l'intériorisation de son autoportrait dramatique. Le personnage de Jean dans *La Soif et la Faim* joue presque le même rôle que Bérenger dans la mesure où Ionesco lui confère son cheminement spirituel. Dès le début de la pièce, on peut remarquer que ce personnage partage la même vision que son auteur, vision où les deux valeurs s'opposent. Les valeurs positives sont représentées par les termes « l'océan du soleil », « des collines miraculeuses », « les aurores », « le ciel », « joie débordante », alors que les valeurs négatives par « habitations affreuses, englouties à moitié dans l'eau, à moitié dans la terre, pleines de boue », « un malaise permanent », « la moisissure », « la nuit »[724]. Marguerite Jean-Blain fait ainsi les remarques suivantes :

> Les correspondances nombreuses entre *La Soif et la Faim* et le journal intime de Ionesco, *Journal en miettes* autorisent d'autre part le rapprochement entre l'intériorité de Jean et celle de son auteur. On retrouve dans les dialogues de la pièce des réflexions du journal, mises en scène[725].

En effet, le lecteur des essais autobiographiques de Ionesco peut retrouver dans *La Soif et la Faim* des réflexions telles que l'espoir du renouvellement ou le sentiment d'avoir échoué à saisir l'essentiel de la vie.

De plus, à partir de cette pièce, la dimension autobiographique commence à prédominer. Le personnage de Tante Adélaïde en est un bon exemple. Ce personnage est inspiré de Sabine de Faugères, tante de Ionesco, sur qui il écrira longuement dans un de ses derniers essais autobiographiques *Souvenirs et dernières rencontres*. Les dialogues

---

[724] *LSLF*, p.800-803.
[725] Marguerite Jean-Blain, *Eugène Ionesco — Mystique ou mal croyant ?*, *op. cit.*, p.101.

entre Jean et Tante Adélaïde montrent cet emprunt autobiographique direct, comme nous le montrons dans le tableau comparatif :

La Soif et la Faim	*Souvenirs et dernières rencontres*
ADÉLAÏDE : J'étais l'inspiratrice de mon mari, le grand médecin. [...] Tu [Jean] aimais entendre passer le métro. Son roulement te berçait. [...] J'avais trop de dépenses, j'entretenais toute la famille, ta mère, mon père, ma mère. [...] Et ta pauvre mère, ah ! ton père qui est parti ! [...] Ce n'est pas pour mendier que je me promène habillée de cette façon, comme une malheureuse.[...] J'ai tout plein de médailles, des croix, des rubans. [...] JEAN : Tu sais bien, rappelle-toi, tu avais incendié ta maison ; tu avais mis le feu aux rideaux du salon ; les pompiers sont venus[726].	J'adorais le bruit du métro, à cinq heures du matin [...]. Son deuxième mari, Gaston Leroy, était un très bon médecin. [...] Plus tard, Sabine était décorée. Elle portait un ruban vert qui était, me disait-elle, la légion d'honneur des dentistes. [...] Dans les années 1920 Sabine entretenait son père, c'est-à-dire mon grand-père Jean, sa mère, c'est-à-dire ma grand-mère Anne, sa petite sœur Cécile, ma mère Thérèse et moi-même, au retour de la Chapelle-Anthenaise. [...] Elle venait habillée comme une folle, chez nous rue Claude-Terrasse, lorsque ma fille était encore toute petite. Elle mit le feu à son appartement, qui fut vite maîtrisé par les pompiers[727].

Il est notable que Ionesco ne gomme plus, ni ne déforme ses souvenirs autobiographiques, alors que ceux-ci étaient gommés lorsqu'ils étaient trop saillants dans les pièces précédentes. *La Soif et la Faim* annonce ainsi l'arrivée de ses dernières pièces qui prennent « une résonance autobiographique quasi avouée »[728].

Dans *Ce formidable bordel !*, *L'Homme aux valises* et *Voyages chez les morts*, les souvenirs autobiographiques affectent profondément l'écriture. Ces dernières pièces de Ionesco présentent quelques particularités en ce qui concerne le traitement des éléments autobiographiques.

---

[726] *LSLF*, p.806-809.
[727] *SDR*, non paginé. Par ailleurs, Ionesco avait déjà écrit dans *N.R.F* sur ses tantes et oncles maternels. Voir, Eugène Ionesco, « Je rêve je me souviens », *N.R.F.*, n° 345, 1er octobre 1981, p.84-88 et n°346, 1er novembre 1981, p.92-100.
[728] Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p.209.

Premièrement, la distance entre le personnage principal et l'auteur se réduit davantage. Dans son édition de *L'Homme aux valises*, Emmanuel Jacquart relève plus de vingt passages où Ionesco a repris, parfois textuellement, ses essais autobiographiques — notamment *Journal en miettes* — pour construire la pièce. D'où nombreux repères spatio-temporels qui relèvent de ses propres souvenirs autobiographiques. C'est ainsi que le personnage du Peintre dans *L'Homme aux valises* rappelle trois dates décisives dans la vie de Ionesco : « Nous sommes en 1938, un Paris vivant. Ou 42, ou 50 »[729], dates de son premier retour à Paris, de son retour définitif en France, enfin du début de sa carrière dramatique. Dans *Voyages chez les morts* sont mentionnés également les écrivains de prédilection de Ionesco, tels Dostoïevski, Kafka, Flaubert, Kierkegaard[730] ou les lieux familiers tels que Bucarest[731], rue Claude-Terrasse, Cerisy-la-Salle, La Chapelle-Anthenaise[732]. En ce qui concerne La Chapelle-Anthenaise, si ce petit village signifie toujours le paradis perdu dans l'imaginaire de Ionesco, ce dernier l'évoquait jusque-là sous un nom plus ou moins modifié dans sa fiction dramatique ou narrative, ce qui prouve encore la prédominance de la dimension autobiographique dans cette pièce.

Deuxièmement, les souvenirs autobiographiques de Ionesco, médiatisés par son protagoniste, passent davantage par le filtre onirique, fantasmatique et mythique[733]. Certes, on sait que le dramaturge s'est inspiré de certains rêves qui ont donné naissance aux pièces telles qu'*Amédée ou Comment s'en débarrasser* ou *Tueur sans gages*. Pourtant, la dimension onirique n'influence pas totalement l'écriture dramatique dans ces pièces-là. Or, lorsque Ionesco se penche sur son passé pour écrire *Voyages chez les morts*, apparaissent tour à tour les scènes de « vies » vécues, rêvées et imaginées, sans que l'auteur ni son personnage ne sache tracer la frontière entre elles[734].

L'onirisme se traduit d'abord par l'ambiguïté d'identité de personnages. Dans la scène III de *L'Homme aux valises*, le Jeune Homme, qui appelait la Vieille Femme «

---

[729] *HV*, p.1206
[730] *VCM*, p.1310.
[731] *Ibid.*, p.1303.
[732] *Ibid.*, p.1317.
[733] Emmanuel Jacquart fait dans sa notice pour *Voyages chez les morts* une analyse de trois composantes biographique, onirique et mythologique de la pièce. Voir Emmanuel Jacquart, « Notice », dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p.1865-1871.
[734] Sur ce point, son personnage Amédée, qui est d'ailleurs dramaturge, annonce cet entremêlement des composantes biographiques, oniriques et mythiques dans les dernières pièces de Ionesco : « J'embrouille tout, les rêves avec la réalité, les souvenirs avec l'imagination. », *AMEDEE*, p.295.

mère », finit par se demander si elle est vraiment la sienne[735]. De plus, dans la scène VI, la Femme annonce au Premier Homme :

> LA FEMME, *au Premier Homme* : Tu as toujours cru que j'étais ta mère. Je suis ta femme.
>
> PREMIER HOMME : Si ce n'est pas toi, où est ma mère ?
>
> LA FEMME : Elle est morte, mon chéri[736].

A cause de cette ambiguïté identitaire, la figure de la mère reste foncièrement insaisissable. Dans *Voyages chez les morts* c'est le personnage de la Vieille qui est un bon exemple de cette confusion d'identité. A la fin de la pièce, lorsque Jean la retrouve, il l'appelle mère : « Puisque je jure que je t'ai cherchée partout. Mère je t'ai enfin retrouvée »[737]. La certitude de Jean est pourtant mise en doute, lorsque la Vieille commence à accuser non seulement Jean, mais aussi tous les membres de sa famille paternelle. Le suspense continue jusqu'au moment où l'Ami révèle à Jean qu'il s'agit de son aïeule[738]. Elle est à ce moment-là désignée comme « La Vieille (Aïeule) » par la didascalie. Jean ne semble pas étonné pour autant et les répliques continuent naturellement. Les personnages sont dans un monde onirique où l'illogisme n'étonne jamais celui qui rêve.

L'onirisme se traduit également par la transformation soudaine de décors. En effet, la didascalie précise le changement de décors difficilement réalisable : « Décors : *Rez-de-chaussée de la rue Claude-Terrasse, qui devient le moulin de La Chapelle-Anthenaise puis se transforme en vaste château comme celui de Cerisy-la-Salle* »[739]. La didascalie fait défiler des images sans lien apparent entre elles l'une après l'autre, comme dans un rêve.

L'univers dramatique est également nourri par la dimension mythique. Si la quête de la mère est un sujet principal dans les deux dernières pièces de Ionesco, elle se confond avec une tradition mythique : le voyage initiatique. Dans ce voyage, les composantes mythiques, déjà présentes dans *Le Roi se meurt* et *La Soif et la Faim*, sont évoquées souvent sous forme allégorique. Par exemple, dans *L'Homme aux valises*,

---

[735] Le Jeune Homme dit à la Vieille Femme : « Je ne sais même pas si vous êtes ma mère. », *HV*, p.1212.
[736] *Ibid.*, p.1218.
[737] *VCM*, p.1350.
[738] L'Ami lui dit : « Ce n'est pas ta mère. Ta mère était douce. C'est ton aïeule. », *Ibid.*, p.1351.
[739] *Ibid.*, p.1317.

apparaissent l'Homme à la rame, tel Charon, la sœur du Jeune Homme représentée par une poupée qui a « un grand œil noir oriental, égyptien »[740], le Jeune Homme qui se transforme en Sphinx, une Japonaise en *kimono* tel un fantôme dans le théâtre *Nô*, un homme en empereur romain avec laurier et harpe. En faisant référence aux diverses traditions culturelles, Ionesco tente de donner une dimension universelle aux voyages entrepris par ses personnages.

Projeter sur scène les vies vécues, rêvées, imaginées pour construire un drame intime, mythique et universel, une telle entreprise rend la pièce plus longue et hétérogène. Sur ce point, Jeanyves Guérin remarque fort justement : « Ionesco a l'ambition de tout dire, son obsession de la mort, sa peur du totalitarisme, les grands moments de son roman familial, sa quête de la mère, etc. C'est une gageure de vouloir réunir en une seule pièce la synthèse thématique de toute une œuvre »[741]. En effet, à travers son personnage, l'auteur tente de revoir et revivre l'ensemble de ses vies. Les pièces ne possèdent plus de construction à proprement parler mais présentent des images du passé ou celles de fantasmes qui surgissent les unes après les autres dans la tête du protagoniste. D'où l'impression d'un assemblage d'éléments disparates et la longueur quasi interminable de la pièce que reprochent les critiques. La pièce apparaît alors comme un labyrinthe où l'auteur mène une exploration de soi. En y introduisant la dimension onirique et mythique, l'auteur tente ainsi de la transformer en une perpétuelle errance de l'homme.

---

[740] *HV*, p.1218.
[741] Jeanyves Guérin, « Eugène Ionesco : *Voyages chez les morts* (Gallimard) », *N.R.F*, n°345, 1er octobre 1981, p.173.

II. Salut par l'écriture

1. La création d'un univers

Pourquoi écrire pour le théâtre ? C'est une question que Ionesco se pose constamment. D'ailleurs, le lecteur de ses essais autobiographiques trouve facilement des passages où l'auteur se plaint de la difficulté d'écrire. En effet, vers la fin de sa vie, l'écrivain abandonne quelque peu le théâtre, ou plus largement la littérature, pour se consacrer davantage à sa nouvelle passion, la peinture. *La Quête intermittente* témoigne son scepticisme à l'égard de la littérature : « Les mots ont perdu pour moi sens, valeurs, toute expression »[742].

Pourtant, Ionesco n'a pas totalement abandonné l'écriture. Certes, il n'a plus écrit pour le théâtre après *Voyages chez les morts*. Mais sa dernière œuvre scénique, *Maximilien Kolbe*, est créée en 1988, puis ses derniers articles de presse datent des années 1990. De plus, durant sa carrière d'écrivain, il a abordé presque tous les genres littéraires — à savoir l'écriture de soi, l'écriture romanesque et l'écriture dramatique — pour révéler au public son autoportrait nourri d'une quête de soi, d'un étonnement d'être, des interrogations métaphysiques, d'un sentiment d'horreur devant le spectacle souvent funeste qu'offre le monde. Il n'en demeure pas moins que, quantitativement, le genre dramatique reste au centre de sa création artistique. Ionesco a écrit une trentaine de pièces de théâtre sur environ 30 ans. Dès lors, on peut se demander pourquoi le théâtre est devenu un moyen d'expression privilégié pour lui.

L'attitude de Ionesco à l'égard du théâtre semble contradictoire. D'une part, il se montre méfiant envers le genre dramatique. Il explique dans *Notes et contre-notes* pourquoi il n'aimait pas le théâtre :

> Le jeu des comédiens me gênait : j'étais gêné pour eux. Les situations me paraissaient arbitraires. Il y avait quelque chose de faux, me semblait-il, dans tout cela.
>
> La représentation théâtrale n'avait pas de magie pour moi. Tout me paraissait un peu ridicule, un peu pénible. Je ne comprenais pas comment l'on pouvait être comédien, par exemple[743].

[742] *LQIM*, p.13.
[743] *NCN*, p.47.

Outre la présence physique de comédiens qui détruit la fiction dramatique, la vraisemblance trop artificielle du théâtre dérange Ionesco. Ce dernier semble garder la même répugnance pour le théâtre lorsqu'il déclare ainsi à Claude Bonnefoy :

> Oh, j'ai dit aimer le théâtre, cela n'était pas tout à fait vrai. Je ne l'ai même jamais aimé. Je vous avoue franchement que si j'ai écrit dans *L'Expérience du théâtre* qu'à un moment j'ai découvert le théâtre et que je l'ai aimé, c'était une concession que j'ai faite pour les critiques dramatiques qui m'ont défendu, pour les acteurs qui m'ont joué[744].

C'est sans doute dans cet esprit que Ionesco a écrit *La Cantatrice chauve*, sa première pièce ou plutôt anti-pièce. Il tourne ainsi le genre dramatique qu'il n'apprécie guère en dérision.

D'autre part, l'auteur semble intéressé par certains aspects de la scène dès son enfance. A plusieurs reprises, il parle de ses premières expériences théâtrales qu'il a eues à l'âge de 3 ou 4 ans. Il s'agit d'un spectacle du guignol dans le jardin du Luxembourg qu'il a vu avec sa mère :

> Le spectacle du guignol me tenait là, comme stupéfait, par la vision de ces poupées qui parlaient, qui bougeaient, se matraquaient. C'était le spectacle même du monde, qui, insolite, invraisemblable, mais plus vrai que le vrai, se présentait à moi sous une forme infiniment plus simplifiée et caricaturale, comme pour en souligner la grotesque et brutale vérité[745].

C'est donc la vision des marionettes qui a attiré l'attention du futur dramaturge lors de sa première expérience du théâtre. Cette expérience semble fondamentale dans sa formation artistique, puisque son théâtre va s'articuler autour des images mouvantes. Cette citation nous fait savoir aussi ce qu'il vise au théâtre. Il s'agit de révéler « le spectacle même du monde » avec sa « grotesque et brutale vérité » par la force de l'image. Le dramaturge explique effectivement, dans sa lettre adressée à Gabriel Marcel, comment il essaie de témoigner de ce spectacle du monde : « [Un] écrivain est un

[744] *EVR*, p.61-62.
[745] *Ibid.*, p.53.

témoin : je suis un témoin absolument objectif de ma subjectivité. Oui, je tâche de dire tout *comme cela m'arrive*, comme *je vois* : donc images, effluves, passion »[746]. Rien d'étonnant à ce que cette sensibilité artistique avec prédominance visuelle amène Ionesco au théâtre, l'art visuel par excellence.

La lettre à Gabriel Marcel semble nous montrer une autre raison pour laquelle Ionesco opte pour une écriture dramatique. Celle-ci permet en effet à l'écrivain de construire son œuvre avec ces images, « comme cela m'arrive », c'est-à-dire, sans se soucier d'une cohérence logique. Cette forme d'expression semble convenir le mieux à l'écrivain qui déclare préférer largement la pensée intuitive à la pensée discursive. C'est dans ce sens-là que le dramaturge explique son choix artistique à Claude Bonnefoy :

> Et si j'ai fait surtout du théâtre plutôt que du roman, plutôt que de l'essai, c'est parce que l'essai et même le roman supposent une pensée cohérente, alors que l'« incohérence » ou les contradictions peuvent se donner libre cours dans une pièce de théâtre[747].

Bien évidemment, le théâtre ionescien a ses propres construction et dynamique marquées par quelques caractéristiques telles l'accélération et la prolifération. Mais celles-ci semblent résulter non seulement du travail d'élaboration stylistique mais aussi de la nature de la vision de l'écrivain[748]. Le genre dramatique permet donc plus que d'autres genres littéraires à Ionesco de donner libre cours à son imaginaire créateur.

Enfin, le théâtre lui permet de concrétiser sur le plateau les images qui lui sont ainsi apparues. C'est ce pouvoir de créer concrètement tout un univers qui éblouit le dramaturge. Il écrit dans *Antidotes* : « Pour ma part j'ai dû sentir que le théâtre est l'art suprême permettant la matérialisation la plus complète de notre besoin de créer des univers »[749]. Il témoigne à plusieurs reprises de cette impression étrange lorsqu'il assiste à la création de ses propres pièces :

> Ce qui est aussi étrange que l'étrange, c'est de voir qu'on a créé des personnages. Quand j'ai vu des gens en chair et en os, apprenant mon texte, devenant le Pompier, devenant la Bonne,

---

[746] Eugène Ionesco, « Lettre à Gabriel Marcel », dans *Théâtre complet*, *op. cit.*, p.1402.
[747] *EVR*, p.64
[748] Il déclare ainsi à Claude Bonnefoy : « Accélération et prolifération font partie de mon rythme, de ma vision », *Ibid.*, p.58.
[749] *A*, p.182.

> devenant les Smith ou les Martin, plus tard devenant le Roi ou devenant la Reine ou le Vieux ou Sémiramis, j'ai trouvé cela étonnant. Maintenant, malgré l'habitude, je suis encore étonné. C'est absolument étrange de voir qu'un monde imaginaire s'incarne, j'ai toujours été pris d'une sorte d'angoisse en voyant cela. J'avais un peu l'impression de me substituer à Dieu[750].

Cet éblouissement mêlé d'angoisse touche le dramaturge dès le début de sa carrière d'auteur dramatique, comme en témoigne ce passage dans *Notes et contre-notes* :

> Incarner les phantasmes, donner la vie, c'est une aventure prodigieuse, irremplaçable, au point qu'il m'est arrivé à moi-même d'être ébloui, en voyant soudain se mouvoir sur le plateau des « Noctambules », à la répétition de ma première pièce, des personnages sortis de moi. J'en fus effrayé[751].

Le théâtre lui permet de créer concrètement, tel un Dieu, tout un univers peuplé des images qui surgissent à l'intérieur de lui-même. Cette force matérielle du spectacle pousse donc l'écrivain à poursuivre son aventure dramatique.

2. Fonction d'exorcisme du théâtre

Ainsi que nous l'avons vu, Ionesco a tellement mis de lui-même dans son théâtre qu'il reflète l'essence de ses vies vécues, rêvées et imaginées. Ecrire une pièce de théâtre pour lui, c'est pénétrer dans l'intimité de soi-même et révéler ses vérités sur le plateau. Que peut apporter cet exercice, alors qu'il est souvent éprouvant ? L'écrivain lui-même déclare ainsi à propos de sa pièce la plus autobiographique, *Victimes du devoir* :

> Je projetai sur scène mes doutes, mes angoisses profondes, les dialoguai; incarnai mes antagonismes ; écrivis avec la plus grande sincérité ; arrachai mes entrailles : j'intitulai cela *Victimes du devoir*[752].

---

[750] *EVR*, p.93.
[751] *NCN*, p.59.
[752] *Ibid.*, p.130.

L'écrivain fait cette exploration de soi en arrachant ses « entrailles » pour faire ressortir et matérialiser sur scène l'essence de son être, d'ailleurs parfois couverte par l'inconscient. Ce procédé semble avoir une fonction libératrice au moment de l'écriture. C'est en ce sens qu'Emmanuel Jacquart semble interpréter les composantes biographique et onirique de *Voyages chez les morts* : « L'œuvre créée, l'œuvre rêvée, nonobstant sa finalité pratique, participe à l'activité régulatrice de la conduite psychique. Elle reprend la vie, la traduit en images ou en symboles, et, momentanément, compense les échecs, les craintes et les remords »[753].

Les commentaires de Ionesco sur *Jacques ou la Soumission* laissent penser également que ce dernier attend de l'écriture une fonction libératrice :

> *Jacques* est d'abord un drame de famille, ou une parodie d'un drame de famille. Cela pourrait être une pièce morale. Le langage des personnages ainsi que leur attitude sont nobles et distingués. Seulement ce langage se disloque, se décompose. Je voulais que cette comédie « naturaliste » fût jouée pour m'en libérer en quelque sorte[754].

L'écriture dramatique permet donc à Ionesco d'extérioriser ses angoisses, ses craintes, bref son drame intérieur pour s'en débarrasser, ne serait-ce que pour un instant. De ce point de vue, son témoignage de l'expérience d'acteur semble significatif. En effet, il a incarné le personnage principal dans *La Vase*, un film produit à partir de sa nouvelle et réalisé par Heinz von Cramer. Incarner son propre personnage fut un exercice difficile sur le plan psychologique, à tel point qu'il déclare préférer ne plus voir ce film :

> Ce qui m'embêtait surtout c'était le personnage que j'avais éjecté de moi-même et qui me revenait, qui me revenait. Je le revivais. Il fallait revivre les angoisses du personnage qui n'étaient plus les miennes. J'espère qu'on redonnera ce film de boue et de lumière. J'espère qu'on en reparlera. Mais je n'irai plus le voir[755].

Ecrire ses propres angoisses, c'est aussi les projeter à l'extérieur. Ionesco semble ainsi

---

[753] Emmanuel Jacquart, « Notice » dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p.1869.
[754] *NCN*, p.268.
[755] Eugène Ionesco, « Ionesco, acteur », *Combat*, 12 avril 1974.

conscient d'une fonction libératrice de l'écriture dramatique.

De ce fait, il n'est pas étonnant qu'il s'intéresse également à l'effet d'exorcisme du théâtre, notamment à travers le théâtre traditionnel japonais *Nô*. A Paris et à Tokyo, il a assisté aux représentations de pièces telles que *Sotoba Komachi* et *Aoinoue*. Moriaki Watanabe rapporte que Ionesco s'intéressait à deux aspects du théâtre *Nô* : le *Nô* en tant que forme dramatique de l'idée de néant — exprimée surtout dans la philosophie du *Zen* — et le thème de l'exorcisme[756]. Celui-ci semble aux yeux du dramaturge un sujet très dramatique qu'on peut retrouver dans le théâtre *Nô* aussi bien que dans le théâtre juif, le Dibbouk. Quant à son propre théâtre, Ionesco déclare qu'il s'agit d'un théâtre exprimant l'impossibilité d'exorcisme tout en admettant que ses pièces peuvent exorciser le public d'une certaine manière[757]. Lorsqu'il parle de l'effet d'exorcisme possible, il pense sans doute au *Roi se meurt* en particulier. Si Ionesco affirme qu'il a écrit cette pièce pour apprendre la mort, l'écriture ne semble pas l'avoir aidé. Dans le même temps, Ionesco admet que cette pièce pourrait aider les autres. C'est ainsi qu'il répond à la question posée par Claude Bonnefoy :

> — *Pensez-vous que l'écriture vous ait aidé ?*
>
> — Moi, cela ne m'a pas aidé du tout. Cela a peut-être aidé d'autres personnes, par exemple le traducteur roumain de la pièce, un grand poète, Ion Vinéa. [...] Il a déposé le manuscrit de sa traduction quatre ou cinq jours avant sa mort. S'il a voulu faire cette traduction sachant qu'il allait mourir, et s'il a pu et tant voulu la terminer, il se peut que la pièce l'ait aidé. Et si elle a pu l'aider, alors que je me sentirais justifié et j'oserais penser que la littérature n'est pas tout à fait inutile[758].

Ce brin d'espoir que donne le théâtre, voire la littérature, l'auteur ne l'a pas toujours senti. Sur le plan personnel, le bilan peut être sévère, puisque la littérature n'a pas réussi à exorciser complètement ses angoisses. Pire, Ionesco se sent entraîné dans la soif de la gloire littéraire. Cependant, pour celui qui se considère comme « né pour la littérature »[759], il est impossible de l'abandonner complètement. « Quête *vaine*, peut-être ou sans

---

[756] Moriaki Watanabe, « Dialogue avec M. Eugène Ionesco », *Shingeki*, janvier 1964, p.2-7.
[757] *Ibid.*, p.4.
[758] *EVR*, p.83. Ionesco évoque cet épisode également dans *Journal en miettes*, voir *JM*, p.125-127.
[759] *D*, p.65.

doute, mais quête *nécessaire* ! »[760], lance Ionesco en 1986. Il continuera à publier des articles dans la presse jusqu'au début des années 1990. L'écriture est devenue son besoin presque vital : « Oui, même sans succès, j'aurais continué mon œuvre. Car cela n'était dévenu indispensable »[761]. Ce cheminement artistique de Ionesco, ponctué régulièrement par des moments de doutes, n'est pas sans rappeler son cheminement spirituel qui est partagé entre le désespoir et l'espoir de salut. Son œuvre témoigne de ce cheminement. Si Ionesco écrit : « des textes peuvent rester pour témoigner de la mort, mais aussi de la vie. [...] Il faut laisser des traces »[762], il a laissé ses propres traces de vie par l'écriture. Et au moment du spectacle, son univers intérieur, si personnel et universel, est ressuscité pour donner à voir et à vivre son autoportrait dramatique.

[760] *LQIM*, p.103.
[761] *A*, p.183.
[762] *Pppp*, p.94.

La dramaturgie ionescienne suit une évolution au cours de sa carrière théâtrale. Dans ses premières pièces, le plateau est considéré comme un monde vu de l'extérieur. Le dramaturge se place alors hors de l'univers dramatique pour le contempler tel un spectateur. De cette distance est né le ton farcesque qui suscite le rire grinçant. De ce fait, rien d'étonnant à ce qu'on y trouve moins d'éléments autobiographiques. Pourtant, le point de vue extérieur laisse sa place assez rapidement à l'introspection. Dès lors apparaissent des personnages qui ont plus de traits communs avec le dramaturge. Ses souvenirs personnels commencent à être évoqués à travers la bouche du personnage principal. Celui-ci médiatise ainsi la vision personnelle de l'auteur. Les souvenirs autobiographiques finissent par apparaître clairement sans être couverts par le voile de la fiction dans les dernières pièces de Ionesco. Cependant ce dernier les mêle aux composantes onirique et mythique sans doute pour leur donner une dimension universelle. L'autoportrait dramatique de Ionesco prend ainsi une forme multiple.

Cette création d'autoportrait dramatique, si pénible qu'elle fût, semble bénéfique pour l'auteur. Par l'extériorisation de son autoportrait, souvent teinté d'angoisses, il essaie de se décharger du poids qui pèse sur lui, le traumatisme du passé, l'angoisse de la mort. S'il dit aimer le théâtre juif Dibbouk et le théâtre *Nô*, dont l'effet d'exorcisme par le rituel sacré l'impressionne beaucoup, c'est qu'il attend sans doute le même effet en écrivant ses propres pièces. Pourtant, une fois l'œuvre achevée, l'écrivain éprouve une impuissance, un sentiment amer de vide, voire une peur de se voir dans la représentation. L'écriture elle-même peut corrompre Ionesco avec la gloire qu'elle peut lui apporter. Ainsi l'investigation de soi-même par l'écriture théâtrale s'avère-t-elle être une sorte de cheminement entre l'impuissance et le salut, ce qui coïncide avec la quête spirituelle menée par le dramaturge.

Pour conclure, on peut constater que l'attitude de contemplation est essentielle pour l'imagination créatrice de Ionesco. La sensibilité de l'artiste passe d'abord par le sens visuel, si bien que, lorsqu'il tente de mener une quête introspective par l'écriture de soi, elle se traduit par un autoportrait constitué de bribes d'images. Rien d'étonnant donc à ce que le théâtre, art de la représentation, soit son lieu de prédilection. Il projette sur scène tout ce qui grouille dans son univers intérieur où cohabitent, avec contradiction, émerveillement, terreur, angoisse, exaltation, remord, réflexion. L'écriture dramatique lui permet de donner vie à tous ces éléments qui restent jusqu'alors informes pour lui-même et indicibles par l'écriture discursive. Les images ainsi concrétisées interpellent de façon poignante la sensibilité du spectateur et lui montre ce qui apparaît comme « vérité » dans la vision de l'auteur. Le spectacle a cette fonction de révéler une vérité cruelle — parfois peu plaisante pour le spectateur —, ce que Jacques Lemarchand, le fervent défenseur de Ionesco, n'a pas manqué de remarquer dès le début des années 1950 :

> C'est parce que ses personnages nous ressemblent sans cesse, aux notables comme à moi, — de profil — et que c'est notre propre profil qu'il lance avec verve dans ces aventures imprévues, imprévisibles en apparence, et que nous reconnaissons soudain pour plus vraies encore que toutes celles qui ont pu nous arriver[763].

Plus que ses essais autobiographiques, marqués déjà par leur caractère fantasmatique et onirique, le régime dramatique permet sans doute à Ionesco d'aller plus loin dans la projection de son Moi fantasmatique, grâce à la médiation de personnages et de comédiens, à la concrétisation et à la stylisation. En quelque sorte, l'incompatibilité du genre dramatique avec le pacte autobiographique strict permet finalement d'activer davantage l'imaginaire de l'auteur pour faire ressurgir des scènes importantes de sa vie saisies dans sa subjectivité.

En même temps, le théâtre lui permet de prendre de la distance vis-à-vis des éléments autobiographiques qui ne se focalisent pas seulement sur un personnage. L'autoportrait dramatique prend ainsi une forme multiple et complexe. Le dramaturge profite également de la distance inhérente introduite par le régime dramatique pour tenir

[763] Jacques Lemarchand, « Préface », dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p.5.

le spectateur entre le rire noir et l'identification empathique. Pour cet effet, l'auteur recourt à tous les moyens y compris les objets et les décors régis par les didascalies. L'autoportrait dramatique refuse ainsi d'être réduit à sa simple dimension (auto)biographique, tout en restant extrêmement intime et attachant. Touchant par ses cris pathétiques, tourné en dérision par un éclat de rire noir, poussé à la frontière du conscient et de l'inconscient, cet autoportrait protéiforme possède une force saisissante et fait revivre au spectateur les vies d'Eugène Ionesco.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le présent travail a eu pour but de mettre en exergue la multiplicité formelle d'autoportraits que dessine l'œuvre d'Eugène Ionesco. Si ce dernier a laissé non seulement des pièces de théâtre mais aussi un roman, des nouvelles, des essais, des articles et même des tableaux, on a tendance à ne retenir que le Ionesco dramaturge. En accordant autant d'importance à l'écriture de soi et à l'écriture romanesque qu'à l'écriture dramatique de l'auteur, nous avons tenté d'analyser les facettes de cette écriture qui construisent son autoportrait transgénéique et protéiforme et de révéler leurs enjeux littéraires et personnels.

Dans notre première partie, nous nous sommes penché sur l'écriture de soi afin d'examiner d'abord ses diverses appartenances génériques. L'examen nous fait constater que la plupart des ouvrages non-fictionnels de Ionesco ne peuvent être définis ni comme autobiographie ni comme journal. Prenant une forme décousue et sans dates, ceux-ci peuvent être considérés comme essais autobiographiques sur le Moi de Ionesco. Ce dernier mène sa quête de la reconnaissance de soi et de son passé par le truchement d'une contemplation de soi et d'une affirmation de son unicité par opposition aux idéologies qui le nient. L'analyse de souvenirs d'enfance révèle que ceux-ci constituent un autoportrait idéal puisque l'enfance se situe dans un espace atemporel, donc immortel, aux yeux de l'écrivain. En construisant son autoportrait, il lutte ainsi contre l'amnésie qui menace d'effacer ses souvenirs. Nous avons cherché à montrer que l'écriture de *Présent passé passé présent* et *Journal en miettes* reflétait pleinement cette quête de reconnaissance de soi hors du temps. L'examen de chaque fragment confirme que Ionesco se soucie peu de l'ordre chronologique et n'hésite pas à modifier certains passages de son texte, pour mettre en relief la continuité de sa personne par une juxtaposition des temps. Ainsi l'écriture est-elle employée comme moyen de trouver l'unicité de soi qui transcenderait le temps et la mort. De même, la linéarité du texte n'est pas l'objet de l'attention de Ionesco. Ce dernier préfère l'assemblage de textes

hétérogènes composés de fragments et même de récits fictifs pour qu'ils reflètent ainsi mieux l'intérieur désordonné d'un homme. Dans son autoportrait construit de cette manière, les images jouent un rôle essentiel pour caractériser les deux états d'âme de Ionesco, euphorie et dépression, par contraste de couleurs. Il est ainsi apparu que l'autoportrait ionescien ne postule pas comme un essai autobiographique organisé. D'ailleurs l'exactitude d'informations biographiques lui importe peu, ce qui ne résulte pas d'un manque de sincérité de sa part mais de sa vision de la vie. En effet, nous avons observé que l'exploration de soi était menée chez Ionesco non seulement dans la vie diurne mais aussi dans la vie onirique et fantasmatique. Construit au fil du texte, cet autoportrait polymorphe éclaté en miettes met finalement en lumière Ionesco à la recherche de son *ego*.

Cet aspect d'autoportrait est fort présent dans l'unique roman de Ionesco duquel notre deuxième partie a fait l'objet. De la même manière que dans notre première partie, nous nous sommes d'abord intéressé à la question du genre. En réalité, désigné comme roman, *Le Solitaire* ne peut être qu'une fiction. Et pourtant, nous avons constaté qu'une fois la fictionnalité du roman garantie, Ionesco laissait entendre, par les paratextes à l'appui, qu'il tentait de révéler sa vérité à travers la fiction. L'abondance du discours commentatif et de repères biographiques que nous avons repérés forment ainsi un autoportrait masqué mais destiné à révéler les traits particuliers de l'auteur sans contrainte de véracité. Nous avons examiné par la suite le traitement que subissent les personnages, le cadre spatio-temporel et la mise en scène de visions dans *Le Solitaire*. La mise à l'écart du personnage principal qui favorise l'abondance de son discours introspectif donne l'impression du soliloque intime, alors que le cadre spatio-temporel qui passe d'un réalisme à un irréalisme fait partager au lecteur l'état d'esprit de ce dernier. L'apparition de signes du sacré donne sens à la vie du personnage au moment où il se débarrasse de son passé et du monde. Si Ionesco a tant mis de lui-même dans ce roman, la mise en scène romanesque véhicule ainsi avec efficacité les vérités exprimées par l'auteur à travers son autoportrait masqué. Dans une certaine mesure, c'est le même constat que nous avons dressé sur les nouvelles de Ionesco. Certaines indications biographiques repérables, le discours autodiégétique maintenu dans toutes les nouvelles le prouvent. Pourtant, leur ancrage dans un univers onirique, leur longueur relativement limitée, l'absence de discours méditatif nous font constater que l'écriture des nouvelles

se rapproche davantage de l'écriture dramatique.

La troisième partie de notre étude est consacrée à l'analyse de l'autoportrait dramatique. Nous avons commencé par constater que le théâtre installe plus de distance entre le dramaturge et son œuvre par sa spécificité générique. Or, il est apparu que Ionesco n'essaie pas de surmonter cette distance mais en profite, à l'instar de ses prédécesseurs, pour favoriser l'exposition de sa vie fantasmatique ou pour produire un effet de recul. L'analyse des personnages montre que l'autoportrait dramatique est éclaté en miettes. Ionesco confie ainsi aux personnages principaux ses souvenirs familiaux, sa vision du monde et sa reflexion sur le théâtre. En revanche, ceux-ci sont épargnés de discours politiques dont se chargent les personnages secondaires sans autorité pour ne pas imposer le point de vue du dramaturge au spectateur. De même, Ionesco met en place dans son théâtre plusieurs procédés de mise à distance, tels que le comique ou l'irréalisme, afin de retenir le public entre l'identification et le désengagement. Le traitement que subissent d'autres éléments dramatiques confirme la même intention de l'auteur, puisqu'il fait refléter concrètement son univers intime sur scène par le décor et les objets sans qu'ils s'identifient toujours à l'univers intérieur du personnage. Le trait de cet autoportrait, à la fois touchant et distancé, se dessine progressivement au fil des années. L'étude chronologique des pièces de Ionesco montre que les éléments autobiographiques, très peu présents dans les premières pièces, finissent par envahir la scène. Les écrits sur le théâtre de Ionesco montrent que cette représentation de soi apporte un certain effet positif. L'auteur prend plaisir de créer tout un univers tel un Dieu et y projette ses propres craintes, angoisses, questionnements pour s'en libérer sans y réussir totalement.

Ainsi, les autoportraits qui se dessinent dans l'œuvre de Ionesco sont tous nés de la même motivation qui est celle de la reconnaissance de l'essence du Moi. Ils resultent également du même procédé qui est celui de l'observation introspective. En revanche, chaque autoportrait montre différentes facettes de ce Moi. D'une part, la diversité d'autoportraits qui pourtant ne doivent être qu'un seul est associée au problème de la perception. Si l'enfance cristallise le Moi idéal, on ne peut la percevoir que par le biais de la mémoire affective comme le remarque Emmanuel Jacquart :

> En effet, le Moi d'antan a appréhendé la « réalité » — sa réalité — à travers l'affectivité et l'intellect dont il disposait alors. Or l'enfant ou l'adolescent d'hier hante, séduit ou tourmente l'adulte d'aujourd'hui qui, emporté par le courant de l'introspection, suit les caprices de la mémoire affective[764].

Il apparaît ainsi normal que l'autoportrait, saisi par la subjectivité, reste authentique mais change de forme à tout instant. D'autre part, Ionesco diversifie son écriture pour mieux communiquer son autoportrait au lecteur ou au spectateur, en s'adaptant aux spécificités de chaque genre. Ainsi, lorsque Ionesco aborde le genre romanesque, le soliloque et la mise en scène font pénétrer le lecteur dans l'univers intime du personnage. Dans son théâtre, le dramaturge projette ses pensées intérieures par un ensemble d'éléments scéniques. Ce faisant il prend du recul par rapport aux autres genres d'écritures. Les autoportraits ainsi établis peuvent sembler très différents l'un de l'autre, mais chacun reflète l'univers intérieur de l'homme. C'est ainsi qu'une pièce comme *Les Chaises*, qui ne semble pas avoir de rapport avec l'autoportrait, reflète les doutes spirituels de l'auteur, comme l'atteste cette lettre de Ionesco adressée à Jacques Lemarchand en 1951 :

> J'ai vraiment essayé de dire mon propre délabrement spirituel, cet abîme sans fond qui est en moi, l'absence de tout « le grand trou tout noir » pour citer mon personnage que seul pourrait remplir Celui auquel on ne peut plus, on n'ose plus croire[765].

La multiplicité d'autoportraits que dresse Ionesco montre qu'il n'en est jamais totalement satisfait. L'autoportrait idéal d'antan est presque effacé par la mémoire lacunaire, tandis que celui d'aujourd'hui ne fait que provoquer la nostalgie de ce temps perdu. Le cri d'interrogations qu'il lance dans son œuvre ne lui apporte pas de réponse. Finalement, l'autoportrait lui échappe et il en dessine un autre dans l'espoir de retrouver enfin son Moi. La construction de l'autoportrait est une quête de soi qui n'arrive jamais à son terme, à l'instar de sa quête « intermittente » du salut. Sans doute, un autoportrait

---

[764] Emmanuel Jacquart, « Préface », dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, *op.cit.*, p.xi-xii.
[765] Lettre à Jacques Lemarchand, le 5 septembre 1951, dans Jacques Lemarchand, *Le Nouveau théâtre 1947-1968 — Un combat au jour le jour*, textes réunis et présentés par Véroniques Hoffmann-Martinot, Préface de Robert Abirached, Paris, Gallimard, 2009, p.157

ne peut à lui seul représenter un homme. Mais cette infinitude prouve paradoxalement la richesse et la complexité d'une existence humaine. A la différence de l'autoportrait en peinture qui fige l'instant même, l'autoportrait en littérature se construit au fil du texte. Ainsi, chaque autoportrait de Ionesco en mouvement donne à voir de façon kaléidoscopique une facette de son Moi.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES DE IONESCO

1. THÉATRE
2. RÉCIT
3. ÉCRITURE DE SOI, RECUEIL D'ARTICLE
4. ENTRETIENS
5. DIVERS

II. OUVRAGES ET ARTICLES CONSACRÉS À IONESCO

1. BIBLIOGRAPHIES, BIOGRAPHIES ET TÉMOIGNAGES
2. MONOGRAPHIES
3. OUVRAGES COLLECTIFS
4. REVUES ET ARTICLES
5. THÈSES

III. OUVRAGES SUR L'AUTOBIOGRAPHIE

1. MONOGRAPHIES
2. OUVRAGES COLLECTIFS
3. ARTICLES

IV. OUVRAGES SUR LE THÉÂTRE

1. MONOGRAPHIES
2. OUVRAGES COLLECTIFS
3. ARTICLES

V. OUVRAGES DIVERS

I. OUVRAGES D'EUGÈNE IONESCO

1. THÉÂTRE

1-1. Théâtres

Théâtre I : *La Cantatrice chauve, La Leçon, Jacques ou la Soumission, Les Chaises, Victimes du devoir, Amédée ou Comment s'en débarrasser*, Paris, Gallimard, 1954, 329 p.

Théâtre II : *L'Impromptu de l'Alma, Tueur sans gages, Le Nouveau Locataire, L'avenir est dans les œufs, Le Maître, La Jeune Fille à marier,* Paris, Gallimard, 1958, 256 p.

Théâtre III : *Rhinocéros, Le Piéton de l'air, Délire à deux, Le Tableau, Scène à quatre, Les Salutations, La Colère* , Paris, Gallimard, 1963, 307 p.

Théâtre IV : *Le roi se meurt, La Soif et la Faim, La Lacune, Le Salon de l'automobile, L'Œuf dur, Le Jeune Homme à marier, Apprendre à marcher*, Paris, Gallimard, 1966, 251 p.

Théâtre V : *Jeux de massacre, Macbett, La Vase, Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains* , Paris, Gallimard, 1974, 336 p.

Théâtre VI : *L'homme aux valise* suivi de *Ce formidable bordel !*, Paris, Gallimard, 1975, 199 p.

Théâtre VII : *Voyages chez les morts*. *Thèmes et variantes*, Paris, Gallimard, 1981, 133 p.

Théâtre VIII : *Le Rhume onirique ou la demoiselle de pharmacie*, *La Nièce-épouse*, *Les connaissez-vous ?*, *Les Grandes chaleurs*, Paris, Gallimard, 2002, 111 p.

Théâtre complet, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris,

Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1991, 1951 p.

« Scène », *Corps écrit*, n°10, 1984, p.89-97.

1-2. Éditions commentées

La Cantatrice chauve, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, coll. Folio théâtre, 1993, 149 p.

Jacques ou la Soumission ; L'Avenir est dans les œufs, édition présentée, établie et annotée par Marie-Claude Hubert, Paris, Gallimard, coll. Folio théâtre, 1993, 160 p.

Victimes du devoir, édition présentée, établie et annotée par Gilles Ernst, Paris, Gallimard, coll. Folio théâtre, 2000, 152 p.

Tueur sans gages, édition présentée, établie et annotée par Gilles Ernst, Paris, Gallimard, coll. Folio théâtre, 2003, 214 p.

Rhinocéros, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, coll. Folio théâtre, 1999, 323 p.

Le Roi se meurt, édition présentée, établie et annotée par Gilles Ernst, Paris, Gallimard, coll. Folio théâtre, 1997, 179 p.

Le Roi se meurt, édition commentée par Pascale Alexandre-Bergues, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 2005, 218 p.

Macbett, édition présentée, établie et annotée par Marie-Claude Hubert, Paris, Gallimard, coll. Folio théâtre, 2009, 194 p.

1-3. livret d'opéra

Maximilien Kolbe, édition critique de Marguerite Jean-Blain, Paris, Champion, 2005, 178 p.

2. RÉCIT

2-1. Roman

Le Solitaire, Paris, Mercure de France, 1973, Gallimard, coll. Folio, 1976, 207 p.

2-2. Nouvelles

La Photo du colonel. Récits : *Oriflamme, La photo du colonel, Le piéton de l'air, Une victime du devoir, Rhinocéros, La vase, Printemps 1939*, Paris, Gallimard, 1962, coll. L'Imaginaire, 2003, 166 p.

3. ÉCRITURE DE SOI, RECUEIL D'ARTICLE

3-1. Écriture de soi

Journal en miettes, Paris, Mercure de France, 1967, Gallimard, coll. Folio essais, 1992, 216 p.

Passé présent présent passé, Paris, Mercure de France, 1968, Gallimard, coll. Idées, 1976, 281 p.

Découvertes, Genève, Suisse, Editions Skira, coll. Les sentiers de la création, 1969, 128 p.

Souvenirs et dernières rencontres. Erinnerungen und letze Begegnungen, Remagen-

Rolandseck, Rommerskirchen, coll. Signatur, 1986, non paginé.

Le Blanc et le Noir, Paris, Gallimard, 1985, 72 p.

La Quête intermittente, Paris, Gallimard, 1987, 168 p.

3-2. Recueils d'articles

Notes et contre-notes, Paris, Gallimard, 1966, coll. Folio essais, 1991, 371 p.

Antidotes, Paris, Gallimard, 1977, 367 p.

Un homme en question, Paris, Gallimard, 1979, 218 p.

Hugoliade, traduit du roumain par Dragomir Costineanu, avec la participation de Marie-France Ionesco, Postface de Gelu Ionesco, Paris, Gallimard, 1982, 152 p.

Non, traduit du roumain et annoté par Marie-France Ionesco, préface d'Eugen Simion, avant-propos d'Eugène Ionesco, postface d'Ileana Gregori, Paris, Gallimard, 1986, 308 p.

Littérature roumaine suivi de *Grosse chaleur*, adapté de I.-L. Caragiale, Paris, Fata Morgana, 1998, 69 p.

4. ENTRETIENS

4-1. Monographies

Entre la vie et le rêve, Paris, Belfond, 1977, Gallimard,1996, 227 p.

Ionesco à cœur ouvert, séries d'entretiens accordés à Gilbert Tarrab par Eugène

Ionesco : précédées d'un essai de sociologie du théâtre de Ionesco, Montréal, Ed. Le Cercle du livre de France, 1970, 121 p.

Ruptures de silence — rencontres avec André Coutin —, Paris, Mercure de France, 1995, 92 p.

4-2. Entretiens et interviews

« Entretien avec Ionesco », par Marcelle Capron, *Combat*, 2 mars 1959.

« Rhinocéros : portrait-interview de l'écrivain », par Jean-Paul Weber, *Figaro Littéraire*, 23 janvier 1960.

« Une heure avec Ionesco », par Gabriel d'Aubarede, *Les Nouvelles Littéraires*, 8 mars 1962.

« L'Apocalypse selon Ionesco », par Claude Cézan, *Nouvelles littéraires*, 7 février 1963.

« Entretien avec Eugène Ionesco dont "le Rhinocéros" est présenté mardi », par Jacques Siclier, *Le Monde*, 27 avril 1965.

« Je vais abandonner le théâtre pour l'essai », *L'Aurore*, 1er février 1966.

« Pas de soupe pour les dogmatiques », par Jean-Marie Serreau, *Le Nouvel Observateur*, 16 février 1966.

« Ionesco, cinq personnages en quête d'eux-même », par Claude Morand, *Arts*, 23 février 1966.

« Entretien avec Eugène Ionesco », par Rosette Lamont, *Cahiers Renaud-Barrault*, n°53, février 1966.

« Ionesco politique », par Yvette Romi, *Le Nouvel Observateur*, 29 juin 1966.

« Des sketches, un monologue et la peste », par Pierre Montaigne, *Le Figaro*, 23 décembre 1966.

« Je ne sais pas ce que c'est que vivre... ni mourir », par Claudine Jardin, *Figaro*, 20 juin 1967

« Les paranoïaques de la politique », par Cezan Claude, *Les Nouvelles Littéraires*, 24 janvier 1972.

« Quand Ionesco s'attaque aux hommes de pouvoir », par Pierre Julien, *L'Aurore*, 27 janvier 1972.

« Dieu ? Non ! », par Christian Chabanis, *Les Nouvelles Littéraires,* 12 mars 1973.

« Eugène Ionesco ouvre sa valise », Françoise Varenne, *Le Figaro*, 29 novembre 1975.

« Ionesco parle », par Jean-Jaques Gautier, *Le Figaro*, mars 1976.

« Ionesco et l'engagement politique », par Dominique Jamet, *L'Aurore*, 21 septembre 1976.

« "Le Roi se meurt" vit de sa propre vie », par Claude Baignières, 24 novembre 1976.

« Pourquoi n'a-t-on pas cru Koestker, Gide, Kravtchenko ? », par Emmanuelle Klausner, *L'Evénement du Jeudi*, 27 novembre 1986.

« La quête du silence », par Fenczak Sylvie, *Le Figaro*, 10 février 1986.

« Entretien avec Eugène Ionesco — à Paris le 10 septembre 1979 », dans Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante — Ionesco,*

Beckett, Adamov, Paris, José Corti, 1987, p.255-271.

« Je suis à l'assaut du ciel », par Bruno de Cessole, *Le Figaro Littéraire*, 11 janvier 1988.

«J'aurais tant voulu être un saint », anonyme, *La Vie*, 5 octobre 1989.

Le Quotidien de Paris, 6 décembre 1989.

«Entretiens avec Eugène Ionesco », dans Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, Paris, Seuil, coll. Les contemporains, 1990, p.233-267.

Le Monde, 15 décembre 1990.

« Entretien avec Eugène Ionesco », dans Ahmad Kamyabi Mask, *Qu'attendent Eugène Ionesco et Samuel Beckett ? et qu'en pensent : J.-L. Barrault, J. Mauclair, M. Maréchal, P. Vernois, T. Brown, A. Grodzicki, R. Benski, A. Epstein, R. Lamont, R. Schechner ?*, Paris, Edition Ahmad Kamyabi Mask, 1991,p.26-37.

5. DIVERS

5-1.Préfaces

« Préface », dans Pavel Dan, *Le Père Urcan*, traduit du roumain par Gabrielle Cabrini et Eugène Ionesco, Marseille, Editions Jean Vigneau, 1945, p.7-18.

« Préface », dans Fedo Dostoïevsky, *Les Possédés*, adaptation scénique par Akakia Viala et Nicolas Bataille, têtes des personnages d'après les maquettes d'Elie Grékoff, Paris, Editions Emile-Paul, 1959, p.9-13.

« Avant-propos », dans Ilarie Voronca, *Onze récits*, Limoges, Ed. Rougerie, 1968, p.5-8.

« Préface », dans Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Editions Klincksieck, 1972, p.ix-x.

« Préface », dans Elizabeth Antébi, *Droit d'asiles en Union Soviétique*, Paris, Juillard, 1977, p.7-9.

« Préface », dans Marie-France Ionesco et Paul Vernois (dir.), *Ionesco : situation et perspectives*, Paris, Pierre Belfond, 1980, p.13-23.

« Avant-propos », dans Eugène Ionesco, *Non*, traduit du roumain et annoté par Marie-France Ionesco, Gallimard, 1986, p.7.

« Préface », dans Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante — Ionesco, Beckett, Adamov*, José Corti, 1987, p.5-6.

5-2. Articles

5-2-1. Extraits de journal

« Pages de Journal », *La N.R.F.*, février 1960, p. 220-233.

« Le Journal », *Preuves*, septembre 1965, p.3-18.

« Rêve, pages de journal », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°54, avril 1966, p.62-63.

« J'avoue », *Le Figaro littéraire*, 29 mars 1967.

« Passé - présent (d'un pays à l'autre)», *Preuves*, n° 200, octobre 1967, p.8-17.

« Je m'évade de Roumanie », *Le Figaro littéraire*, 12 août 1968.

« Journal d'un citoyen malgré lui », *La N.R.F.*, n° 274, 1er octobre 1975, p. 167-183.

« Je rêve je me souviens », *La N.R.F.*, n° 345, 1er octobre 1981, p.84-88 ; n°346, 1er novembre 1981, p.92-100.

« Journal et rêve », *Revue des Deux-Mondes*, avril-juin 1986, p. 52-66

5-2-2. Sur la politique

« Lettre de Roumanie — La Roumanie peut-elle résister ? », *Le Voltigeur*, n°12, 5 avril 1939. L'article est publié sous le pseudonyme d'Ion Petrou.

« Lettre de Roumanie — Dantzig, symbole de la résistance française », *Le Voltigeur*, n°18, 12 juillet 1939. L'article est publié sous le pseudonyme d'Ion Petrou.

« Israël et plus loin », *Le Figaro*, 29 octobre 1973.

« Les Tentacules soviétiques », *Le Figaro*, 8 juillet 1976.

« L'homme, la culture et le pouvoir », *Le Figaro*, 10 décembre 1979.

« Un cri d'un Roumain en danger de mort », *Le Monde*, 26 juillet 1980.

5-2-3. Sur le théâtre et la littérature

« Théâtre est anti-théâtre », *Cahiers des saisons*, n°2, octobre 1955.

« Négation de Brecht », *Arts*, n°602, 16-22 janvier 1957.

« Pour Cocteau », *Cahiers des saisons,* n°12, octobre 1957.

« Ce que j'aurais voulu mieux dire », dans *Cahiers Paul Claudel*, II. «Le Rire »,

Gallmard, 1960, repris dans *Les critiques de notre temps et Claudel*, présenté par André Blanc, Garnier frères, 1970, p.123-125.

« Ionesco, acteur », *Combat*, 12 avril 1974.

« Brecht, stalinien, n'est qu'un pompier », *Le Figaro*, 28 mai 1979.

« Molière est-il périmé? », *Le Nouvel Observateur*, n° 1142, 26 septembre 1986.

« Samuel Beckett », *Le Nouvel Observateur*, n°1313, 4 janvier 1990.

5-2-4. Divers

« Ni un Dieu, ni un démon », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°22, mai 1958.

« La Démystification par l'humour noir », *L'Avant-Scène*, n°191, 15 février 1959.

« Depuis dix ans je me bats contre l'esprit bourgeois et la tyrannie politique », *Arts*, n°758, 20 janvier 1960.

« Vingt ans pour réfléchir », *L'Express*, 23 avril 1964.

« Précurseurs roumains du surréalisme: Urmuz », *Les Lettres nouvelles*, janvier-février 1965.

« Ecrire », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 53, février 1966, p.30-32.

« Bribes de rêves, bribes d'idées », *Les Lettres françaises*, 17 février 1966.

« Les insuffisances de la littérature », *Les Nouvelles Littéraires*, 15 mai 1969.

« Notes retrouvées », *Les Nouvelles littéraires*, 25 février 1971.

« Le bonheur est médiocre », *Le Nouvel Observateur*, n°460, 3 septembre 1973.

« *L'Homme aux valises* », *L'Aurore*, 1er décembre1975.

« Ne Trichons pas avec le théâtre », *Le Figaro*, 6 novembre 1976.

« Mort et peine de mort », *Le Figaro*, 4 février 1977.

« "Je" fut "un autre"», *La N.R.F.*, n° 294, juin 1977, p.45-53.

« Adresse aux hommes (et les femmes) encore jeunes », *Le Monde*, 24 novembre 1979.

« Un Soljenitsyne roumain », *Le Monde*, 9 mars 1979.

« Etats-Unis : tentation de l'apocalypse », *Le Figaro*, 29 août, 1979.

« Qui sont les grands Satans ? », *Le Nouvel Observateur*, n°1077, 28 juin 1985.

« Dans l'angoisse », *Le Nouvel Observateur*, n° 1157, 15 janvier 1987.

« Récriminations d'un citoyen exaspéré », *Le Figaro*, 5 juin 1987.

« J'exige une lucarne! », *Le Figaro*, 31 octobre 1987.

« Mais soyez donc curieux! », *Le Figaro*, 16 novembre 1987.

« Rendez-vous au jugement dernier », *Le Figaro*, 20 février 1988.

« Aveuglement sur l'essentiel », *Le Figaro*, 5 février 1990.

« Récit inédit », *Impressions du Sud*, n°35, printemps 1993, p.25-27.

« Le retour de Schäffer — un rêve de Ionesco recueilli par André Coutin », *Magazine littéraire*, n° 335, septembre 1995, p.54-56.

5-3. Correspondance

5-3-1. Lettres publiées

COLEMAN, Ingrid H., « Conscious and Unconscious Intent in the Creative Process : A Letter from Eugène Ionesco », *The French Review*, vol.54, n°6, mai 1981, p.810-816.

IONESCO, Eugène, « Une lettre d'Eugène Ionesco à Emmanuel Mounier — suivie de son commentaire », *Bulletin des Amis d'Emmanuel Mounier*, n°53, février 1980, pp.13-21.

IONESCO, Eugène, « Lettre à Gabriel Marcel », *La Revue de la Bibliothèque nationale*, n°26, hiver 1987, reprise dans *Théâtre complet*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p.1400-1405.

IONESCO, Eugène, « Lettre à Alphonse Dupront », « Lettre à Mircea Eliade », dans Marie-France Ionesco, *Portrait de l'écrivain dans le siècle, Eugène Ionesco 1909-1994*, Gallimard, coll. « Arcades », 2004, p130-134.

LEMARCHAND, Jacques, *Le Nouveau théâtre 1947-1968 — Un combat au jour le jour*, textes réunis et présentés par Véroniques Hoffmann-Martinot, Préface de Robert Abirached, Paris, Gallimard, 2009, 448 p. Cet ouvrage contient plusieurs lettres de Ionesco à Jacques Lemarchand : lettre du 17 octobre 1952 (p.110.), celle du 24 juillet 1951 (p.156-157.), celle du 5 septembre 1951 (p.157-158.), celle du 5 janvier 1952 (p.158.) et celle du 8 décembre 1955 (p.218-219).

5-3-2. Lettres inédites

Une lettre à Léon-Gabriel Gros, Bibliothèque municipale de Marseille, Fonds Léon

Gabriel Gros.

Cinq lettres à Jean Ballard, Bibliothèque municipale de Marseille, Fonds Ballard.

Quatre lettres à André Barsacq, Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle.

Une lettre à Georges Lambrichs, privée.

Une lettre au Pape Jean-Paul II, privée.

Deux lettres à Jean Paulhan, Institut mémoires de l'édition contemporaine, Fonds Paulhan.

II. OUVRAGES ET ARTICLES CONSACRÉS À IONESCO

1. BIOGRAPHIES ET TÉMOIGNAGES

1-1. Bibiographies

GRIEFFITH, Hughes R., **BURY**, Ruth, *Eugène Ionesco. A bibliography*, Cardiff, University of Wales Press, 1974, 127 p.

KYLE, Linda Davis, « Eugène Ionesco : a selective bibliography, 1974-1978 », dans *Bulletin of Bibliography*, vol.37, No.4, 1980, p.167-184.

LEINER, Wolfgang et alii, *Bibliographie et index thématique des études sur Eugène Ionesco*, Fribourg, Suisse, Éditions unversitaires, 1980, 192 p.

1-2. Biographies, études biographiques

CLEYNEN-SERGHIEV, Ecaterina, « Baptiste, l'enfant du Paradis, et le clown triste — Chronique d'une amitié », *Revue d'Histoire du théâtre*, n°189-190, 1996, p.169-181. Cette étude cite de nombreuses lettres de Ionesco adressées à Jean-Louis Barrault.

GHEORGHIU, Mihaï D., « Quelques révélations sur Eugène Ionesco », *Liber*, n° 26, mars 1996, p.8-10.

GHEORGHIU, Mihaï D., « Retour sur Ionesco », *Liber*, n°28, septembre 1996, p.7.

IONESCO, Marie-France, *Portrait de l'écrivain dans le siècle : Eugène Ionesco 1909-1994*, Paris, Gallimard, coll. Arcades, 2004, 145 p.

KLUBACK, William, **FINKENTHAL**, Michael, *The Clown in the Agora — Conversations about Eugène Ionesco—* , New York, Peter Lang, 1998, 173 p.

LAIGNEL-LAVASTINE, Aexandra, *Cioran, Eliade, Ionesco — L'oubli du fascisme —*, Paris, P.U.F., coll. Perspectives critiques, 2002, 552 p.

LE GALL, André, *Eugène Ionesco — Mise en scène d'un* existant spécial *en son oeuvre et en son temps*, Paris, Flammarion, coll. Grandes Biographies, 2009, 619 p.

PAIRE, Alain, « 1942-1944 : Ionesco à Marseille », *Impressions du Sud*, n°35, printemps 1993, p.23-25.

PLAZY, Gilles, *Eugène Ionesco – le rire et l'espérence – une biographie*, Paris, Julliard, 1994, 299 p.

STAN, Ana-Maria, « Survie, création, devoir, patriotique, collaboration ? —le cas d'Eugène Ionesco à Vichy—», *Transylvanian review*, vol. XIV, n°4, 2005, p.58-80.

1-3. Témoignages

BOSQUET, Alain, *Les fruits de l'an dernier*, Paris, Grasset, 1996, 299 p.

BRENNER, Jacques, *Le Flâneur indiscret*, Paris, Julliard, 1995, 208 p.

BRENNER, Jacques, *Journal V — La cuisine des Prix (1980-1993)*, Fayard, 2006, 752 p.

DHOMME, Sylvain, *Histoire de théâtres*, Editions de l'Amandier, 2005, 165 p.

LEMARCHAND, Jacques, *Le Nouveau théâtre 1947-1968 — Un combat au jour le jour*, textes réunis et présentés par Véroniques Hoffmann-Martinot, Préface de Robert Abirached, Paris, Gallimard, 2009, 448 p.

MAUCLAIR, Jacques, *Les Grimaces d'un vieux singe*, Paris, Editions des Quatre-Vents, 1994, 94 p.

SEBASTIAN, Mihail, *Journal (1935-1944)*, traduit du roumain par Alain Paruit, préface d'Edgar Reichmann, Paris, Stock, 1998, 573 p.

STOLOJAN, Sanda, *Au balcon de l'exil roumain à Paris – avec Cioran, Eugène Ionesco, Mircea Eliade, Vintila Horia*..., Paris, L'Harmattan, coll. Aujourd'hui l'Europe, 1999, 344 p.

2. MONOGRAPHIES

ABASTADO, Claude, *Eugène Ionesco*, Paris, Bordas, coll. Présence littéraire, 197I, 287 p.

BENMUSSA, Simone, *Ionesco*, Paris, Seghers, coll. Théâtre de tous les temps, 1966, 192 p.

BRADESCO, Faust, *Le monde étrange de Ionesco*, Paris, Promotion et édition, 1967,

223 p.

CALINESCU, Matei, *Ionesco — Recherches identitaires*, traduit du roumain par Simona Modreanu, Paris, Editions OXUS, coll. Les Roumains de Paris, 348 p.

CAVARRA, Silvana, *Ionesco — de l'absurde à la quête*, Catania, C. Tringale Editore, 1976, 102 p

CLEYNEN-SERGHIEV, Ecaterina, *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Paris, PUF, 1993, 190 p.

ESSLIN, Martin, *The Theatre of the Absurd*, 3rd edition, London, Methuen, 2001, 480 p.

FÉAL, Gisèle, *Ionesco - un théâtre onirique* -, Paris, Editions Imago, 2001, 262 p.

HAMDAN, Alexandra, *Ionescu avant Ionesco — Portrait de l'artiste en jeune homme*, Peter Lang, 1993, 285 p.

HERR, Annette, *L'esprit d'enfance dans l'oeuvre d'Eugène Ionesco*, Münster, Ed. Lit, 2000, 100 p.

HUBERT, Marie-Claude, *Eugène Ionesco*, Paris, Seuil, coll. Les contemporains, 1990, 284 p.

JACQUART, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision —Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1998, 311 p.

JEAN-BLAIN, Marguerite, *Eugène Ionesco : mystique ou mal croyant ?*, Bruxelles, Ed. Lessius, 2005, 176 p.

KAMYAB MASK, Ahmad, *Qu'a-t-on fait de Rhinocéros d'Eugène Ionesco à travers le monde ?,* Paris, Edité par Ahmad Kamyab Mask, membre de l'AAA, 1995, 256 p.

LANE, Nancy, *Understanding Eugène Ionesco*, Columbia, Etats-Unis, University of South Carolina Press, 1993, 242 p.

LEUSSE-LE GUILLOU, Sonia de, *Eugène Ionesco, de l'écriture à la peinture*, Préface de Robert Abirached, suivi d'« Un certain Van Gogh » traduit par Marie-France Ionesco, Paris, L'Harmattan, coll. Histoire et idées des arts, 2010, 334 p.

LISTA, Giovanni, *Ionesco*, Paris, Henri Veyrier, coll. Les Plumes du Temps, 1989, 219 p.

SATIJN, Nico, *Le Labyrinthe de la cité radieuse*, Amsterdam, Ed. Rodopi, 1982, 244 p.

VERNOIS, Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Klincksieck, coll. Théâtre d'aujourd'hui , 1991, 382 p.

3. OUVRAGES COLLECTIFS

IONESCO, Marie-France, **VERNOIS**, Paul, ed., *Colloque de Cerisy. Ionesco : Situation et perspectives*, Pierre Belfond, 1980, 284 p.

IONESCO, Marie-France, **DODILLE**, Norbert, **LIICEANU**, Gabriel, ed., *Lectures de Ionesco*, actes du colloque organisé en mai 1995 par l'Institut français de Bucarest, Paris, l'Harmattan, 1996, 111 p.

IONESCO, Marie-France, **DODILLE**, Norbert, dir., *Lire, jouer Ionesco — Colloque de Cerisy*, Besançon, Editions les Solitaires intempestifs, 2010, 550 p.

HUBERT, Marie-Claude, **BERTRAND**, Michel, dir., *Eugène Ionesco, classicisme et modernité*, Aix-en-provence, Publications de l'Université de Provence, coll. Textuelles, 2011, 270 p.

LAUBREAUX, Raymond, ed., *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Paris, Garnier frères, 1973. 188 p.

4. REVUES ET ARTICLES

4-1. Revues consacrées à Ionesco

« Richesse théâtrale. Ionesco », *L'Avant-Scène*, 1er février 1967.

« Les rhinocéros aux théâtres », *Cahier Renaud-Brarrault*, n° 29, février 1960.

« Ionesco dans le monde », *Cahier Renaud-Brarrault*, n° 42, février 1963.

« Ionesco — l'exprérience du refus », *Magazine littéraire*, n° 335, septembre 1995.

Lingua Romana, a journal of French, Italian and Romanian culture, revue en ligne, vol 3, issues 1 et 2, automne 2004. Les articles de Michel Lioure, Simona Furdui, Béatrice Jongy, Livia Titieni, Horia Capusan, Yolana Vinas des Palacio, Scott Sprenger, Iulia Mateiu, Raluca Via, Andreea Hopârtean, Abdulatif Acarlioglu, Søren Olsen, Sonia de Leusse, Anamaria Curea, Eugenia Enache, Ligia Stela Florea, Anca Mitroi sont disponibles : http://linguaromana.byu.edu/

4-2. Articles sur Ionesco

BARRY, Viviane, « La figure du père dans l'oeuvre théâtrale d'Eugène Ionesco », dans Anne Bouvier Cavoret (dir.), *Théâtre et mémoire*, Acte du Colloque international Avignon, Ed. Ophrys, 2002, p.261-273.

COMOROVSKI, Cornelia, « Lecture du théâtre d'Eugène Ionesco sous le jour des écrits de Mircea Eliade », dans Georges Cesbron (dir.), *Dix-huit études d'anthropologie littéraire*, coll. Recherches sur l'imaginaire, cahier XVIII, Université d'Angers, 1988,

p.84-108.

ISSACHAROFF, Michaël, « Le clos et l'ouvert chez Ionesco : *Oriflamme* », dans *L'Espace et la nouvelle : Flaubert, Huysmans, Ionesco, Sartre, Camus*, Paris, José Corti, 1976, p.85-95.

JONGY, Béatrice, « Le journal de vieillesse : la voie du salut ? — Etude de *La Quête intermittente* d'Eugène Ionesco », dans Marie-Christine Paillard (dir.), *Admirable tremblement du temps — Le vieillir et le créer*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, p.39-53.

MACE-BARBIER, Nathalie, « Onirisme et dramaturgie chez Ionesco », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°4, juillet-août 1997, p.649-667.

MACE-BARBIER, Nathalie, « Le jeu vertigineux des mises en abyme dans 'L'Impromptu de l'Alma' », *Revue d'Histoire du théâtre,* n° 196, 1997, p.317-333.

MODRZEJEWSKA, Krystyna, « L'Expression de la rupture chez Ionesco », dans *Ecrire la rupture*, colloque international université lumière-lyon2 / Université de Lodz, sous la direction de Christine Queffélec et René-Pierre Colin, Tusson, Editions Du Lérot, 2003, p.115-125.

SMADJA, Robert, « O'neill et Ionesco », dans *Famille et littérature*, Paris, Honoré Champion, 2005, p.213-263.

4-3 Coupures de presse sur le journal d'Eugène Ionesco

BOTT, François, « Ce petit homme trsite qui a fait rire l'Europe —Eugène Ionesco et son « Journal en miettes » —», *Le Monde*, 21 juin 1967.

BOTT, François, « Tristesse des clowns, « Présent passé, Passé présent » d'Eugène Ionesco », *Le Monde*, 5 octobre 1968.

CHAPSAL, Madeleine, « L'enfer c'est moi », *L'Express*, n° 900, 7 octobre 1968.

DUVIGNAUD, Jean, « La prose et le théâtre », *L'Express*, n° 604, 10 janvier 1963.

KANTERS, Robert, « Présent passé passé présent », *Le Figaro Littéraire*, 16 décembre 1969.

MARCABRU, Pierre, « Autobiographie théâtrale », *Le Figaro*, 3 mars 1983.

NOURRISIER, François, « *Journal en miettes* d'Eugène Ionesco », *Les Nouvelles Littéraires*, 15 juin 1967.

PIA, Pascal, « Eugène Ionesco : *Journal en miettes* (Mercure de France), Claude Bonnefoy : *Entretiens avec Eugène Ionesco* (Editions Pierre Belfond), Nino Franck : *Mémoire brisée* (Calmann-Lévy)», *Carrefour*, 14 juin 1967.

POULET, Jacques, « Autobiographie mentale », *L'Humanité*, 24 décembre 1975.

POULET, Robert, « Confession d'un dramaturge », *Ecrits de Paris*, octobre 1967, p.101-106.

ROHOU, Guy, « Eugène Ionesco : *Journal en miettes* », *La N.R.F*, n°178, octobre 1967, p.699-700.

TERDJAN, Raphaël, « Le Journal de Ionesco », *Les Etudes*, novembre 1967.

5. THÈSES

JEAN-BLAIN, Marguerite, *Descente aux enfers et psychopomptes chez Ionesco*, sous la direction de Marie-Claude Hubert, thèse de doctorat, lettres et arts, Université Aix-Marseille I, 2000, 1919 p.

LEUSSE-LE GUILLOU, Sonia de, *Eugène Ionesco et la peinture*, sous la direction de Denis Guenoun, thèse de doctorat, littérature française et comparée, Université Paris IV, 2005, 558 p.

III. OUVRAGES SUR L'AUTOBIOGRAPHIE

1. MONOGRAPHIES

BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1980, 375 p.

BING, Gertrude, **MOREL**, Geoffroy, *Portraits et autoportraits*, Paris, Gallimard, coll. La bibliothèque Gallimard, 2002, 177 p.

BRAUD, Michel, *La Forme des jours — pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2006, 328 p.

CARRON, Jean-Pierre, *Écriture et identité ; pour une poétique de l'autobiographie*, Bruxelles, OUSIA, 2002, 202 p.

COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris, Ed. Tristram, 2004, 251 p.

DIDIER, Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, P.U.F., coll. littératures modernes, 1976, 205 p.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? — Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1994, 398 p.

GASPARINI, Philippe, *Autofiction — Une aventure du langage—*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2008, 344 p.

HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes – Les expressions du* moi*, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. U lettres, 2003, 154 p.

LECARME, Jacques, **LECARME-TABONE**, Eliane, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, coll. U lettres, 1999, 315 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1996, 381 p.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre—L'autobiographie, de la littérature aux médias—* , Paris, Seuil, coll. Poétique , 1980, 332 p.

LEJEUNE, Philippe, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, coll. Poétique , 1998, 426 p.

2. OUVRAGES COLLECTIFS

COL, Norbert, dir., *Ecritures de soi*, Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE), Université de Bretagne-Sud Lorient, 24-26 novembre 2004, Paris, L'Harmattan, 2007, 410 p.

DOUBROVSKY, Serge, **LECARME**, Jacques, **LEJEUNE**, Philippe, dir., *Autofictiones & Cie*, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes modernes, Université Paris X, n°6, 1993, 249 p.

DEGOTTE, Bertrand, **MIGUET-OLLAGNIER**, Marine et alli., *Écriture de soi: secret et réticences*, textes réunis et présentés par Bertrand Degotte et Marine Miguet-Ollagnier, Actes du colloque international de Besançon (22, 23, 24 novembre 2000), Paris, L'Harmattan, 2001, 376 p.

GOULET, Alain, dir., *L'Ecriture de soi comme dialogue*, Actes du colloque de Caen (24-25 janvier 1997), Caen, Presses Universitaires de Caen, coll. Elseneur, n°14, 1998,

210 p.

JEANNELLE, Jean-Louis, **VIOLLET**, Catherine, dir., *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, coll. Au coeur des textes, 2007, 262 p.

POIRIER, Jacques et alli., *Écriture de soi et lecture de l'autre*, textes réunis et présentés par Jacques Poirier avec la participation de Gilles Ernst et Michel HermanDijon, Ed. universitaires de Dijon, coll. Le Texte et l'édition, 2002, 224 p.

SIMONET-TENANT, Françoise, dir., *Le propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, 2007, 179 p.

WINTERMEYER, Rolf et alli., *« Moi public » et « Moi privé » dans les mémoires et les écrits autobiographiques du XVIIe siècle à nos jours*, Etudes réunies et présentées par Rolf Wintermeyer en collaboration avec Corinne Bouillot, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, 443 p.

3. ARTICLES

BEAUJOUR, Michel, « Autobiographie et autoportrait », *Poétique*, n°32, novembre 1977, p.442-458.

DIDIER, Béatrice, « Autoportrait et journal intime », *Corps écrit*, n°5, *Autoportrait*, PUF, 1983, p.167-182.

VIART, Dominique, « L'écrivain au miroir », *TDC*, n°1008, 15 janvier 2011, p.20-23.

IV. OUVRAGES SUR LE THÉÂTRE

1. MONOGRAPHIES

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, suivi du *Théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1994, 251 p.

CORVIN, Michel, *Festivals de l'art d'avant-garde, 1956-1960*, Paris, Somogy, 2004, 325 p.

CORVIN, Michel, *Le Théâtre nouveau en France*, Paris, P.U.F, coll. Que sais-je?, 1963, 7e éd. mise à jour, 1995, 127 p.

HUBERT, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante Ionesco-Beckett-Adamov*, Paris, José Corti, 1987, 296 p.

HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus., 1998, 188 p.

HUBERT, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. U lettres, 1998, 271 p.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Préface d'Anne Ubersfeld, Paris, Dunod, 1996, 447 p.

PRUNER, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, A. Colin, coll. Lettres sup., 2005, 154 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtre du moi, théâtre du monde*, Rouen, Editions Médianes, 1995, 359 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes sud, série « Le temps du théâtre », 1989, 169 p.

UBERSFELD, Anne, *Claudel — Autobiographie et Histoire —, Partage de Midi*, Editions Temps actuels, coll. Entaille/s, 1981, 131 p.

UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, coll. memo,

1996, 87 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I* , Paris, Editions Belin, coll. Belin sup : lettres, 1998, 237 p.

2. OUVRAGES COLLECTIFS

FIX, Florence, **TOUDOIRE-SURLAPIERRE**, Frédérique, éds., *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle : regarder l'impossible*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, coll. Ecritures, 2007, 282 p.

FÉRAL, Josette, dir., *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Québec, Brèches, 1985, 271 p.

GOLOPENTIA, Sanda, **MARTINEZ THOMAS**, Monique, dir., *Voir les didascalies*, Paris, Ophrys, Cahiers du Cric, coll. Ibéricas, 1994, 243 p.

GRACE, Sherrill, **WASSERMAN**, Jerry, ed., *Theatre and AutoBiography — writing and performing lives in theory and practice*, Talonbooks, Vancouver, 2006, 352 p.

GUERIN, Jeanyves, éd., *Fiction et engagement politique : la représentation du parti et du militant dans le roman et le théâtre du XXe siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, 277 p.

HUBERT, Marie-Claude, dir., *La plume du phénix – Réécritures au théâtre*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, coll. Texuelles théâtre, 2006, 316 p.

HUBERT, Marie-Claude, dir., *Les formes de la réécriture au théâtre*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, coll. Texuelles théâtre, 2003, 320 p.

LATOUR, Geneviève, dir., *Petites Scène Grand Théâtre — Le théâtre de création de 1944 à 1966*, catalogue de l'exposition « petites scènes, Grand Théâtre », 1986, 303 p.

VERNOIS, Paul et alii., *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Acte du colloque oragnisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de Strasbourg et la Société d'Etudes du XXe siècle, Paris, Editions Klincksieck, coll. Actes et colloques , n°14, 1974, 286 p.

3. ARTICLES

MACE, Nathalie, « Anouilh 1951-1981 : trente ans de théâtre autobiographique ? », dans un numéro consacré au Théâtre d'hier et théâtre d'aujourd'hui, dirigé par Jeanyves Guérin, Travaux et recherches de l'Université de Marne-la-Vallée, *Littératures*, n° 10, oct. 2004, p.37-53.

WIEGEL, Philippe, « Le théâtre d'Eugène Ionesco et de Rodrigo Garcia : Entre le "dit de soi" et le "déjà dit" », dans Norbert Col, dir., *Ecritures de soi*, Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités (ADICORE), Université de Bretagne-Sud Lorient, 24-26 novembre 2004, Paris, L'Harmattan, 2007, p.275-282.

WINKLER, Jean-Marie, « Théâtre autobiographique / autobiographie théâtralisée — Réflexions sur Thomas Bernhard dramaturge ou la tromperie par les apparences », dans *« Moi public » et « Moi privé » dans les mémoires et les écrits autobiographiques du XVIIe siècle à nos jours*, Etudes réunies et présentées par Rolf Wintermeyer en collaboration avec Corinne Bouillot, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p.311-321.

V. OUVRAGES DIVERS

AGATHON, *Codréanu et la garde de fer, le dossier — Le nationalisme roumain entre 1936 et 1940 vu par la presse de l'époque —*, avec la collaboration de Vulfran Mory, Paris, Cercle Franco-Hispanique, 1991, 62 p.

ANDRES, Philippe, *La Nouvelle*, Paris, Ellipses, coll. thèmes & étude, 1998, 118 p.

AUBRIT, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, A. Colin, coll. Coursus. 1997, 191 p.

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 1949, coll. Folio essai, 1976, 652 p.

BERGSON, Henri, *Le Rire — Essai sur la signification du comique*, 1ère éd., Paris, Alcan, 1900, P.U.F., coll. Quadrige, 2007, 359 p.

BLOMQVIST, Lars Erik, « Some utopian elements in stalinist art », *Russian history*, n° 2-3, 1984, p.298-305.

CHEVALIER, Jean, **GHEERBRANT**, Alain, *Dictionnaire des symboles — mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, coll. Bouquins, édition revue et corrigée, 1982, 1060 p.

COCTEAU, Jean, *La Difficulté d'être*, Paris, P. Morihien, 1947, Editions du Rocher, coll. Livre de Poche, 1989, 188 p.

CODREANU, Corneliu Zelea, *La Garde de fer (Pour les Légionnaires)*, Grenoble, colectia Ommul Nou, 1972, 470 p.

CODREANU, Corneliu Zelea, *Journal de prison*, Introduction et traduction du roumain par Faust Bradesco, Avant-propos de Horia Sima, Puiseaux, Editions Pardès, 1986, 79 p.

ELIADE, Mircea, *Les Moissons du solstice : Mémoires II : 1937-1960*, traduit du roumain par Alain Paruit, Paris, Gallimard, 1988, 279 p.

FATU, Mihai, **MUSAT**,Mircea et al., *Horthyst-Fascist terror in Northwestern Romania - September 1940 - October 1944 -* , Bucharest, Meridiane Pub. House, 1986, 327 p.

FOUCAULT, Michel, *Dits et Ecrits II 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. Quatro, 2001, 1735 p.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, coll. Tel, 1990, 405 p.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, coll. Points Essais, 2004, 236 p.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1987, coll. Point Essais, 2002 430 p.

GODIN, André, *Une passion roumaine — Histoire de l'Institut Français de Hautes Etudes en Roumanie (1924-1948)*, Paris, L'Harmattan, 1998, 239 p.

GOLOMSTOCK, Igor, *L'art totalitaire*, traduit de l'anglais par Michèle Levy-Bram, Paris, Édition Carré, 1991, 344 p.

GROJINOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, coll. Lire , 2000, 210 p.

GUÉRIN, Jeanyves, *Art nouveau ou homme nouveau — Modernité et progressisme dans la littérature française du XXe siècle—*, Paris, Honoré Champion, coll. Histoire culturelle de l'Europe, 2002, 473 p.

HILBERG, Raul, *La destruction des Juifs d'Europe*, traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra, André Charpentier et Pierre-Emmanuel Dauzat, édition définitive, complétée et mise à jour, Paris, Gallimard, coll. Folio histoire, 2006, 3 tomes, 2288 p.

IOANID, Radu, *La Roumanie et la Shoah*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, 383 p.

JONESCO, Eugène N., *De la notion d'accident du travail dans la loi du 9 avril 1898*,

thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté de droit et des sciences économiques, Paris, Librairie de jurisprudence Edouard Duchemin, 1915, 135 p.

MATARD-BONUCCI, Marie-Anne, MILZA, Pierre (dir.), *L'Homme nouveau dans l'Europe fasciste (1922-1945) — Entre dictature et totalitarisme—*, Paris, Fayard, 2004, 365 p.

MOUNIER, Emmanuel, *Introduction aux existentialismes*, Paris, Denoël, 1947, 158 p.

NAGY-TALAVERA, Nicholas M., *The Green shirts and the Others - A History of Fascism in Hungary and Rumania* -, Stanford, Hoover Institution Press, 1970, 427 p.

ROTHSCHILD, Joseph, *Return to diversity* : *a political history of East Central Europe since World War II*, New York, Oxford University Press, 3e édition, 2000, 338 p.

SANDU, Traian, *Histoire de la Roumanie*, Paris, Perrin, 2008, 435 p.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Edition Nagel, 1946, coll. Pensées, 1970, 141 p.

WEIL, Simone, *Lettre à un religieux*, Paris, Gallimard, 1951, Seuil, coll. Livre de vie, 1999, 96 p.

WINOCK, Michel, *« Esprit » : des intellectuels dans la cité 1930-1950*, deuxième édition, Paris, Seuil, 1996, 500 p.

ANNEXES

MANUSCRITS D'EUGÈNE IONESCO

PRÉSENTATION

Les manuscrits d'Eugène Ionesco étaient considérés égarés pendant longtemps. Emmanuel Jacquart fait ainsi un état des lieux dans la note pour son édition du *Théâtre complet* : « Nous disposons de très peu de textes originaux, Ionesco ayant rarement préservé ses manuscrits ou ses dactylogrammes »[766]. En effet, Marie-France Ionesco elle-même ignorait l'existence de certains manuscrits jusqu'en 2009, au moment où elle a décidé de faire don des archives de son père à la Bibliothèque Nationale de France. A cette occasion, on a découvert un nombre important de manuscrits soigneusement conservés par l'épouse du dramaturge, Rodica Ionesco. Les manuscrits sont consultables aujourd'hui au département des Arts et Spectacles, dans le fonds Ionesco, à la Bibliothèque Nationale de France.

Lorsque Marie-France Ionesco nous a ouvert gentiment la porte de son appartement en 2008, nous avons donc eu accès à tous les manuscrits qu'elle croyait posséder alors. Il s'agit plus précisément des manuscrits de plusieurs pièces telles *La Cantatrice chauve*, *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, une version avortée du roman *Le Solitaire*, de quelques cahiers et de fiches de lecture.

En ce qui concerne le traitement des manuscrits, nous avons transcrit textuellement les pièces de théâtre. Quant aux cahiers, aux brouillons et aux fiches de lecture, nous avons choisi d'effectuer un tri pour extraire des parties les plus intéressantes. Par conséquent, les manuscrits présentés ici sont une petite partie de ceux qui sont conservés à la Bibliothèque Nationale de France. L'étude génétique de Ionesco reste donc un domaine à explorer[767].

---

[766] Emmanuel Jacquart, « Note sur la présente édition », dans *Théâtre complet*, *op. cit.*, p.CXXI.

[767] Certains travaux sur Ionesco ont déjà recours à l'étude génétique. Voir par exemple, Audrey Lemesle, « Le traitement de l'image dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser* », dans Norbert Dodille, Marie-France Ionesco, *Lire, Jouer Ionesco*, *op. cit.*, p.149-176.

ORDRE

Les manuscrits de Ionesco sont présentés dans l'ordre suivant :

I. *La Cantatrice chauve*
II. *Le Téléphone*
III. *Amédée ou Comment s'en débarrasser*
IV. *Le Roi se meurt*
V. *L'argument pour un ballet*
VI. *Le Solitaire*
VII. Quelques brouillons
VIII. Fiches de lecture, carnets etc.

SIGLES UTILISÉS

Nous avons utilisé les sigles suivants pour la transcription.

—	Passage biffé
<...>	Passage ajouté
...	lecture conjecturale
[ ]	éléments ajouté par le transcripteur
[illis.]	Passage illisible

Ionesco ne souligne pas systématiquement les didascalies. Nous avons reproduit son soulignement tel qu'il est écrit dans le manuscrit.

I. *La Cantatrice chauve*

CC, f°1[768]

Monsieur Smith (sans tourner la tête)

~~Il y avait quelqu'un ? Qui c'était ? Qui~~ Il y a quelqu'un ? Qui est-ce ?

Madame Smith

~~Non~~ ~~i~~ Il n'y a ~~eu~~ personne. (Elle s'asseoit[sic]. Elle coud ses chaussettes. Un silence. On frappe de nouveau.)

Monsieur Smith (tout en lisant son journal)

On frappe. Ça doit être quelqu'un.

Madame Smith

Je vais ouvrir. (Elle va à la porte, l'ouvre, la referme) Toujours personne. (Elle se rasseoit [sic]. Elle coud. Pause. On entend frapper).

Monsieur Smith

On a encore frappé.

Madame Smith

Je ne vais plus ouvrir. Sans doute qu'il n'y a toujours personne. Je ~~me dérange~~ ne veux plus me déranger pour rien.

Monsieur Smith

Mais s'il y avait quelqu'un, cette fois-ci ? Va voir, il y a peut-être quelqu'un !

Madame Smith

Bon, j'y vais. (Elle y va. Il n'y a personne.)

~~Mad~~ Monsieur Smith

Il y a quelqu'un ? Qui est-ce ?

Madame Smith

Personne, toujours personne !

Monsieur Smith

Toujours personne ? Je trouve que ça peut paraître assez surprenant. (Madame Smith se rassied, recoud.)

[768] Manuscrit non paginé. Les deux premiers feuillets semblent faire partie de la scène I mais il manque des feuillets qui les précèdent. Ainsi, dans le manuscrit, il n'y a ni les indications scéniques, ni la scène d'introduction. Voir Emmanuel Jacquart, « Note sur le texte », dans Eugène ionesco, *Théâtre complet*, p.1481-1487. Les f°1-3 correspondent à la scène VII de la version définitive où les Martins, absents ici, apparaissent aux côtés des Smiths

Madame Smith

Tu m'as dérangé pour rien.

CC f°2

Monsieur Smith

Oui, mais il pouvait y avoir quelqu'un puisqu'on a frappé à la porte !

Madame Smith

Il n'y a eu personne.

Monsieur Smith

Mais comprends qu'il ~~y~~ aurait pu y avoir quelqu'un.

Madame Smith ~~(énervée)~~ (agacée)

Il n'y a eu personne. Je me suis dérangé [*sic*] i-nu-ti-le-ment.

Monsieur Smith

Je te dis et je te répète qu'il pouvait y avoir quelqu'un puisqu'on avait frappé à la porte et lorsque l'on entend frapper à la porte, normalement...

Madame Smith (de plus en plus agacée)

Il était logique de penser qu'il n'y avait personne puisqu'il n'y avait eu personne <non plus> les deux premières fois qu'on avait frappé ! Je me suis dérangé [*sic*] pour rien. C'était pas la peine de me faire lever pour aller ouvrir la porte une troisième fois !

Monsieur Smith

On était moralement obligé d'en avoir le cœur net. Il faut toujours ouvrir quand on entend frapper à la porte ! Moi-même je le fais : j'ouvre quand on frappe et, d'après ma propre expérience, je puis te dire ~~ce~~ à quoi il faut s'en tenir sur les frappements à la porte : il arrive souvent que lorsqu'on frappe, il n'y ait d'abord personne et, <après,> quand on frappe encore ~~qu'~~ il y a souvent quelqu'un.

(On entend frapper.)

Monsieur Smith

On frappe encore. Il y a peut-être quelqu'un. Va voir, chérie.

Madame Smith (furieuse)

Oh, non, alors !

CC f°3 (Elle crie, tape du pied, montre les poings) : Fiche-moi la paix, fiche-moi la paix, fiche-moi la paix ! (elle se laisse choir dans son fauteuil) Va ouvrir si tu veux ! Moi je n'y vais plus ! Vas-y ! Il n'y aura personne !

Monsieur Smith

(imperturbable ; ironique ; l'air ~~me~~ légèrement méprisant ; sans répondre, il va vers la porte et l'ouvre. Sur le seuil, le capitaine des pompiers de la ville.)

Scène II[769]

(les mêmes ; le capitaine des pompiers ; celui-ci, âgé de 40 à 50 ans, coiffé d'un casque éblouissant, en uniforme.)

Monsieur Smith

Bonjour, Monsieur le pompier ! (à Madame Smith, victorieusement) Tu vois qu'il y avait quelqu'un ? (Madame Smith ne répond pas ; elle est confondue dans son travail de raccomodage). J'avais raison !

Le capitaine des Pompiers

Vous dites, monsieur Smith ?

Monsieur Smith

Ce n'est pas à vous que je m'adressais. Je parlais à ma femme. Elle me disait de ne pas ouvrir la porte car elle prétendait qu'il n'y avait personne.

Le capitaine des Pompiers

~~Ha~~ Ah ! Ah! Ah !Ah ! Elle est bien bonne, celle-là !

Madame Smith

(vexée, se lève, s'approche des deux autres, ~~interrompt.)~~ à son mari :)

~~San~~ Je t'en prie de ne pas mêler les étrangers à nos conflits intimes !

Le capitaine des Pompiers (confus)

[769] La « Scène II » correspond au début de la scène VIII de la version définitive. Il manque toujours les époux Martin dans le manuscrit.

Excusez-moi !...

CC f°4

Madame Smith

Pendant tout le temps que vous restiez là, avez-vous entendu frapper à notre porte ? (Monsieur Smith veut interrompre) Pardon, pardon, laisse-moi le questionner. (au pompier) Avez-vous entendu frapper ?

Le capitaine des pompiers (hésitant, timide)

Et bien, et bien... oui... je dois vous avouer que j'ai entendu... ~~j'ai,~~ en effet, j'ai entendu frapper...

Madame Smith (tandis que Mr Smith ricane)

Combien de fois a-t-on frappé ?

Le capitaine des pompiers

Heuh... trois fois... trois fois à votre porte... Et je vous ai même vu [*sic*] les trois fois que vous ~~avez ou~~ êtes venue ouvrir la porte...

Madame Smith

Tiens ? ... Moi je ne vous ai pas vu.

Le capitaine des pompiers (souriant)

C'est parce que je me suis caché derrière le mur pour que vous ne me voyiez pas. Je ne voulais pas être vu parce que... parce que... vous auriez pu croire que c'était moi qui avait [*sic*] ~~so~~ frappé les trois premières fois... et c'est pas vrai... Je n'aime pas, vous comprenez, que l'on m'attribue...

Monsieur Smith (à sa femme)

~~Tu vois, hein ?~~ Cependant, cependant...

Le capitaine des pompiers

... Les actions que je n'ai point faites ou des intentions que je ne nourris pas... et dont je ne puis, ~~logiquement~~, répondre < moralement...> Je m'en lave les mains... comme Machin...

Monsieur Smith (à sa femme)

Cependant ~~il~~ quand il a frappé il y avait quelqu'un et c'était lui...

CC f°5

Madame Smith (au pompier)

Mais alors qui est-ce qui a bien pu frapper les trois premières fois si ce n'était pas vous ?

Le capitaine des pompiers

Personne... il n'y avait personne... je n'ai vu personne...

~~Monsieur~~ Madame Smith (triomphant<e>, à ~~sa femme~~ son mari)

Alors, tu vois que ~~l'on peut frapper~~ lorsqu'on entend frapper il n'y a personne... le plus souvent.

Monsieur Smith

C'est faux... Tu as vu toi-même que lorsque moi je suis allé *~~m*~~ ouvrir, ~~j'ai~~ il y avait le capitaine des pompiers... C'était lui qui avait frappé. Cela prouve qu'il y a quelqu'un qui veut entrer lorsqu'on ~~entend frapper~~ l'on frappe...

Madame Smith

Mais les trois premières fois... les trois premières fois...

Le capitaine des pompiers

Calmez-vous Messieurs Dames... Mon Dieu, ne faites pas les enfants. Vous vous disputez pour des sottises. La chose est pourtant bien simple : lorsqu'on frapper à la porte,~~ il y a , parfois~~ c'est qu'il y a, parfois, quelqu'un... d'autres fois, il n'y a personne... Il n'y a pas de règle précise...

Madame Smith

~~Alors~~ Et lorsqu'on entend frapper à votre porte, que pensez-vous, faut-il aller ouvrir ou non ?

Monsieur Smith

On voudrait bien le savoir

Le capitaine des pompiers

Ça, je ne puis vous le dire... ~~Al~~ Ouvrez ou pas, comme vous le croyez, c'est une affaire où l'inspiration du moment joue le rôle principal ! Quant à moi, j'ai toujours ma pompe à

CC f°6 la main. De cette façon, si vraiment ~~il y~~ c'est quelqu'un qui frappe, j'en ai toute [*sic*] de suite la preuve en l'arrosant. Comme ça il ne frappera plus une autre fois. Il se fera annoncer par un autre.

Madame Smith

Nous n'avons pas tous des pompes, à la maison. Heureusement pour vous !

Monsieur Smith

J'en ferai faire.

Madame Smith (au pompier)

Mais asseyez-vous, monsieur le pompier, voulez-vous du thé, un whyski [sic]? ~~Faites vous commode~~, Mettez-vous à l'aise, enlevez votre casque.

Le capitaine des pompiers

Non, merci. Je ne puis l'enlever maintenant. Je suis ~~ici~~ venu chez vous en mission de service.

Monsieur et Madame Smith

Quelle mission ?

Le capitaine des pompiers

Excusez mon indiscrétion... Est-ce qu'il y a le feu chez vous ?

Madame Smith

Quel feu ?

Le capitaine des pompiers (balbutiant, timide)

Je veux dire... (très gêné) n'y aurait-il pas un début d'incendie ?... ~~Avez-vous La chemi~~ Votre grenier ne brûle-t-il pas ? Ou l'escalier, ou la cheminée, les meubles, n'importe quoi ?

Madame Smith (gênée, elle aussi)

Je ne pense pas... (à son mari) N'est-ce pas ?

Monsieur Smith

Je ne sais pas... Je ne le pense pas... Je peux me renseigner si vous voulez... Mais pourquoi me le demandez-vous ?

Le capitaine des pompiers

CC f°7 C'est parce qu'on m'a donné l'ordre formel d'éteindre les incendies qu'il pourrait y avoir en ville... aussi faut-il les déclarer... S'il y a le feu chez vous, ne me le cachez pas, vous me rendrez service.

Madame Smith

C'est promis... On va voir. S'il y a le feu, on vous le dira, ne craignez rien. ~~Mais pourquoi~~ Mais vous pourriez demander aux voisins... Allez voir, si vous voulez, chez Monsieur Bok, le marchand d'allumettes... Vous aurez plus de chance...

Monsieur Smith

Il est très aimable... Dites-lui que vous venez de notre part.

Le capitaine des pompiers

C'est vrai, c'est vrai... Mais voyez-vous... Monsieur Bok est mon beau-frère...

Monsieur Smith

Et alors...

Le capitaine des pompiers

Vous ne savez donc pas que d'après la loi ~~je~~ il m'est défendu d'éteindre les incendies de la famille ?

Monsieur Smith

C'est juste... Je n'y avais pas pensé...

Madame Smith

Allez voir s'il y a le feu chez Monsieur Cook...

Le capitaine des pompiers

Je ne peux y aller non plus car sa mère est d'origine juive... il est défendu d'éteindre le feu chez les juifs, sauf entre le premier et le trois Juin de l'année prochaine...

Monsieur Smith

C'est juste !

Le capitaine des pompiers

~~J'~~ Sa maison a d'ailleurs déjà pris feu, il y a six ans...

CC f°8 Madame Smith (regardant par la fenêtre)

Je vois cependant que sa maison est intacte !

Le capitaine des pompiers

C'est parce qu'il l'a éteinte [*sic*] tout seul, pour se venger.

Monsieur Smith

Ce n'est pas permis.

Le capitaine des pompiers

Bien sûr... On lui a fait un procès... qui dure toujours.

Madame Smith

Et s'il le perd ?

Le capitaine des pompiers

On lui mettra le feu à la maison, officiellement et on lui défendra de s'interposer... Mais on l'annoncera à temps. Il aura le droit ~~d'empor~~ d'enlever ses meubles.

Monsieur Smith

La loi n'est pas trop sévère...

Le capitaine des pompiers

Oh, non... D'ailleurs Cook a droit à cette faveur, car son arrière-grand père maternel a été décoré à la suite d'un pari qu'il a gagné... et alors ses descendants ~~[illis.]~~ bénéficient d'un régime spécial...

Madame Smith

Ça ne m'étonne pas !

Monsieur Smith

Allez voir chez le vicaire...

Le capitaine des pompiers

Je ne peux pas non plus. ~~Il s'agirait là du feu céleste. J'aurais du fil à retordre avec la religion... Allons, assez bavardé...~~ C'est le feu sacré. Je vais continuer ma tournée... (il regarde sa montre.) Il est tard, j'ai un feu à quatorze heures quatorze...il

CC f°9 faut encore que j'aie le temps d'aller chercher ma pompe. Au revoir, et

s'il y a un incendie chez vous n'oubliez pas de me le déclarer...

Madame Smith

~~On n'y manquera pas~~. < On n'y manquera pas. Mais ne partez pas. Restez quand même... Vous déjeunez (*dînerez*) avec nous. Nous attendons aussi d'autres amis.

Le Pompier

Qui ? ~~Je~~ Si je ne suis pas indiscret.

M.S.

Je ne sais pas

M. Smith

Il ~~n~~ y a du vent. Ne craignez rien. Il ne s'éteindra pas jusqu'à demain. Vous irez demain.

S

bon j'accepte. Mais mon feu ![770]>

Monsieur Smith

C'est promis. Au revoir...

(Le capitaine des pompiers s'en va. Madame et Monsieur Smith se rasse~~o~~oient dans leurs fauteuils~~)~~. La pendule sonne quatre fois.)

Scène ~~III~~ *VI*[771](Madame Smith, Monsieur Smith)

(Elle raccomode ses chaussettes. Il lit le journal. Silence. La pendule sonne deux fois. La pendule sonne cinq fois. Silence La pendule ne sonne plus du tout.)

Monsieur Smith

Tiens, c'est écrit que Bobby Watson est mort.

Madame Smith

Oh, le pauvre ! Quand est-ce quil est mort ?

[770] Ces répliques sont ajoutées ultérieurement et écrites au crayon. La dernière réplique peut être attribuée au Pompier.

[771] Sur le chiffre « III », se superpose une inscription au crayon qui semble indiquer VI. En tout cas, l'histoire de Boby Watson sera reprise dans la scène première de la version définitive.

Monsieur Smith

Pourquoi es-tu si étonnée ? Tu le savais pourtant bien puisque tu as été à son enterrement, il y a deux ans. Tu t'en souviens ?

Madame Smith

Mais oui, je m'en suis souvenu tout de suite. Je le sais <déjà> depuis dix-huit mois. Mais toi pourquoi cela t-a-t-il [*sic*] étonné, tout à l'heure, quand tu as vu ça sur le journal ?

Monsieur Smith

Je n'ai pas vu ça sur le journal. On a parlé de la mort de Boby[772] [*sic*] Watson il y a trois ans. Aujourd'hui, ça m'est revenu à

CC f°10 l'esprit, comme ça

Madame Smith

Quel dommage ! Ce pauvre Boby Watson ! Il était si bien conservé !

Monsieur Smith

C'était le plus beau cadavre de tout l'Empire (Britannique !) Il paraissait plus jeune que son âge. Pauvre Boby, il était mort depuis quatre ans et on croyait ~~qu'il n'était~~ qu'il venait seulement de mourir. Un véritable cadavre vivant. Et comme il était gai ! (La pendule sonne deux coups.)

Madame Smith

La pauvre Boby !

Monsieur Smith

Tu veux dire, le pauvre Boby ! (La pendule sonne un coup.)

Madame Smith

Non. Je pense à sa femme. (La pendule sonne un coup.) ~~I~~l Elle s'appelait Bobby, comme lui. Comme ils avaient le même nom, quand on les voyait ensemble on ne pouvait jamais les distinguer l'un de l'autre. (La pendule sonne une fois). Ce n'est qu'après sa mort qu'on a pu vraiment savoir lequel était l'un, lequel était l'autre et ~~vice versa~~ le contraire (La pendule sonne un coup.) Maintenant encore il~~s~~ y a des

[772] Dans le manuscrit, Ionesco écrit tantôt Bobby, tantôt Boby. Dans la version définitive, il sera désigné Bobby.

gens qui la confondent avec le mort et lui font les condoléances. Tu la connais ? (La pendule sonne deux fois.)

Monsieur Smith

Je ne l'ai vue qu'une fois, par hasard, à l'enterrement de Boby. Et toi, tu la connais ?

Madame Smith

Je ne l'ai jamais vue. Est-ce qu'elle est belle ?

Monsieur Smith

Elle a des traits réguliers mais elle n'est pas belle. Elle est

CC f°11

trop grande, trop forte pour une femme. Ses traits ne sont pas réguliers et cependant elle est belle. Malheureusement, elle est maigre et trop petite. Elle enseigne la musique (La Pendule sonne huit fois : do, ré, mi, fa, sol, la, si, do).

Madame Smith

Et quand se marieront-ils ?

Monsieur Smith

Au printemps prochain ! C'est Bobby qui l'espère... Et Bobby aussi...

Madame Smith

Il faudra aller à ~~leur mariage~~ la noce.

Monsieur Smith

Il faudra leur offrir un cadeau. Quoi ?

Madame Smith

Si on leur donnait le plat en argent ~~que nous avons [illis.] à nous~~ qu'on nous a offert quand on s'est marié et qui ne nous a jamais servi ?
(Silence. La pendule sonne six fois. Silence. La pendule sonne deux fois. Silence. La pendule sonne treize fois. Silence. La pendule ne sonne même plus une seule fois).

Madame Smith

C'est triste... si jeune et déjà veuve... pauvre Bobby.

Monsieur Smith

Heureusement qu'ils n'ont pas ~~laissé~~ eu d'enfants.

Madame Smith

Qu'est-ce qu'elle en aurait fait ?

Monsieur Smith

Elle est encore assez jeune malgré son âge. Elle pourrait ~~facilement~~ se remarier.

Madame Smith

CC f°12 Et les enfants... Qui s'en chargerait ? Ils ont eu un garçon et une fille, n'est-ce pas ? Comment s'appellent-ils déjà ?

Monsieur Smith

Bobby et Bobby, comme leurs parents. L'oncle de Bobby Watson est très riche. Il aime les garçons. C'est à lui d'élever Bobby.

Madame Smith

~~Certes~~ C'est juste. Et la tante de Bobby Watson, tu sais, la vieille Bobby Watson pourrait bien, elle, se charger de Bobby, la fille de Bobby. Comme ça, Bobby pourrait se remarier. A-t-elle quelqu'un en vue ?

Monsieur Smith

Un cousin de Bobby Watson.

Madame Smith

Qui ? Bobby Watson ?

Monsieur Smith

~~A~~ De quel Bobby Watson ~~penses-tu ?~~ parles-tu ?

Madame Smith

Mais de Bobby Watson, le fils du vieux Bobby Watson, l'oncle paternel de Bobby Watson,~~ le mort~~. qui est mort.

Monsieur Smith

Mais non ce n'est pas celui-là. Il s'agit de Bobby Watson, le fils de la vieille Bobby Watson, la cousine ~~pat~~ maternelle ~~du mort~~ de Bobby Watson.

Madame Smith

Ah, je vois... c'est Bobby Watson... ~~le représentant de commerce~~ le commis-voyageur.

Monsieur Smith

Ils sont commis-voyageurs tous les deux.

CC f°13

Madame Smith

C'est un dur métier. On ~~y~~ n'y gagne pas sa vie. Mais on y fait de bonnes affaires.

Monsieur Smith

Quand il n'y ~~p~~ a pas de concurrence ! (La pendule se réveille. Elle sonne plusieurs coups précipités.)

Madame Smith

Et quand est-ce qu'il n'y a pas de concurrence ?

Monsieur Smith

Le mardi, le jeudi et le mardi (la pendule sonne quatre fois).

Madame Smith

Trois jours par semaine (La pendule sonne une fois) Et que fait Bobby Watson pendant ce temps-là ?

Monsieur Smith

Il se repose. (La pendule sonne deux fois.)

Madame Smith

Pourquoi ne travaille-t-il que ces jours-là (un coup de la pendule) puisque tu dis qu'il n'y a pas de concurrence ? (deux coups de la pendule.)

Monsieur Smith

Je ne peux pas tout savoir (un coup de la pendule). Tu me demandes des sottises !

Madame Smith (offensée)

Tu veux m'insulter ? (un coup de la pendule.)

Monsieur Smith

Tu sais bien que non !

Madame Smith

Vous êtes tous pareils, vous, les hommes ! Du matin

CC f°14[773] ~~Monsieur Smith~~

~~Moi non plus.~~

<On frappe ~~en~~>

(La porte s'ouvre seule. Entrent Madame et Monsieur Martin~~.)~~ Il a un costume clair d'été; pas de faux-col; il a

~~Madame Smith~~

très chaud il s'essuie la figure avec ~~son~~ un mouchoir ; elle a l'air d'avoir froid ; elle est vêtues de fourrures ; elle tient ses mains dans un manchon).

Madame Smith

Ah ! Bonjour Madame et Monsieur Martin. How do you do ?

Madame Martin, Mr Martin, Mr Smith

How do you do ?

Monsieur Smith

On vous attendait. On va bavarder.

Madame Smith

On va vous laisser seuls un instant, chère Madame et cher Monsieur Martin ~~et o on~~ pendant que mon mari et moi nous allons nous habiller ~~afin~~ pour vous recevoir dignement. <On emmène le pompier.>

Monsieur Martin (timidement)

Allez-y, allez.

(Ils se saluent cérémonieusement. Madame et Monsieur Smith s'en vont

[773] Selon Emmanuel Jacquart, il existe deux feuillets manuscrits qui doivent être insérés entre f°13 et f°14, que nous n'avons pas trouvés. D'après le chercheur, on lirait dans les deux feuillets « La pendule, moins fantasque qu'elle ne le deviendra dans la version finale, rythme déjà leur entretien. Soudain, on frappe de nouveau à la porte. Cette fois, aucun des deux époux ne veut ouvrir ». La scène qui suit trouvera son équivalent dans la scène IV de la version définitive. Voir Emmanuel Jacquart, « Note sur le texte », dans Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, p.1481-1487.

par l'autre porte. Monsieur et Madame Martin s'assoient l'un en face de l'autre. Ils se sourient, l'air gêné.)

Monsieur Martin

(Le dialogue qui suit doit être dit d'une voix traînante, monotone, un peu "chanté", ~~sans nuan~~ sans nuances)

CC f°15

Londres ?[774]

Excusez-moi, moi, madame. Je crois vous avoir déjà vue quelque part.

Madame Martin

J'ai la même impression, monsieur.

Monsieur Martin

J'habite Londres depuis six ans, Madame.

Madame Martin

Quelle coïncidence, Monsieur, moi aussi j'habite Londres depuis six ans.

Monsieur Martin

Depuis six ~~mois~~ ans, un mois, ~~exac~~ deux jours, exactement.

Madame Martin

Comme c'est drôle, quelle coïncidence, moi aussi je suis à Londres exactement depuis six ans, un mois et deux jours.

(la pendule sonne 3 coup précipités.)

Monsieur Martin

(à part) Tiens, elle recommence à embêter les gens, celle-là ! Mais ça ne me regarde pas, je n'étais pas là quand on lui a dit de se taire ! (la pendule en profite pour frapper un grand coup.)

Monsieur Martin (à Madame Martin)

C'est donc à Londres, Madame, que l'on a dû se rencontrer.

Madame Martin

~~Je ne s~~ C'est bien possible, mais je ne saurais vous le dire, Monsieur, je

[774] L'inscription manuscrite en haut de la page.

n’ai pas très bonne mémoire.

Monsieur Martin

Moi non plus, Madame.

(Un <long> moment de silence. La pendule sonne trois fois.)

Depuis que ~~j’habi~~ je suis à Londres, Madame, j’habite la rue Bromfield.

Madame Martin

Comme c’est bizarre, monsieur, et quelle coïncidence, moi aussi~~,~~ j’habite la rue Bromfield depuis ~~que~~ mon arrivée à Londres.

CC f°16

Monsieur Martin

Alors, Madame, nous nous sommes rencontrés rue Bromfield, peut-être.

Madame Martin

Comme c’est bizarre ! Quelle coïnci (un coup de pendule) dence ! C’est bien possible. Mais je ne m’en souviens pas, Monsieur.

Monsieur Martin

J’habite au numéro 19.

Madame Martin

Comme c’est curieux ! <Quelle coïncidence !> Moi aus(un coup de pendule)si j’habite au numéro 19.

Monsieur Martin

Alors, Madame, peut-être nous sommes-nous rencontrés dans l’escalier ! (trois coups de pendule précipités)

Madame Martin

Comme c’est ~~biz~~ bizarre ! Quelle coïncidence ! C’est bien possible, Monsieur, que nous nous y soyons rencontrés. Mais je ne puis m’en souvenir, Monsieur.

Monsieur Martin

J’habite au cinquième, l’appartement numéro 8.

Madame Martin

Comme c’est bizarre ! Quelle coïncidence ! J’habite le même appartement.

Monsieur Martin

Mais alors, mais alors nous nous sommes certainement rencontrés chez nous ?

Madame Martin

Ça me paraît bien probable, monsieur. Mais je ne m'en souviens pas.

Monsieur Martin

CC f°17[775] 34

s'intitule le Bouquet

M.Smith

Oui, ma femme a toujours été romantique.

M.Martin

C'est une véritable anglaise !

Mme Smith

Voilà !

< dans la mise en scène de Bataille à la Huchette ceci[776] se répète 3 fois>

Mme Smith

Le Bouquet. Une fois, un fiancé avait apporté des fleurs à sa fiancée qui lui dit "merci", mais avant qu'elle lui eût dit merci, il lui reprit les fleurs qu'il lui avait données pour lui donner une bonne leçon et les lui reprenant, il s'éloigne par-ci, par-là.

M. Martin

Charmant !

Mme Martin

Vous avez une femme, monsieur Smith, dont tout le monde est jaloux !

M. Smith

[775] Ces feuillets, de f°17 à f°20, sont postérieurs aux f°1-16. Les trois feuillets sont paginés : 34, 37bis et 37ter (recto-verso), 43bis. L'inscription de Ionesco indique que le texte est rédigé après la reprise au théâtre de la Huchette, donc en octobre 1952. Il s'agirait alors d'une version manuscrite pour la publication de son texte dans *Cahiers du collège de 'pataphysique*. Le f°17 sera intégré dans la scène VIII de la version finale.

[776] Il s'agit des répliques à partir de « Oui, ma femme...» jusqu'à « Voilà !» regroupées par un sigle {.

C'est vrai, ma femme est l'intelligence même, elle est même plus intelligente que moi, en tout cas, elle est beaucoup plus féminine. On le dit.

Mme Smith

Encore une, capitaine !

Le Capitaine des pompiers

Non Il est trop tard !

Mme Smith

Dites quand même !

Le Capitaine des pompiers

Et puis, je suis trop fatigué !

M. Smith

Rendez-nous ce service.

M. Martin

Je vous en prie.

Le Capitaine des pompiers

Non !

Mme Martin

Vous avez un cœur de glace ! Nous sommes sur des charbons ardents !

Mme Smith

Je vous en supplie !

Le pompier

Soit !

M. Smith

Ça y est, il accepte, il va encore nous embêter !

CC f°18r[777]

Mettre cette scène ~~pages*47*~~ à l'endroit indiqué page37 xx_	~~(à m~~ ~~La Bonne (Mary) en~~ (Mary, ~~la bonne~~, entre, vite)	37 bis

[777] Le f°18 correspond aux scène IX et X de la version finale.

Mary

Madame, Monsieur !

~~I~~

Mme Smith

Que voulez-vous

Mr Smith

Que venez-vous faire ici ?

Mary

Que madame et monsieur m'excusent... et ces dames et messieurs aussi... je voudrais... je voudrais...à mon tour, vous dire une anecdote...

Mme Smith

Qu'est-ce qu'elle dit ?

Mme Martin

Je crois que la bonne de nos amis devient folle, elle veut, elle aussi, dire une anecdote !

Le pompier (la voit, soudain)

Oh ! Oh !

Mme Smith (à Mary)

De quoi vous mêlez-vous ?

Mr Smith

Vous êtes vraiment déplacée, Mary !

Le pompier (regardant toujours Mary)

C'est elle ! Mais c'est elle !

Mary

Pas possible, ici *~~?~~* , vous ?

Mme Smith

Qu'est-ce-que [*sic*] cela veut dire, tout ça !

Mr Smith

Vous êtes amis ?

Le pompier

Et comment donc ! Je suis un peu son fils spirituel.

Mary

Que je suis heureuse, de vous revoir, mon enfant !

Mr et Mme Smith (outrés)

Oh !

Mr Smith

C'est trop fort ! Ici ! Sous notre toit !

Mme Smith

Ce n'est pas convenable !

Le pompier

Elle a éteint mes premiers feux !

Mary

Je suis son petit jet d'eau !

Mr Martin

S'il en est ainsi, chers amis, ces sentiments sont explicables, humains, honorables !...

Mme Martin

Tout ce qui est humain est honorable !

Mme Smith

Il me déplaît quand même de la voir là, parmi nous !...

Mr Smith

Elle n'a pas l'éducation nécessaire !... tourne la page

CC f°18v 37 ter

Le cap. des pompiers

Vous avez trop de préjugés !

Mme Martin

Je pense, moi, qu'une bonne, en somme, bien que cela ne me regarde pas, une bonne...

Le pompier (à Mary)

Laissez-moi !

Mary (s'aggrippant [*sic*] au cou du pompier)

N'ayez crainte ! Ils ne sont pas si méchants que ça !

Mr Smith (à Mary et au pompier)

Hum ! Hum ! Vous êtes <bien> attendrissants, tous les deux, mais aussi un peu trop, un peu trop, un peu trop, trop.

Mr Martin

C'est le mot juste !

Mr Smith

Trop, trop, trop, voyants !

Mr Martin

Il y a une pudeur britannique, excusez-moi de préciser encore une fois ma pensée, incomprise des étrangers, même si ce sont des spécialistes et qui, si vous voyez bien, grâce à ~~la~~ laquelle, si je puis m'exprimer ainsi...enfin, je ne *~~le~~* dis pas ça pour vous...

Mary

Je voulais vous raconter.

Mr Smith

Ne racontez rien !

Mary

Oh, si !

Mme Smith

Allez, Mary, allez à la cuisine, réciter des poèmes devant votre glace !...

M. Martin

Tiens, moi aussi, parfois, je lis des poèmes en me regardant dans la glace.

Mme Martin

Pourtant, ce matin quand tu t'es regardé dans la glace tu ne t'es pas vu.

M. Martin

C'est parce que je n'étais pas encore là.

Mary

Je pourrais quand même, peut-être, vous réciter un petit poème.

Mme Smith

Ma petite Mary, vous êtes épouvantablement têtue !

Mary

Je vais vous réciter un petit poème. Alors, c'est entendu !... C'est un poème qui s'intitule "le feu", en l'honneur du capitaine. Le feu : Les polycandres brillaient dans les bois || Une pierre pris feu || Un palais de feu || Des cascades de feu || Des forêts de feu || Des femmes de feu || Des yeux de feu || Le sang pris feu || La cendre prit feu || La fumée prit feu || La lune prit feu || Le feu prit feu || Prit feu, prit feu, prit feu.... (elle dit le poème poussée par les Smith hors de la pièce)

Mme Martin

Ça ~~[illis.]~~ m'a donné froid dans le dos.

Mr Martin

Il y a pourtant une certaine chaleur dans ces vers ! (les Smith rentrent de nouveau, posément)

Le pompier

J'ai trouvé cela merveilleux !

Mme Smith

~~Si, si~~ Tout de même !

Mr Smith

Vous exagérez !

Le pompier

Oh, vous savez, c'est subjectif ! Mais dans ce <petit> poème, j'ai vu comme le reflet de ma vie... c'est mon idéal, ma conception du monde!

CC f°19[778] 43 bis

A la représentation, cela finissait ainsi :

la lumière s'éteignait

.... puis, on entendait, dans le noir :

[778] Il s'agit d'un feuillet qui semble faire partie du même texte que les f°17 et 18. Ionesco y explique comment la pièce se termine à la représentation.

C’est pas par là.... c’est par ici....

C’est pas par là.... c’est par ici....

puis, lumière,

~~puis~~ la pièce recommençait, exactement comme à la première scène, ~~durant~~ avec les cinq, sept, huit ou dix répliques du début... tandis que le rideau se ferme ~~doucement~~ lentement. (Si l’on conserve cette fin, il serait préférable ~~d’y~~ que ce ”faux recommencement” soit joué par les époux Martin et non pas par les époux Smith, (ceci afin ~~d’insister~~ de souligner ~~sur~~ le~~s~~ caractère~~s~~ interchangeable~~s~~ des personnages), — mais les Martin devant avoir aussi exactement l’attitude de et les gestes des Smith dans la scène du début.)

CC f°20[779] ou ne pas rétablir l’anecdote ou bien la remplacer par une des trois ou quatre qui suivent. Par exemple celle du Serpent et du Renard (voir plus loin) et supprimer les autres, s’il veut éviter ~~les~~ des longueurs.

Après que M. Smith eût fait semblant de dire l’anecdote, le dialogue reprenait ~~<comme à la> page 32~~ dans la mise en scène de la Huchette : (à la page 32)

Mme Martin : C’est intéressant.

Mme Smith : C’est pas mal !

Mr Martin : Mes félicitations !

Le pompier (jaloux) Pas fameuse ! Et puis je la connaissais !

(puis, les anecdotes étant supprimées, la réplique qui suivait était :)

Mr ~~Smith~~ Martin : C’est terrible ! ~~v. page 33~~

Mme ~~Smith~~ Martin : Mais ça n’a pas été vrai !

Mme ~~Martin~~ Smith : Si, malheureusement !

~~Le pomp~~

M. Martin : (après un moment de silence ~~)~~, à Mme Smith :)[780]

[779] Ce feuillet, écrit après la représentation au théâtre de la Huchette, n’est pas paginé. Il est destiné soit à l’éditeur, soit aux metteurs en scène.

[780] De la réplique de Monsieur Martin, « C’est terrible ! », jusqu’ici, le sigle } regroupe les réplique pour indiquer v. page 33

C’est votre tour, madame ! page 33

~~*pre*~~

Mme Smith : J’en connais une seule, je vais vous la dire.... etc

voir p.33 au bas de la page...

II. *Le Téléphone*

TM f°1[781] 1

Poste d'une cabine téléphonique, en gros plan. La cabine téléphonique s'éloigne. On aperçoit une foule de gens résignés, impassibles, attendant sous la pluie (ils ont des parapluies) tombant du plafond d'une grande salle des postes.

Un gros monsieur et une petite dame remontent la file d'attente, vivement, comme des anguilles, bousculent les gens résignés qui regardent stupidement (une très rapide image s'interfère : vaches regardant passer le train), puis arrivent, en même temps, près de la cabine téléphonique. Le gros

En provenance de l'intérieur de la cabine, on entend : Allo ! Allo ! Allo ! Ah, la, la, la, la, Chameau ! Allo ! Allo ! Ça ne veut pas marcher ! Allo ! Allo ! Allo ! Il ne veut pas se décider ! Allo ! Mais je suis plus têtue que lui ! Allo ! Allo ! Ça ne se passera pas comme ça ! Allo ! (les "Allo" etc... continuent.)

(les "allo"... etc... continuent)

TM f°2 2

Monsieur dit, d'une voix fluette de femme, en tapant, avec son parapluie sur la

[781] Composé de 25 feuillets complets, paginés de 1 à 25, *Le Téléphone* est un sketch vraisemblablement pour un court métrage ou une télévision. Ionesco divise le feuillet en deux partie ; il note les indications concernant les images à gauche et le son et les répliques à droite.

	porte de la cabine :	Ne vous gênez pas ! Vous n'avez pas fini ! Ça, alors ! (tandis que les "allo"... etc continuent)
	Il dit :	Ça ne se passera pas comme ça ! (à l'intérieur de la cabine, on entend également : ça ne se passera pas comme ça !
	La petite dame ; d'une grosse voix d'homme :	Ça ne se passera pas comme ça ![782]
	Le gros monsieur veut entrer. La dame dit, en le bousculant :	J'étais là avant vous !
	Le gros monsieur dit :	Ooh ! c'est pas vrai ! mon tour !
	Courte bagarre sous les regards imperturbables des gens de la file d'attente. Coup de poing de la petite	Les "allo" etc... continuent, plus fort.
TM f°3		3
	dame au gros monsieur qui chancelle, se redresse, puis tous les deux à la fois, pénètrent dans la cabine, —miraculeusement,— par la porte de la cabine, pourtant <beaucoup> plus étroite qu'eux.	(les "allo... etc.... à l'intérieur de la cabine continuent)

[782] A partir de la première réplique « Ça ne se passera pas comme ça ! », jusqu'ici, les paroles sont regroupées par un sigle {.

_ Berge d'un lac (ou bord ~~du o~~ d'une piscine). On découvre graduellement le tableau suivant : un homme, — celui dont on entendait la voix dans la cabine, — crie à un chien têtu, la tête sur ses pattes, et qui ne veut pas prendre de bain, — en lui indiquant le lac, du doigt :

A l'eau ! A l'eau ! A l'eau ! Chameau ! Ah, mais je suis plus têtu que toi ! etc... (<u>les paroles que l'on entendait dans la cabine</u>)

TM f°4 4

L'homme, excédé, prend ~~le collier et l~~ le chien par le collier et le jette à l'eau :

A l'eau ! A l'eau ! A l'eau !

La petite dame et le gros monsieur apparaissent, au bord de ce lac. L'homme se retourne vers la petite dame et le gros monsieur :

Et vous ? Qu'est-ce que vous attendez ? Vous ne voulez pas téléphoner ?

Le gros monsieur et la petite dame, soudain vêtus de maillots de bain, disent :

Au contraire ! Nous ne sommes venus que pour cela !

Soudain, derrière le gros monsieur et la petite dame,

voici les gens de la file d'attente, habillés, — puis, d'un coup, eux aussi en maillots de bain.

TM f°5 L'homme, indiquant, avec férocité, de la main, le lac, — au gros monsieur et à la petite dame ; puis aux autres : Alors, à l'eau ! à l'eau ! 5

Le gros monsieur et la petite dame plongent dans le lac, après avoir dit : Bien sûr ! A l'eau ! A l'eau !

Et suivis par tous les autres (jolies jeunes filles, jeunes gens, grosses dames, flic ayant gardé son képi et son bâton ~~plon~~ blanc, négresse, petit enfant, jeune garçon, jeunes filles encore, standardistes aux oreilles, monsieur avec monocle, monsieur avec serviette, monsieur avec pipe et journal, *lisant*,

TM f°6 6 ~~5~~

Plus gais, en même temps que l'homme : A l'eau ! A l'eau ! A l'eau !

Bien sûr ! A l'eau !

Ils sont tous dans l'eau, la tête et un bras visibles, téléphonant, avec chacun son appareil :

Allo ! Allo !

_ Plan moyen de l'homme :

Le téléphone c'est la propreté !

_ Salle de classe fantaisiste, en plein air. Sur l'estrade, ~~près du~~ au tableau noir, une jeune institutrice, une baguette à la main ; elle a des lunettes, de gros souliers, bras noirs, long tablier noir, col fermé, longues manches. Des rangées vides. Sur la dernière rangée, l'on découvre, en dernier lieu,

TM f°7 7

un vieillard à barbe blanche, vêtu en écolier.

L'institutrice : Allons, allons, approchez petit garçon, avez-vous appris votre leçon ?

Le vieillard-élève se trouve soudain assis plus près de l'institutrice. Il se lève sans quitter son banc, récite sa leçon :

Heuh ! heuh ! Heuh ! Heuh ! Heuh ! Trois et deux font deux ! Nos ancêtres étaient gaulois. Les points cardinaux sont trois.

Apparition soudaine, à côté de l'institutrice, de l'homme au chien, — descendant du ciel :

Apprenez-lui <donc> des choses pratiques. Par exemple, l'emploi du téléphone !

L'institutrice dit :

Bien, monsieur l'inspecteur !

L'instituteur souriant s'envole, — pendant que l'institutrice demande à l'écolier-vieillard qui fait une figure effrayée :

Savez-vous ce qu'est le téléphone ?

TM f°8 8

L'écolier-vieillard se trouve, tout d'un coup, assis plus près de la maîtresse, puis plus près enore, debout, vers la deuxième ou troisième rangée :

L'institutrice : Approchez...Approchez !...

L'écolier-vieillard récite sa leçon :

Le téléphone ! euh... le téléphone a quatre pattes... comme l'araignée...

Image d'un téléphone fantaisiste à 4 pattes.

Le vieillard dit :
... et bête comme un mouton !

Image d'un mouton bêlant dans un pré. Puis, de

l'institutrice à côté du mouton. Puis, du vieillard-écolier à côté de l'institutrice. Puis, de l'homme-au-chien-inspecteur. L'institutrice dit,

TM f°9 9

en montrant le mouton du doigt :

C'est faux ! Ceci n'est pas un téléphone !... N'est-ce pas, monsieur l'inspecteur ?

L'inspecteur hausse les épaules, dit :

Evidemment !

De nouveau, la classe fantaisiste. Le vieillard est au premier rang. La robe de l'institutrice s'est raccourcie, jusqu'aux genoux. L'institutrice, — au vieillard qui fait une figure contrite, — :

Approchez !

_ Le vieillard fait un pas.
_ L'institutrice a maintenant la jupe très courte, bien au dessus des genoux, elle a les bras nus,

TM f°10 10

elle dit au vieillard, tout tremblant, qui est au bas de l'estrade, et hésitant :

N'ayez <donc> pas peur ! Le téléphone est ~~très~~ sain !

L'institutrice est en maillot de bain. Elle dit au vieillard, qui est près d'elle, sur l'estrade :

.... le téléphone est très gai !

Image de l'institutrice seule, dans une baignoire, téléph~~ont~~ phonant et riant aux éclats :

....quelle gaîté

Image rapide de la rue de la Gaîté, à Paris.

Réapparition de l'institutrice, dans son long tablier, et dans sa classe ; elle dit :

Nos ~~ancête~~ ancêtres,

TM f°11

11

couverts de peaux de bêtes, vivant dans les forêts, avaient une peur affreuse du téléphone, dont ils ne connaissaient pas l'emploi. Ils n'étaient pas civilisés !

Images éclairs, de temps à autre, de l'institutrice,) chaque fois vêtue ou dévêtue, d'une façon

différene (avec une peau de bête, par ex.; ou à la Dorothy Lamour ; des images illustrent le texte ci-contre.

On voit des forêts et des sauvages. On en voit sur un rivage, en marge d'un bois, se trouvant soudain nez à nez avec un téléphone qui sonne bruyamment. Ils sont pris de panique, s'enfuient.

TM f°12 12

On voit, par ex., un appareil téléphonique, surgir, soudainement, au milieu d'un cercle~~s~~ de sauvages accroupis et charmants, qui sont là, avec femmes et enfants et qui, à la vue du téléphone, s'enfuient ;

Voix de l'institutrice :
La peur mystérieuse qu'il ressentait ~~étant~~ était, en partie, justifiée, car, en ces temps reculés, le téléphone était un être bizarre, capricieux, fantasque, souvent malfaisant. Il aimait faire des farces stupides et semer la panique parmi nos pères.... et mères.

On voit un ~~*scu*~~ sauvage se diriger vers la tente du chef ; une sentinelle est à l'entrée ;

1er sauvage dit : Je veux voir le chef !

2eme sauvage dit : ~~Entrez.....~~ Allez-y !

... (soudain, on entend le signal ~~télé~~

		Sonore :"occupé")
		~~Vous ne po~~ Ah, non... il est occupé en ce moment !
	_ dans une tente, un sauvage dort ; le téléphone apparaît, à son chevet, près de son oreille : ---------->	Sonnerie furieuse.
TM f°13	Le sauvage se réveille en sursaut, voit l'appareil, est pris de panique, s'enfuit, tandis que l'appreil le poursuit un peu, faisant entendre :	Merde ! Merde! .... et des rires. 13
	_ Un appareil téléphonique, rampe comme un serpent, vers un couple de <jeunes> sauvages tendrement enlacés, ~~p~~ soulève vers ~~un~~ eux, comme un python sa tête, et siffle. Les 2 sauvages l'aperçoivent, crient, s'enfuient.	
	L'appareil fait :	Ah ! Ah ! Ah !
	_ Un appareil imite le rugissement du lion. Désordre dans le camp.	Rugissement.
	_ De nouveau, le sauvage qui se dirige vers la tente du chef. On entend encore : ---------->	Signal sonore : "occupé!"

TM f°14 14

Le sauvage, désolé, dit : Encore occupé !
et s'éloigne.

Voix de l'institutrice (qui aura encore dû faire une apparition ou deux, mi-vêtue d'une façon ou d'une autre).

Images correspondant ~~aux~~ au texte ci-contre : Beaucoup le vénéraient comme un Dieu. Ils lui apportaient des offrandes. Imploraient sa clémence.
des sauvages vénérant le Dieu-Téléphone,— sur un autel; on lui apporte des fleurs, des fruits, des agneaux immolés.
Tribu à genoux, en prières ~~:~~ ~~téléphon~~
Le sorcier dit : Répondez-nous ! Répondez !
Le téléphone dit : Vous m'embêtez !
Désarroi sur les figures des sauvages.

TM f°15 15

L'institutrice, ~~en~~ chapeau pointu ~~de femme du 13e siècle~~, col haut, longues manches, robe longue <par > derrière, cuisses nues.-->

Après l'avénement du christianisme, on essaya, ~~de~~ pour la première fois, de l'apprivoiser.

Un manant met la main sur un appareil téléphonique. On entend une voix sortant de l'appareil : Manant ! T'as les mains trops sales !

Puis, les mêmes mots sont répétés par un perroquet, mordant la main du manant.
Puis, un chat crache et griffe.
Puis dans une cage de fauves, un récepteur saute à la tête d'un dompteur, se transforme en panthère.
Un récepteur se change en un tas d'immondices quand une main veut le toucher.

TM f°16 16

Image de l'institutrice qui dit (elle a une robe de dame de la Renaissance ; le vieillard porte une robe pareille) :

Ce n'est que le temps et la musique (musique douce) qui adoucirent les mœurs du téléphone, le rendirent plus sociable. A l'époque des rois de France, les dames nobles en firent un animal de luxe, une parure...

On voit une dame du temps jadis caresser un récepteur que l'on entend japper comme un petit chien ; une autre en caresse un autre qui ronronne comme un chat ; puis, on voit un téléphone très gros, orner lourdement la gorge d'une jolie dame.

	Bébé, lévriers, téléphones, enmaillotés comme des bébés.	... l'élevèrent comme un enfant.
TM f°17		17
	Un gros bonhomme se casse les dents, en essayant de croquer un téléphone.	On essaya de le rendre comestible.
	Un bonhomme se lève de table, les mains sur son ventre douloureux, d'où s'échappent des sonneries de téléphone.	Il provoque des indigestions.
	L'institutrice, de nouveau, en *cantinière* de fantaisie :	Du temps des geurres de l'Empire, on essaya de l'utiliser comme encrier.
	Un général d'Empire essaie vainement de trempler [*sic*] une plume d'oie dans le téléphone.	.... puis comme porte-plume.
	Le même général d'Empire essaie d'utiliser un récepteur comme porte-plume. De l'encre coule à flots, abîme le papier. Le général hausse les épaules et dit :	Ce que je fais est idiot !

TM f°18 18

L'institutrice : Ce n'est que plus tard que l'on soupçonna quel pouvait être le véritable emploi du téléphone.

Image d'un monsieur dans une pièce claire. Soleil. Vue sur la mer. ~~Téléphoner~~. Il téléphone. On l'entend dire : Chameau ! Vache ! Ivrogne !

Image d'un autre monsieur, qui lui répond. Appartement ayant vue sur la montagne. Neige. On l'entend dire : Canaille ! Toupie ! Cocu !

L'homme-au-chien-inspecteur, réapparaît, dit : Le téléphone est un être délicat. ~~Il~~ La mauvaise nourriture lui fait du mal.

Un téléphone "public", automatique, vomit une grande quantité de jetons sales.

TM f°19 19

Un homme donne des coups de poing à un appareil téléphonique qui s'entête, en représailles, à ne pas fonctionner. <u>Même voix :</u> .... il déteste les coups.

Cabine téléphonique, avec un écriteau : EN ...un rien le rend malade...

DERANGEMENT — FATIGUÉ.

Appareil ~~fonctionnant~~ sonnant sans arrêt. S'arrêtent quand quelqu'un veut parler. Reprenant ensuite. Etc...

... le détraque

Une dame veut téléphoner dans une cabine téléphonique. Elle décroche un récepteur coiffé d'un sabot, qu'elle ne peut enlever.

.... il est parfois saboteur.

TM f°20

20

... car il se venge, à sa façon, des mauvais traitements de l'administration.

Réapparition de l'institutrice en téléphoniste de fantaisie, avec short. Elle parle :

Choyé, bien nourri, il sait faire preuve de reconnaissance.

à beaucoup d'élèves, remplissant les rangées. Le vieillard-écolier est sur l'estrade, tout près d'elle, à genoux, les mains derrière le dos.

Voix de l'institutrice :
Il nous procure ce que vous désirez.

Un monsieur, au téléphone,

à son bureau, dit : Madeleine chérie, je vous désire.

Une main lui tend un plateau de madeleines.

TM f°21 21

Même voix :

Avec un bon téléphone, vous ne craignez plus les ~~voleurs~~ vols.

Des cambrioleurs volants entrent par des fenêtres éclairées au 5eme étage.

L'institutrice, dans son lit, en chemise très décolletée, à côté de son mari ressemblant étrangement au vieillard-écolier est réveillée en sursaut par les voleurs-volants. Le vieillard a peur, il pleure comme un petit enfant. La femme, calme,dit : N'aie pas peur, mon petit ! Nous allons appeler la police !

Les voleurs (dont l'un deux ressemble à l'homme-au-chien-inspecteur) : Ne faites pas ça...pardon... pardon... (<u>ils tombent à genoux</u>)

TM f°22 22

La femme (à un des voleurs): Passez-moi le téléphone !

	En pleurant, un des voleurs lui passe l'appareil. Elle téléphone :	Allo. Les cambrioleurs sont là.
	Avant qu'elle ait fini sa phrase, les flics surgissent soudainement à travers les murs ; arrêtent les voleurs.	
		<(même)>Voix Le téléphone vous préserve de tous les dangers !
	Image d'un homme se noyant. Au fond de l'eau. Il trouve, au fond, un récepteur, qu'il décroche, téléphone :	Au secours !
	Et se retrouve sur la berge.	
	L'institutrice, en haillons :	Le téléphone c'est un ami.
	Appareil téléphonique disant :	A ton service, Jacques !
TM f°23		23
	Le vieillard ragaillardi, plonge dans une piscine.	Il rajeunit
	Le vieillard soulève deux récepteurs-haltères.	Il donne des forces.
	Un docteur ausculte un	Il est utilisé par le médecin

malade, à l'aide d'un récepteur téléphonique.

TM f°24 24

Le téléphone change votre destin... (les acclamations qui saluaient le monsieur-descendant d'une voiture continuent, s'amplifient, changent de nature, se mêle à des sons de cloches, puis c'est surtout le carillon des cloches qui domine)

Image de l'institutrice, en robe de mariée, au bras de son époux, le vieillard-écolier, en ~~smokin~~ jacquette ;ils descendent les marches du sacré-cœur.
Grandes noces. Elle a un bouquet de téléphones dans les bras.

Cloches. Musique.

Petite image des gens de toute à l'heure, dans la piscine, téléphonant gaiment, au son des cloches.

Puis, de nouveau, les mariés. Elle s'arrête

TM f°25 25

un instant, prend un appareil téléphonique dans son bouquet, l'applique sur

les joues du vieillard-mari ; le téléphone rase en un instant le barbu, qui apparaît *rose/rasé* et frais.

Sons de cloches.
Acclamations.

Elle dit à son mari :

~~Télé~~ Comme ça nous pourrons nous téléphoner. Téléphonez-moi.

Il l'embrasse.

Il dit : Téléphonez-moi.

Elle l'embrasse.

Ils ont sublitement des écouteurs aux oreilles et disent, face ~~aux~~ à la caméra, gros plan :

Téléponez-nous.

E. Ionesco
Novembre 1951.

III. *Amédée ou Comment s'en débarrasser*

AM f°1[783] 1

(Tandis que Madeleine continue, dans son coin, de tricoter, entrent ou apparaissent par le fond deux personnages ou plutôt deux grandes silhouettes, ou deux < sortes de > grandes marionnettes qui ne quittent pas le fond de la scène ; < | > ce peut être deux comédiens, dans des robes rectangulaires, de carton, cachant les formes du corps ; ils peuvent avoir deux visages, c'est-à-dire deux masques, un sur la figure, l'autre derrière la tête, tournant sur place dans la scène qui va suivre, ils montreront au public tantôt le premier, tantôt le second masque ; leurs premiers masques ressemblent, d'une manière assez réaliste, à peine caricaturale, aux visages d'Amédée et de Madeleine, que quelques traits distinctifs : les lunettes ou la calvitie de l'un, par exemple, la coiffure ou le nez de l'autre, — mais d'une façon très transposée ; quand Amédée ~~2~~ 2 et Madeleine 2, les deux personnages-marionnettes auront, tournés vers le public, les visages plus réalistes, leurs voix seront , également, plus ~~naturellement~~ exactement imitées des voix d'Amédée 1 et Madeleine 1 ; quand ils montreront au public ~~l'~~ les autres visages, < | > transposés, leurs voix aussi changeront, seront très aiguës, — surtout celle de Madeleine 2,— plaintives, inhumaines, < irréelles, > ressemblant à des cris d'animaux souffrants ; à l'apparition de leurs sosies, tandis que Madeleine, à sa place, tricotera, Amédée continuera, pendant quelque temps, dans son fauteuil ou sur son divan, ~~de~~ à tirer sur la corde imaginaire et de mouvoir, en cadence, sa tête et ses épaules, puis, s'immobilisera, de nouveau, progressivement ; ~~*et*~~ une fois immobile, les yeux mi-clos, avec,

AM f°2 2

< sur le visage < l'expression d'> une fatigue morne, figée,> il pourra

[783] Nous avons trouvé 15 feuillets manuscrits qui font partie d'*Amédée ou comment s'en débarrasser*. Ils sont constitués de papiers de différente taille et paginés de 1 à 17. La version manuscrite est presque intégralement reprise dans la version finale, dans l'acte II (dans *Théâtre complet*, p.302-307.)

rester, quelque temps, la bouche entr'ouverte, par exemple ; il aura l'air,— à part au moment de ses interruptions et à la fin de la scène, par exemple, l'air aussi étranger que Madeleine, à ce qui se passe sur le plateau ; il faut encore signaler que l'on doit éviter, dans toute la mesure possible, que Madeleine 2 et Amédée 2 aient ~~une présence l'air~~ l'aspect d'ectoplasmes ; pour ceci, pas d'apparition dans une lumière fantomatique mais dans celle, normale, de la scène ; le jeu de Madeleine 2 et d'Amédée 2 doit être très naturel dans le non-naturel, dans l'irréel, ~~[illis]~~ aussi naturel que l'être celui de Madeleine et Amédée.)

(Les arrivées de Madeleine 2 et Amédée 2 se font avec les visages réalistes, les visages A.)

Amédée 2 , entre d'abord ; il sera suivi
bientôt de Madeleine 2

Je peux y aller. Elle n'est pas là. Profitons-en. (il se[784] ~~dirige~~ s'oriente très légèrement vers la porte à gauche) Rien à faire. Il ne disparaîtra jamais tout seul. Jamais. Jamais. (encore un léger glissement en direction de la même porte).

Madeleine 2, apparaît par le fond

C'est l'heure du bureau. L'heure du bureau... Amédée, où vas-tu ? (Amédée 2 est cloué sur place par la voix de Madeleine 2) Où vas-tu donc encore ? Où vas-tu ? Où vas-tu ? Où vas-tu ? Où vas-tu ? Où vas-tu ? Où vas-tu ? Où vas-tu ? Au lieu de faire les commissions ! Que veux-tu chercher dans sa chambre ?

Amédée 2

Je ne fais aucun mal.... J'ai bien le droit de venir le voir !

AM f°3 3

Madeleine 2

Tu le connais. Tu le connais trop.

[784] Ionesco a oublié de biffer ce pronom réfléchi.

Amédée 2

On ne connaît jamais assez ses hôtes. C'est parce que je ne peux jamais y aller tout seul... J'ai bien le droit d'être quelques instants seul avec lui... Peut-être avons-nous une quantité de choses à nous dire... des choses à nous dire... nous expliquer, nous expliquer... nous expliquer... Tu ~~me~~ es tout le temps à mes trousses, tu penses qu'à me surprendre... Je ne suis jamais libre de mes mouvements. Laisse-moi, donc...

Madeleine 2

A quoi cela te sert !...Tu n'as même pas encore fermé ses paupières... Depuis quinze ans,... depuis quinze ans... trois fois cinq.... étourdi... étourdi... ~~Tu~~ en quinze ans tu aurais grandement eu le temps...

Amédée 2, (d'un ton pitoyable)

C'est vrai, ç'est[*sic*] ma faute... ma faute... ma faute...

Madeleine 2

Comment un homme peut-il être étourdi à ce point !

Amédée 2

J'ai oublié... Je m'excuse... Je ne puis tout de même pas penser à tout.

Madeleine 2

< Ah !... si tu pensais à quelque chose ! > Tu ne penses jamais à rien...

Amédée 2

Je sais.... je sais... je sais...

Madeleine 2

Si tu le sais et si cela t'ennuie que je te le dise, pourquoi ne te corriges-tu pas, c'est bien simple !

AM f°4[785] 6

Amédée 2

C'est la réalité qui nous embellit...

Madeleine 2

Mon Dieu il est fou ! il est fou ! Mon mari est fou !!

[785] Nous n'avons pas trouvé deux feuillets qui devaient être paginées 4 et 5.

Amédée 2

Regarde... regarde... dans les souvenirs, dans le présent, dans l'avenir.... autour de toi !

— —

Madeleine 2

Je ne vois rien.... Il fait noir... Il n'y rien... < Je ne vois rien ! > Tu es aveugle !

Amédée 2

Si... le Bonheur... si, les Anges... si la pureté... si, l'indéfectible...

Madeleine 2

Non... non.... non...

Amédée 2

Vallée verte où fleurissent les lys...

Madeleine 2

Des champignons ! Des champignons ! Champignons ! Champignons !

Amédée 2

La verte vallée... on y danse, main dans la main...

Madeleine 2

La vallée sombre, humide, des marécages, on s'enlise, on s'y noie... Au secours, j'étouffe, au secours !...

Amédée 2

Nos cœurs ~~[illis.]~~ débordent de chansons... La, li, la, li, la, li, lo, la !

AM f°5 7

Madeleine 2

Ne chante pas avec ta voix fausse.... Tu me déchires les oreilles....

Amédée 2

La, li, la, li, la, li, lo, la !.....

Madeleine 2 (cirant)

Ne crie pas... ne crie pa-a-as !... Quelle voix stridente ! Tu perces mes

oreilles ! Tu fais ma-a-al ! Ne ~~[illis.]~~ déchire pas mes ténèbres ! Sadi-i-que ! Sa-di-i-que !

Amédée 2

Madeleine, ma chère...

Madeleine 2

Miséra-a-ble Amédée !

Amédée 2

Madeleine, tu chantais autrefois !

Madeleine 2

Par ennui, des refrains à la mode, par ennui !

Amédée 2

Dansons !... La ronde.... La joie éclate... < Lumière folle... > L'amour fou... Le bonheur fou... Joie, éclate, éclate, joie !

Madeleine 2

Ne tirez pas !... Ne tirez pas ! ... Les baïonnettes... les mitrailleuses... Ne tirez pas... < j'ai peur !...> ne me tirez pas... pitié, je vous en prie... ne le tuez pas, ne les tuez pas... pitié pour les enfants !

AM f°6 8

Amédée 2

Le bonheur fou...

Madeleine 2

Folie ! Folie ! Folie !...

Amédée 2

Nous voguons sur le lac limpide. Notre barque un lit de fleurs, berceau.... L'onde nous porte.... nous glissons..

Madeleine2, (cri d'effroi)

Je gli-i-i-sse !... Une barque ? Quelle barque ? Mais dis-moi de quelle barque parles-tu ? A quelle barque peux-tu penser ? Où vois-tu donc des ba-arques !... Hi! Hi ! Hi! Hi! Des barques dans le désert, c'est-y [*sic*] possible !

Amédée 2

Eglises blanches !... Carillons !... Les églises sont des colombes !...

Madeleine

Des carillons ?... Je n'entends rien ~~?!~~ ! Tu es sourd, je n'entends rien, tu es sourd !...

~~Amédée 2~~

~~Voix d'enfants... < voix de sources...> voix de printemps !...~~

~~< [Madeleine 2]~~

~~C'est faux, c'est faux ! Des serp / gren crapauds, des serpents... >~~

~~Amédée 2~~

~~voix des neiges sur la montagne...~~

~~Madeleine 2~~

~~Forêt visqueuses, nuit de bagne !... Forêt d'enfer...~~[786]

AM f°7 9

Amédée 2

Voix *~~de sources~~* d'enfants !.. voix de sources, voix de printemps !

Madeleine 2

~~C'est pas vrai.~~ Non, non, des crapauds, des serpents !

Amédée 2

Voix des neiges sur la montagne~~s~~...

Madeleine 2

C'est faux, c'est faux !... Forêts visqueuses, nuit de bagne !... Forêts d'enfer... Ah ! laissez-moi ! Lâchez-moi ! Aaah !... Cauchemar !...

~~Madeleine 2~~ Amédée 2

Lumière partout...

[786] Initialement, les répliques étaient conçues ainsi :

Amédée 2
Voix d'enfants... < voix de sources...> voix de printemps !... voix des neiges sur la montagne...
Madeleine 2
C'est faux, c'est faux ! Forêt visqueuses, nuit de bagne !... Forêt d'enfer... Des ~~serp / gren~~ crapauds, des serpents...

Ionesco les a modifiées afin d'en faire quatre répliques, au lieu de deux, et finalement les a entièrement supprimées.

Madeleine 2

Où ? Où ? Hou-ou ! Hou-ou ! Il y a les nuages, il y a les loups ! Hou ! Hou!

Amédée 2

Plus de nuit... Le matin ne vieillit pas... ~~Le jour~~ Lumière vivante... Finie la nuit... finie...

Madeleine 2

Je sombre dans la nuit ! Epaisses ténèbres ! A couper au couper [*sic*] au couteau... à couper au couteau... le couteau ne coupe pas... je n'ai pas de couteau.. Amédée, cherche mon couteau ! ... Je ne veux pas, je ne veux pas, ... j'ai peur ! Aaah !... ~~Les lianes cinglent mes joues... me fouettent... C'est toi~~

AM f°8[787] 10

Amédée 2

Madeleine, bien aimée...

Madeleine 2

Qui fait pousser aux arbres ces feuilles < dures >, ces branches cinglantes, ces lianes ?! C'est toi qui fais ça, misérable, miséra-a-able !

~~Madele~~ Amédée 2

Madeleine, petite, ma fille...

Madeleine 2

~~Cela~~ Elles me fouettent les joues, les épaules ! C'est toi, misérable, c'est toi qui me frappes au visage ! Miséra-a-ble !!

Amédée 2

Il n'y a pas d'obstacle. Il n'y a pas d'arbres. Regarde bien... Regarde... Des pierres douces comme la mousse...

Madeleine 2

Elles écorchent mes pieds. Des épines de feu ! Des flammes pointues, des flammes de glace... On m'enfonce des épingles de feu dans la

[787] Voir la note du f°10.

chair... Aaah ! ~~C'est lourd... tout est lourd !~~

Amédée 2

Si tu voulais... il y aurait, il y aurait : sève d'abondance... aux pieds des ailes, nos jambes des ailes... les épaules des ailes... abolie, la pesanteur... plus jamais la fatigue...

AM f°9 11

Amédée ~~1~~

(Toujours dans son fauteuil, dans la même attitude, tandis que Madeleine 2 pousse un cri, un sanglot)

Ah... si je pouvais venir à bout de cette fatigue... l'air lui-même me semble lourd. Tout est de plomb. Je ne puis lever un doigt dans cet univers de plomb... Quelle heure est-il ?

Madeleine 2

Toujours la nuit... toujours la nuit... seule au monde !

Amédée 2

Les parfums... Les portes grandes ouvertes...

Madeleine 2 (*perruche*)

Voyez-vous ça ! voyez-vous ça ! Ça n'existe pas ! Jamais content ! Jamais content !

Amédée ~~1~~ (dans son fauteuil)

Ces plafonds ~~sales~~ bas... cette grisaille~~s~~... ces murs sales... ~~c'est~~ ce sont bien les signes d'un univers de plomb !

Madeleine 2

Tu ferais mieux de te raser... de te raser !

Madeleine (à sa place)

Je fais ce que je peux pour l'alléger, ton plomb !

Amédée ~~1~~

Je ne te reproche rien, c'est dur à laver, les murs sales, je sais !...

AM f°10 r[788] 10

Amédée 2

~~Amédée~~ Madeleine, bien-aimée !

Madeleine 2

C'est toi qui me frappe au visage... toi, toi, misérable !!...

Amédée (2)

Mon amour, mon ange, Madeleine...

Madeleine 2

C'est toi, miséra-a-able ! miséra-a-able!..

AM f°10 v 12

Amédée 2

Univers aérien... ~~Nous~~ Liberté... Transparente puissance... Equilibre... Légère plénitude... Le monde n'a pas de poids...

Madeleine 2

Voyez-vous ça ! Voyez-vous ça !

Amédée 2

On soulève le monde d'une seule main...

Madeleine 2

Jamais content ! Jamais content !

Amédée (dans son fauteuil)

Le temps est lourd. Le monde épais. Les secondes lentes. ~~Dis moi l'heure !~~

Madeleine 2

La pierre c'est le vide. Les chaises, le vide. Il n'y a rien... il n'y a rien...

Amédée (dans son fauteuil)

C'est lourd. Et pourtant, c'est < si > mal collé... Il y a des trous, rien que des trous... Les murs chancellent, les masses de plomb s'affaissent !...

Mad. 2

[788] Ce feuillet, paginé 10 au recto, à peine commencé, semble d'abord abandonné (le texte est rayé) par Ionesco. Il l'a ensuite repris pour écrire au verso, paginé quant à lui 12.

Ça va nous dégringoler sur le crâne !... Ça ç'est [*sic*] cassé sur ma tê-ê-te !... Oh... les sales champignons, ça sent mauvais, ça pourrit tout !...

AM f°11 13

Amédée (dans son fauteuil)

Ah... un univers reconstitué, un univers reconstitué !.. tout est corrompu, les éléments se désagrègent !...

Madeleine (de sa place)

Tu n'as qu'à le reconstituer toi-même, au lieu de te plaindre. Tu n'es pas un homme !

Amédée (dans son fauteuil)

Je n'ai plus de force, ~~plus de soufle~~. [*sic*] Je n'ai plus de vitalité. Je ne peux plus inventer. Je ne peux plus changer la face du monde. Plus de soufle [*sic*], pour lui en prêter. Je ne peux plus faire l'univers. C'est lui qui me fait, il me prend dans son engrenage, il m'écrase !

Amédée 2

Les voix des autres sont notre écho. Tout se répond. Nous nous tenons la main. De l'espace, pas de distances !

Madeleine 2

Je suis veuve, je suis orpheline, je suis pauvre, malade, vieille, la plus vieille orpheline de la terre !

Amédée 2

Aurores, aurores, aurores !...

Madeleine 2

Jamais content, misérable, voyez-vous ça, jamais content !...

Amédée (dans son fauteuil)

Cela va désarticuler tout à fait... tout à fait... ~~je veux un univers tout neuf !~~

AM f°12 14

Amédée 2

Souviens-toi, souviens-toi... souviens-toi...

Madeleine 2

Ne dis pas ça ! Ne dis pas ça ! Jamais content !

Amédée 2

Les moineaux las reprenaient des forces dans nos mains, les fleurs ne se flêtrissaient pas.

Madeleine 2

Ton imagination ! Ton imagination ! Ton imagination ! Dis-moi où ! Tu m'énerves... Tu m'énerves... C'est pas possible !... pas possible ! jamais possible !... Ce n'est pas ça !

X Amédée 2

Les miroirs.... les miroirs...

~~Madeleine 2~~ Amédée (dans son fauteuil)

Le soir approche-t-il, Madeleine ?

Madeleine (de sa place)

Pas encore, mon ami.

Madeleine 2

Pourquoi des miroirs ? pourquoi des miroirs ? Je me suis assez vue ! Je me connais ! Ce n'est pas ça !

Amédée (2)

Tu es belle !...

Madeleine (2)

Misérable ! < Belle! Voyez-vous ça ! A qui penses-tu ? > Il se moque de moi ! Il se moque de mon nez ! T'as pas vu mon nez ?

AM f°13 15

Amédée 2

Retrouve ta mémoire, retrouve ta mémoire, retrouve ta memoire...

Madeleine 2

Ne dis pas ça. Tu m'énerves. Jamais content. Misérable. Belle, voyez-vous ça !

Amédée 2

Ce qui est loin peut être proche. Ce qui < est > flêtri ~~[illig]~~ reverdit. Ce qui est séparé se réunit. Ce qui n'est plus reviendra.

Madeleine 2

C'est pas vrai ! C'est pas vrai ! Ne dis plus ça. Tu me brises le cœur !

Amédée (2)

Nous nous aimons. Nous sommes heureux dans la maison claire, la maison de verre...

Madeleine 2

~~Tu veux~~ Il veut dire maison de fer, fer...

Amédée 2

Maison de verre, de lumière...

Madeleine 2

Maison de fer, maison de nuit !

Amédée 2

De verre, de lumière, de verre , de lumière...

Madeleine 2

De fer, de fer, de nuit, de fer, de nuit...

AM f°14 16

Amédée 2

De verre, verre, verre...

Madeleine 2

Fer, nuit, fer, nuit, fer, nuit... fer, fer, fer, fer, fer...

Amédée 2 (il est vaincu)

Verre, lumière, verre, lumière... fer, lumière, fer, nuit, nuit, fer...

Madeleine 2, Amédée 2

Fer, nuit, fer, nuit, fer, nuit, fer, nuit...

Amédée 2

Hélas, le fer, la nuit...

Madeleine 2

Aaah ! Aaah ! (sanglot)... Du feu, de la glace ~~[illis.]...~~ Du feu... Ça

descend en moi. Ça m'entoure de toutes parts. Ça m'enveloppe du dedans, du dehors !... Je brû-ûle ! Au secours...

Madeleine 2 (<u>appel désespéré</u>)

Alidulée !... Alidulée !... Alidulée !... Au secours Alidulée !...

AM f°15[789] 17

<u>Amédée 2</u> < el îsi pastreaza in *zd* atitudine[790] >

Alidulée... Alidulée... Alidulée ! Au secours, Alidulée !...

<u>Madeleine 2, Amédée 2</u>

Alidulée... Alidulée... Amour Alidulée.. amour Alidulée... Cher Alidulée... Au secours, Alidulée... Alidulée !...

Suite L XIII

[789] Ionesco a laissé dans la marge de page quelques indications en roumain : « IV mai – Ultima scena cu Alidulei ? stearsa ? on s'ennuie, on est heureux. si...LXIII X », ce qui veut dire en français, « La dernière scène avec Alidulée ? effacée ? on s'ennuie, on est heureux. IV et... LXIII X ».

[790] En français, très probablement « Il garde la même attitude ».

IV. *Le Roi se meurt*

RM f°1 r[791] Judith (venant par l'escalier *)*

Eustache,... ~~Eustache !~~

Le Roi (en train de donner des ordres)

Mettez-y donc de la colle...

Voix (dehors)

Nous n'avons plus de ~~bonne~~ colle, < Majesté.> ~~Elle~~ ne[792] ~~lie plus / Elle n'att~~ Ce qu'il en reste ne colle plus, la ~~colle~~ nôtre.

Le Roi (en direction de la voix)

Prenez de la terre et de l'eau... Collez avec la boue.

Voix (dehors)

Il n'est plus tombé ~~de l'eau~~ d'une goutte d'eau, depuis ~~longtemps~~ un siècle. La terre est sèche et fendue. Elle craque. Majesté, ça craque.

Judith

~~Ell~~ Hélas, tout craque, tout crqaue...

Autre voix dehors

Les murs < de ~~salles~~ l'enceinte du palais > se lézardent de plus en plus...

Le Roi (en direction de la voix)

< Bon sang, > Des poutres bon sang, il faut les soutenir avec des poutres... Il faut les faire tenir. Tenir, tenir est notre devise.

2e voix du dehors

Où chercher du bois pour les poutres ?

Le Roi

Dans la forêt.

2e voix du dehors

< ~~Reste tout~~ > Ils ne restent plus que trois pommiers rabougris dans le verger...

Le Roi

Utilisez-les.

2e voix du dehors

Ça casse !... Les branches sont vermoulues..., Majesté.

---

[791] Ces feuillets constituent une des versions avortées du *Roi se meurt*.
[792] Ionesco semble oublier de biffer ce mot.

RM f°1 v ~~Un beau cible [illis.] bas~~
~~un mot~~
~~Un bosse~~

~~Un *sot*~~
~~On a souvent [illis.] plus petit que soi.~~
~~Impochi[illis.] n'e *nez* pa~~

~~Il vaut mieux~~
~~Mieux vuat~~
~~Il ne vaut~~

La mort difficile du Roi. Les autres meurent plus facilement. Chez lui, il y a un nœud. ~~Ce neud~~ Je suis lié... lié... lié... Je ne puis abdiquer, je ne puis détacher de...ceci... de... cela...

Les premiers sentiments sont toujours les meilleurs. —
~~L'éperon~~
Les ~~bre~~ cremiers chatiments
~~Chant touche sur les meilleurs. Cha~~ *Sont* les plus frais

~~Les cremiers châtiments~~
~~sont les plus frais.~~

~~Mers 1) Mes permiers sont des bas Marchants de lait et de fromages —~~
~~2) mes secondes sont des punitions~~
~~3) une affirmation commerciales sur la qualité de la marchandise des *preneurs*~~
~~4) mon tout un dicton français~~

RM f°2 r < Judith doit aussi s'affairer >

Le Roi (par téléphone tous ces ordres —
Mais les voix viennent du dehors)

Mettez-y n'importe quoi... mais que ça tienne... c'est votre affaire... débrouillez-vous !...

3e voix du dehors < c'est la même voix qui ~~s'entend~~ vient tantôt d'un lieu, tantôt d'un autre >

~~A la frontère~~ Alerte, < Sire,> alerte, alerte à la frontière du Sud !...

Le Roi

Qu'est-ce qu'il s'y passe...

3e voix du dehors < tout près, comme les autres >

La ~~clô~~ clôture qui nous sépare d~~ue~~ < l'Empire du > néant ~~ne tient plus...~~ doit être séparée... < Elle va céder...> Les fils de fer sont ~~roui~~ rayés par la rouille...[793]

Le Roi

~~Par la quoi ?~~ Ils sont quoi ?...

3e voix dehors

Ils sont rongés par la rouille...< , Majesté ! >

Le Roi

Je n'entends pas... (il lâche le téléphone, tend l'oreille vers l'extérieur, d'où vient la voix).

3e voix

La rouille a rongé les barbelés... <,Majesté !>

Le Roi (le téléphone à la main loin de son oreille, en direction de la voix)

Mettez-y de la colle...

La Reine (~~à~~ au roi)

Mais Eustache, voyons, tu sais bien qu'il n'y a plus de colle, il n'y en a plus, ~~on te l'a déjà dit à l'instant~~... on vient de te le dire...

3e voix

Il n'y a plus de colle ! <, Majesté.>

[793] Ionesco a laissé à côté de ces lignes, une inscription « Les Barbelés ».

RM f°2 v il porte tout sur son dos. Il est comme écrasé.

Toata lumea sa stie ca eu mor[794]

~~La *voi*~~ Il n'y a plus que ton écho pour t'entendre !...
Altfel spus[795] l *drapeau*

[illis.]*pi'ad*

RM f °3 r Le Roi (en direction de la voix)

Je le sais ! (il ~~reprend~~ rapproche le récepteur, et parle dans l'appareil)
Remplacez les ~~fils de fer~~ barbelés par des toiles...

La Reine

Où veux-tu trouver de la toile ! < *~~Nous*~~ Nous n'en avons plus !>

Le Roi (au téléphone)

Par des toiles d'araignées...

3e voix (dehors)

~~Comment ?~~ Par quoi ? Majesté !

La Reine (en direction de la voix)

Par des toiles d'araignées — < Le Roi (à la Reine) Avons-nous des araignées dans le royaume ? > (au Roi) Les araignées ça ne manquent pas... Mais tissent-elles encore des toiles, chez nous ?...

4e voix dehors

Majesté, majesté... notre dernière volaille se meurt..

Le Roi

Qu'a-t-elle, donc ?

4e voix dehors

Elle se meurt de vieillesse, Majesté... elle agonise !...

[794] Que tout le monde sache que moi je meurs.
[795] Dit autrement.

Le Roi (au téléphone)

Faites-lui des piqûres d'hormones...

4e voix dehors

Nous n'avons plus de seringues, Majesté !

Le Roi

Qu'en avez-vous fait ?

4e voix dehors

Elles sont tombées, avec les instruments à musique, dans le trou noir ! ~~dans le trou sans fond...~~

Le Roi

Descendez au fond, les chercher...

RM f°3 v [un dessein, le profil d'un homme barbu] ~~[illis.]~~

C'est la guerre !

(contre des ennemis puissants et invisibles)[796]

Voale se sting

Oameni se prabusesc[797]

Fra[illis.]

Je demeure seul je reste seul !

RM f°4 r 4e voix

~~Hélas~~, le trou noir n'a pas de fond, Majesté !

Judith

C'est le trou sans fond, Eustache, voyons, tu le sais bien, tu le sais bien.

Le Roi (au téléphone)

~~La reine va vous donner son épingle, mettez la substance. Donnez lui les épingles l~~ Mettez dans votre bouche ~~les hormones~~ le médicament, collez vos ~~les~~ lèvres au cul de la volaille et soufflez-lui les hormones...

Judith (au Roi)

C'est difficile, Eustache !

[796] C'est Ionesco qui souligne.

[797] Des voiles s'éteignent. Des personnes s'écroulent.

Le Roi (à la Reine)

Il n'y a pas d'autre moyen.

4e voix (dehors)

~~C'est~~ Ce n'est plus la peine, Majesté, la volaille vient de crever...

Le Roi

Tant mieux. Une bouche de moins à nourrire : nous mangeons ~~[illis.]~~ le maïs à sa place.

1ère Voix

Il n'y a plus de maïs dans la grange.

Le Roi

Comment cela se fait-il ?

1ère Voix

~~S~~La grange s'est écroulée, Majesté ! Il y a vingt ans déjà.

Le Roi

Ah oui, < c'est vrai > j'avais oublié, totalement oublié... (à la Reine) Et toi, dis-donc, Judith, au lieu de rester

RM f°4 v

Un moment de stabilité...
Les rois arrivent *apria[illis.]* des *voix*
Ils s'en félicitent. *Fantthiite*, *tîumle*
les rois
Les vieilles réjouissances.
Puis, le [ills.]
va *écrouler* la maison
[ills.] où sont les Rois
s'effondre. Il n'y a
plus que
le Roi et Judith.

Les Rois entre eux
lisaient poèmes des gammes

Après départ [ills.]
Le Roi poète.

[illis.]
Voix. Etc.

Aurai-je les [illis.]
On me l'a jamais dit
encore...

RM f°5 r là, plantée, tu ferais mieux de m'aider...

Judith

Je fais ce que je peux... Quoi faire de plus ? Que veux tu, dis le...

Le Roi

Va labourer les champs...

< Judith

Pas de charrue.

Le Roi

Tu as tes ongles ! >

Judith

Il n'y a plus qu'un demi-champ...

Le Roi

~~Elève~~ Engraisse les lapins...

Judith

Les rats les ont dévorés...

Le Roi

~~Occupe-toi des con~~ Fais des confitures...

Judith

Nous n'avons plus de fruits !...

Le Roi

Et celles que nous avons en réserve ?

Judith

Mangées par les fourmis...

Le Roi

Mangeons les fourmis...

Judith

Elles sont elles-mêmes bouffées par les ~~oiseaux~~ moineaux.

Le Roi

Attrape les moineaux. Prends-les au piège. ~~Fait~~ Fais-nous du *tricot*.

Judith

N'ayant < plus > rien à manger, ils se sont tous envolés !...

Le Roi

Je constate que nous sommes une nation bien pauvre... Une nation dénumie de tout... (~~ au R ~~) Si ~~on~~ au moins on pourrait conserver ce que l'on a...(vers le dehors) Gardez les frontières du Nord...

RM f°5 v [feuillet blanc]

RM f°6 r

1ère Voix

Je les défends au nord, Majesté !

< Le Roi

~~Garde~~ Armée du [pass. illis,] (La Reine agitée, se démène, court d'un bout à l'autre du plateau boitillant d'une façon désordonnée.) >

2e Voix

Je les défends au sud, Majesté !

< Roi

Garde du Sud dors-tu *?* >

3e Voix

Je les défends à l'ouest, Majesté

~~4e Voix~~ Roi

~~Garde~~ Armée de l'Est que fais-tu !

4e Voix

Je les défends ~~au Nord~~ à l'Est, Majesté.

Roi

~~Gardes~~ ~~mes armées, mes vaillantes armées bra~~ ~~Armées~~ ~~Forces de l'Intérieur, que faites vous ? vous défendez vous ?~~ Armée des forces de l'Intérieur, du génie,~~ et~~ des Ponts et Chaussées, ~~donnez moi~~ rendez compte ~~du~~ de ~~tableau de~~ la situation !... ~~Tenez vous bon ?~~ Est-ce que vous tenez bien ?

5e Voix (un râle du dehors)

Le Roi

Quoi ? Je ne comprends pas... Je n'entends pas !...< Réponds, imbécile ![798]> ~~Plus fort !~~ ~~(se~~ (second râle), (il donne des coups de poing ~~sur~~ à l'appareil téléphonique, le secoue rageusement)

5e Voix (du dehors ~~mêl~~ mêlée
à des gemissements)

Aïe ! Aïe ! Ne ~~tapez~~ me frappez pas, Majesté, je fais ce que je peux...

La Reine

Il fait ce qu'il peut, voyons, Eustache...

Le Roi (à la reine)

Il peut peu, je te dis, il peut peu, et de quoi te mêles-tu ?

RM f°6 v

Le Roi

Est-ce un guerrier ou ~~est il~~ un merdeux

Judith

A quoi sert de le maltraiter...

RM f°7 r

La Reine

Il peut beaucoup dans la situation où nous sommes, il peut pas peu, au contraire...[799]

Le Roi

< Ah,> Quand les femmes se mêlent de <la> guerre ou de la politique,

[798] Ionesco a écrit cette réplique juste au-dessus de celle-ci : « Je n'entends pas ! » sans préciser pour autant l'endroit où il voulait l'insérer.
[799] L'auteur indique l'insertion des répliques écrites au folio n°6 verso à la suite de cette réplique.

c'est la catastrophe... (une partie du plafond s'effondre, avec quelques gravats)

La Reine

Aïe ! Ça va salir encore le plancher ! Il ne manquait plus que ça ! Heureusement que ce n'est pas tombé sur ta tête !

Le Roi

~~Mê~~ Mêle toi [*sic*] de tes affaires ! Tu vois tu fais que cela empire !

La Reine

Ce n'est pas ma faute, ce n'est pas ma faute si c'est tombé !... < De quoi m'accuses-tu ?> (elle va prendre le balai, balaie dans la salle du trône) Ça salit tout, ça salit ! (bruits divers, dehors ; ~~de choses~~ de morceaux de terre qui s'écroulent)

Le Roi (au téléphone)

Réponds, idiot !

5e voix (râles, gémissement)

Le Roi

Parle donc ! ou je te destitue !

5e voix

Les murs sont lourds,... Je tiens ~~les~~ d'une main le mur ~~de droite~~, du palais, de la tête, le haut du portail, qui menace de s'écrouler, de l'autre

RM f°7 v [feuillet blanc]

RM f°8 r main et du pied gauche ~~j'empêche je *se*~~ j'empêche ~~la tour de to~~ le donjon de tomber, du pied je soutiens les remparts...

Le Roi (au téléphone)

Emploie aussi tes fesses, ~~imbé~~ vaurien, crapule !...

5e voix (dehors)

J'y ai planté le drapeau, Majesté ! Aïe ! Aïe ! Je n'en peux plus...

La Reine (balayant)

Ah... mon Dieu.... mon Dieu...

Le Roi (au téléphone)

Tiens bon, tiens bon... Je te fais maréchal.... tiens bon... en attendant les renforts...

La Reine (au roi, tenant son balai)

Par où, veux-tu qu'ils arrivent, les renforts ? Par où ? Il n'y a plus de chemins jusqu'à nous... il n'y a que les précipices, Eustache, voyons, te rends-tu compte ?

Le Roi (à la reine)

~~De q~~ Encore une fois, de quoi te mêles-tu ?... Il y a les ~~forces~~ armées, de la Providence, pour le royaume... Le Royal Air Force de la Providence... Les parachutistes du Seigneur !

5e voix du dehors

Majesté... Majesté... Je ne peux plus tenir...

Le Roi (au téléphone)

Encore quelques instants, mon brave, courage, on les aura...

5e voix dehors

Puis-je... Majesté... puis-je...

Le Roi (au téléphone)

Parle.

RM f°8 v [feuillet blanc]

RM f°9 r

5e voix (du dehors)

Nous n'avons, ... (râle) Majesté... (râle) plus de réserves... ~~Comment~~ Puis-je laisser tomber le drapeau, pour porter mes fesses au *secours* ~~des~~ de la *Télé*...

Le Roi (au téléphone)

~~Non...,~~ Notre drapeau ! Sacrilège ! Notre drapeau ! Toujours plus haut le pavillon ! Haut planté ! Arrangez-vous ! On ne laisse pas tomber le pavillon !

5e voix

~~C'est un~~ Majesté... ~~est ce~~ ~~ce me~~ il me semble que c'est un gaspillage des forces !...

Le Roi

< Entre vos fesses, ne le lâchez pas.> Tenez bon le drapeau, misérable, l'honneur avant tout...

~~5e voix~~

La Reine (au Roi)

Je me demande si ce n'est pas surhumain ce que tu exiges de lui.....

5e voix (dehors)

A vos ordres, Majesté, à vos ordres... Je tâche de tenir bon... Je tâche... pourvu que ça ne m'échappe pas !..

V. *Argument pour un ballet*

AB f°1[800] Argument pour un ballet

Avant le lever du rideau

Trompettes, ~~[illis.]~~ cris de “Vive le Roi”, un peu grinçants. Musique ridiculement triomphale.

Le redeau se lève Salle gothique dans un état ~~s~~ assez avancé de délabrement. A droite, un garde (ou hallebardier), vieux, est là au garde à vous , lorsque, par la droite, entre le Vieux Roi. Il est en effet très vieux, manteau de poupre usé, rapiécé. Il marche en boitillant, appuyé sur un bâton (qui lui servira de sceptre.) Il fait un signe au hallebardier (le Roi a mal aux oreilles sans doute) qui, de derrière un élément de décor, sort un tourne-disque, l’arrête les airs de Vive le Roi, les trompettes cessent brusquement. Le Roi se dirige vers son trône poussiéreux, qui se trouve sur une petite estrade. Il essaie de monter sur son vieux trône. Il trébuche, ~~re~~ essaie de nouveau de franchir les deux ou trois marches ; le hallebardier vont l’aider ; ~~fait~~ ~~laisser tomber sa hallebarde, le Roi *tourne* de son côté~~ le Vieux Roi refuse, repousse le hallebardier. Le Roi monte enfin sur son vieux trône .< Veut s’installer. > Le trône se déglingue, s’effondre, le Roi tombe par terre. Il est en colère. Le vieux garde essaie de ~~faire~~ relever le Roi, ils tombent tous les deux, se relèvent, etc...

AB f°2 2

La hallebarde heurte la tête du Roi etc... Scènes “comiques”. Finalement, le Roi est enfin debout.

Attirée par les cris, arrive la Reine ; très vieille, elle aussi, décharnée, couronne sur la tête, horriblement fardée ; ~~les ch~~ ses cheveux blancs en désordre sous la couronne ; manteau de pourpre tout déchiré... Scène de ménage : la Reine gronde le Roi, comme on gronde un enfant pour sa maladresse ; elle le brosse aussi ; le mouche, le réinstalle sur son

[800] Composé de 5 feuillets, cet argument pour un ballet partage le même univers que *Le Roi se meurt*. La date de rédaction reste inconnue.

trône que le garde pendant ce temps a péniblement réussi à réparer. Ainsi par le Garde et La Reine, le Roi se réinstalle sur son trône. A peine pense-t-il se détendre et les 3 personnages sont effrayés car les piliers, les ~~l~~ portes, les marches vacillent : tout l'édifice menace de s'écrouler. Le Roi, la Reine, le Garde font [illis.] de se diriger vers les ~~[illis.]~~ éléments menacés d'écrasement, dans l'affolement. Le Roi appelle.

Egalement affolés, arrivent d'autres personnages de la Cour : un faux chevalier, en fausse armure, avec, une épée de 2 mètres qu'il a du mal à traîner ; une belle dame, mais bossue ; une grosse ~~[illis.]~~ concierge, en vêtement moderne ; un mousquetaire, ridicule etc. tant de monde soutient les piliers, les murs tremblants ; une porte peut

AB f°3 3

tomber sur la tête d'un des personnages, on se porte au secours de ce personnage, on retourne (avant de lui porter secours) vers les piliers abandonnés qui menacent encore plus de tomber etc.. Un autre élément du décor ~~peut~~ ~~(pilier~~ (un pilier) peut tomber sur la tête d'un autre personnage < on va *aller* vite au secours de ce personnage> etc... Au milieu <de la scène>, comme dans un combat imaginaire, le Roi lève son épée, donne <affolé> des ordres, (ou dirige le désordre) frappe dans le vide, la Reine se lamente, tire ses cheveux blancs, le Garde sonne de la trompette ou brandit un ridicule drapeau, etc...

Finalement, ~~s'~~appuyant leurs dos, contre les portes, < ~~en poussant à bout de *bras*~~ essayant de les pousser avec *forces*>, les gens de la Cour soutiennent, empêchent de s'écrouler l'édifice branlant de la Royauté.

Esouflé [*sic*], le Roi se réinstalle sur son trône. (La Reine à ses côtés.) Il appelle à ses ordres l'un après l'autre les personnages qui trouvent ~~près~~ sur le plateau : ils ne peuvent approcher du trône car dès qu'ils veulent s'éloigner des murs qui vacillent, les murs menacent de

s'écrouler. Le jeu continue un temps. Rideau (ou noir) dans le désarroi. Colère du Roi, querelle entre lui, la Reine, le garde.

AB f°4 4

2e partie

Après le noir,

Même décor, avec piliers, murs, portes etc... soutenus par ~~des <grosses> poutres~~ de grosses poutres et appuis improvisés. Seul en scène, le Roi circule difficilement, enjambe les obstacles,... etc...

Arrivent : Reine, le garde par des ~~portes~~ côtés opposés.

Le garde annonce arrivée d'une Personne inconnue. Elle est masquée. Couverte de voiles. Le Roi ~~fr[illis.]~~ veut faire la cour à ~~la Personne~~ cette invitée ; lourdement ; ridicule flirt. Il court après, tombe, se relève, retombe. Jalousie de la Reine qui ~~le reti~~ veut l'empêcher.

Le vieux Roi excité essaie de suivre l'invitée dans ~~cette~~ sa danse. Mais il boîte. Il ne peut (une 2e, une 3e, de mêmes façons vêtues — peuvent-elles arrivers ?~~)~~ Il courrait de l'une à l'autre.

Il ne peut les suivre (ou la suivre). Il retrouve epuisé sur son trône. La Reine lui montre un miroir. Le Roi ~~se voit vieux~~ contemple son visage ;

AB f°5 5

s'aperçoit qu'il est très vieux. S'indigne. Est désespéré. Menace de son bâton la Reine, le hallebardier, — viennent des gens de la Cour, on lui montre un 2e, un 3e, un 4e miroir. Le Roi les rejettes les uns après les autres.

Pour se convaincre que le miroir est menteur, et qu'il est jeune, il essaie de courir, rattraper la danseuse, retombe, se relève encore plus péniblement. Il est effondré dans son trône qui est soudain devenu un fauteuil d'infirme.

La danseuse approche, lui tend les bras. Il est ~~pris~~ déprimé, fait

non de la tête. Elle insiste. Elle enlève son voile, le mansque, — c'est la ~~mort~~ Mort. (~~soule[illis.]~~

Epouvante du Roi, de la Reine, des gens de la Cour qui apparaissent.

Le Roi ~~se se *prend*~~ s'aggripe[*sic*] à son fauteuil. La Reine le couvre de son corps.

AB f°6 6

~~[illis.]~~ Combat entre les gens de la Cour et ~~la~~ les soldats de la mort. ~~Au [illis.]~~ Le Roi les offre à la mort les uns après les autres, ~~un à un~~, puis son Garde. Puis ~~La~~ Sa Reine. Tous s'écroulent ou disparaissent ~~les uns apr~~ un à un. Le Roi est ~~seul~~ resté seul.

Le Roi offre alors son palais. Les éléments du décor disparaissent, dans le noir, les uns après les autres (ou s'écroulent, silencieusement) : piliers, fenêtres ogivales, portes, plafond etc.

Le champ éclairé se rétrécit de plus en plus. Le Roi et sa mort sont face à face.

Scène mi d'amours, mi d'imploration entre le Roi et la Mort (Elle ~~im~~ enlève son dernier masque et peut paraître jeune ?)

AB f°7 7

~~Elle implore le Roi d'accepter~~ Elle implore le Roi. Le Roi lui jette la couronne, son sceptre, son manteau, il est debout, s'immobilisant petit à petit, puis tout à fait immobile devant elle, debout, sans danser (tandis qu'elle l'entoure, le prend presque dans les bras).

Il pourrait peut-être, dans une dernière volonté de lui échapper, grimper sur l'estrade, (de plus en plus agile avant de se raidir), sur le trône, de plus en plus haut, tandis qu'elle monte après lui.

Le Roi lui jette sa bague ; < son manteau; vêtement>. Ses bras, ses jambes, sa tête se sont raidis.

La mort ~~fait mime~~ touche ses bras, ses jambes, ses épaules, ~~les~~ tour à tour. C'est ce toucher qui les fait se raidir.

VI. *Le Solitaire*

Ms. S f°1[801] 2

~~Je *prend* paie~~ J'ai payé un million le pas de porte. C'est un appartement < neuf > de trois pièces, salle de bains, cuisine. ~~Tout beau, Tout nouveau,~~ Il se trouve dans la banlieue parisienne, ~~*à*~~ toute proche, à ~~quinze cent~~ deux milles < cinq cent > mètres, de la porte de châtillon. Pourtant, ce n'est déjà plus Paris. Deux milles < *cinq* cent > mètres dans une grande agglomération cela équivaut à ~~quarante cinquante~~ cent cinquante kilomètres en province. On se sent déjà dépaysé, loin de tout. En même temps, tellement près ~~de Par~~ du centre de la capitale, avec cet autobus qui passe sous mes fenêtres (j'habite au premier étage) faisant ~~très~~ agréablement ~~trembler~~ vibrer *mes* carreaux. Si on a envie d'aller à Paris, on peut y aller quand ~~on~~ on le désire, de quart d'heure en quart d'heure, revoir les amis, un film, manger au restaurant, c'est commode, on n'est pas isolé. On peut y aller quand on veut. Je ne veux pas aller. Simplement, savoir <~~simplement~~ > qu'on

Ms. S f°2

peut y aller quand on veut, que personne ne nous en empêche, que si on ne peut < plus > supporter ~~la solitude~~ son exil volontaire, on n'a qu'à renoncer, retourner, sans gêne ~~aucune car, vis à vis d'auc [illis.]~~ ~~à ce~~ *~~q~~* moi, par exemple, j'ai quitté Paris et les amis sans les prévenir < Ils ne connaissent pas ma prouesse, ils n'ont pas été au courant de mes ~~intentions~~ projets. Je ~~leur~~ *~~dirais~~* pourrais leur dire que j'avais eu une aventure amoureuse ou autre chose si je n'y les vois plus > quant à ~~avoir~~ me gêner de ~~la gêne~~ vis-à-vis de moi < -même >..... Bref, cela signifie que je suis comme ~~un pendu (pe~~ quelqu'un qui, < indécis à se pendre > si la corde au cou lui fait trop mal, ~~à la possibilité~~ –peut jusqu'au tout dernier moment, ~~de~~ la trancher en une fraction de seconde et ~~de~~ revenir à la vie, à la société. Pour le moment, je n'en ai pas l'intention. Je suis très bien là. ~~Le restaurant est~~ Pour le restaurant,

[801] Il s'agit d'une version avortée du roman *Le Solitaire*. La date de rédaction n'est pas connue.

je n'ai qu'à descendre, ~~je~~ j'en ai un dans l'immeuble même, et le cinéma, c'est au coin.

Chez moi, j'ai la radio (pas de téléphone), on me monte mes deux journaux tous les matins, on

Ms. S f°3

m'apporte le lait, le pain, jamais de courrier. Je ne parle ~~à pers~~ qu'à la concierge. ~~On ne vient pas me~~ On ne me rend ~~plus [illis.]~~ pas visite, on ne me connaît pas dans le quartier. ~~J'étais très~~ on me laisse tranquille.

*

* *

J'ai deux pièces sur la rue : salon, salle à manger. La cuisine, les waters, ~~la salle de bain~~ donnent sur la cour. Un couloir assez long mène < à la salle de bain et > à ma chambre à coucher qui, elle aussi, donne sur la cour. J'ai aussi une chambre à *voirie*, de débarras. J'ai ma cave. Il y a le chauffage central. C'est une maison neuve, de quatre étages, sans ascenseur. ~~Mais~~ Comme j'habite au premier, cela m'est < *bien* > égal qu'il n'y en ait pas. Je n'ai pas changé les tapisseries. Elle sont claires, elles me plaisent. Dans la salle à manger, ~~c'est sur l~~ les murs, ~~roses~~ sur fond ~~rose~~ bleu pâle, sont garnis

Ms. S f°4

enfonce confortablement. Tapisserie rose. Je les ai commandés < tout > spécialement. J'~~y~~ ai mis des dentelles, sur les dossiers. J'ai un tabouret, rose aussi, pour y mettre mes pieds. Et près de ce fauteuil, un grand poste, tout neuf, de radio, en bois sculpté, représentant des lyres et la tête d'une muse < à la fois lourd, ~~[illis.]~~ cossu >. Je peux, de mon fauteuil, sans bouger, manœuvrer les boutons. Enfin, il y a un canapé-divan, transformable, bleu foncé, ~~[illis.]~~ avec des points blancs. Et polochon rond. Quand je ne suis pas à table, ou dans le fauteuil, ou dans mon lit, c'est là que je

passe mon temps, allongé des heures entières, à lire mon journal, ou un bon roman policier. Depuis que j'ai pris goût aux romans policiers, impossible de lire autre chose, sauf les faits divers des

journaux, car la politique m'ennuie. Quelquefois, quand je me sens moins surmené, je peux encore déchiffrer des mots croisés. Quand ceux-ci sont trop difficiles — ce qui arrive le plus souvent, —je n'insiste pas. Alors, j'écoute la radio : le journal parlé (~~c'est~~ j'aime

Ms. S f°5 entendre une voix humaine vous entretenir de choses et autres, cela me distrait. La voix humaine n'est pas désagréable, quand il n'y a que la voix et que l'homme n'y est pas. J'écoute aussi des chansons. Parfois, j'ai besoin de silence. Alors, plus de ~~p~~ radio, plus de journaux, plus de roman policier. Je peux rester des heures et des heures, sans rien faire, ~~sans penser à rien~~ penser à rien, sans même fumer, sans m'ennuyer. Je me repose. J'ai < beaucoup > besoin de repos, car je suis très fatigué. Une fatigue que je ~~n'ai~~ n'essaie plus de vaincre,~~ que je d~~ dont je ne désire pas être débarrassé. Heureusement. Si je ne me sentais pas continuellement accablé par ma fatigue, je ne sentirais pas non plus le besoin de me reposer. Le repos est ma ~~seul~~ ~~grande~~ volupté. Je voudrais ~~être~~ même être éternellement fatigué pour éternellement me reposer. J'ai aussi une pendule, avec des chérubins. Cela encore est reposant : regarder bouger les aiguilles, entendre le temps passer, le voir s'écouler. On jouit de chaque seconde. On ne ~~[illis.]~~ se sent pas

Ms. S f°6 vieillir. On est là, immobilie, c'est le temps qui bouge. J'ai beaucoup sommeil, alors, des fois, je m'endors ; je me réveille, je vois, ~~que~~ ~~dix~~ à la pendule, que dix minutes sont passées. Au bout ~~de~~ d'une demi-heure, le journal, que je ne lis plus, à la main, je me

rendors. Pour me réveiller, de nouveau, au bout de dix autres minutes. Ainsi, jusqu'au soir. Je n'ai plus qu'à descendre, au restaurant. Le temps passe très vite. Trop vite.

VII. Quelques brouillons

B f°1[802] Te rappelles-tu, <quelqu'un>, jadis, <toutes> les aurores étaient pour nous des victoires. ~~Nous errions à travers le monde. Jusqu'à la frontière du monde.~~ ~~Nous étions erronés,~~ ~~nous nous promenions~~ à sa <Un jour, nous nous traversions, à la frontière du monde.> L'univers était et n'était plus, ou il n'était qu'un voile transparent à travers lequel brillait une éclatante lumière qui venait de par tous les côtés, de plusieurs soleils. La lumière nous pénétrait, nous la respirions, comme l'air. ~~Et~~ nous nous ~~étions~~ sentions légers, ~~légers~~, dans un monde sans pesanteur, étonnés d'exister, heureux d'être. C'est cela l'amour, c'est cela la jeunesse.

B f°2[803] 1 *Oamecuï* —

2 – Marionetele —

O marioneta-om

O marioneta-femeile

U...DI....E

E... U....DI

U-DI-LÉ...É...

U-DI-LÉ...É...

s'aimer

Aime ton prochain comme toi-même.

Je ne m'aime pas moi-même. Comment aimer mon prochain.

U— DI —LE.... E.....

x

Comment ~~vivre sans~~ accepter de

[802] Ce fragment a été écrit sur une enveloppe portant mention : « J.D.I 131, boulevard St-Germain Paris-VI^e^ ». Il semble destiné à faire partie des répliques de la Reine Marie dans *Le Roi se meurt*.

[803] Les f°2 et 3 semblent faire partie d'un cahier d'où les feuillets d'*Amédée ou comment s'en débarrasser* ont été déchirés. Le f°2 est vraisemblablement un des brouillons pour cette pièce, alors que le f°3 pour *Le Nouveau Locataire*.

ne pas être un Dieu ?

x

S’aimer soi-même. S’aimer soi-même

Aimer son prochain. Aimer son prochain < en tournant sur elle-même>

Tu fais ma-al_ Il m’a fait mal ! Il m’a fait mal !

~~Tru~~ Feu ! Feu! Feu! Feu !

Tuez-le. Ne le tuez pas. Tuez-le. Ne le tuez pas.

Au secours... Au secours....

<u>Au café !</u> Au café ! C’est l’heure du café !...

Mon pauvre enfant...

pauvre enfant....

< Ton et... >

< Soudain il chante :

Qu’est-ce que *~~ça~~* c’est que ça ? Qu’est-ce que c’est que ça ?

—

C’est lui qui chante...>

B f°3

Concierge Voici la clef.

Monsieur Merci.

Concierge Vous installez vos meubles ?

Mons. Aujourd’hui. On doit les apporter.

Conc. Les anciens locataires ~~ont posté~~ m’ont envoyé ~~les~~ une carte postale d’Auvergne. C’était des bien braves gens.

Monsieur Possible.

Concierg. Elle surtout, la dame. Mais lui aussi.

Deux dames

Carte

VIII. Fiches de lecture, etc.

I. Emmanuel Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Editions Denoël, 1947.

Fiche recto[804]

Le texte en roumain	**La traduction**
4	4
Putem deci avea cu noi si Ceea ce se chiama mila In care a patruns adanc Setea libertatii.	Nous pouvons avoir donc avec nous ce qui s'appelle la compassion dans laquelle a pénétré profondément la soif de la liberté.
x x x	x x x
Comunism comunitate Regim comunism = cazarma Contrariul "comunitatii" Necomunitate. Nu se poate Realiza comunitate prin Constrangerea cazarma	Communisme, communauté Régime communisme = caserne le contraire de "communauté" non-communauté. La communauté ne peut se réaliser par la contrainte de la caserne
x x x	x x x
Omul este om si daca nu e "recuperabil" si daca nu e "comunist" si daca nu e incatusat ; daca e pe alaturi.	L'homme est un homme même s'il n'est pas "récupérable", même s'il n'est pas "communiste", même s'il n'est pas enchaîné, même s'il est à côté.

[804] Il s'agit d'une fiche de lecture en roumain laissée dans *Introduction aux existentialismes*. La fiche est paginée 4 et 5. Je remercie beaucoup Mihaela Turtoi et Marie-France Ionesco pour leur aide lors de déchiffage et de traduction. Les accents en roumain n'ont pu être reproduits.

Fiche verso

Le texte en roumain	**La traduction**
Defectul comunismului e, poate, Insuficienta dragostei. Se vorbeste de “ura de clasa”, de “lupta”, nu de dragoste ; de “dictatura” nu de dragoste ; de violenta. Poate ca greseala e asta : e pornit de jos in sus, de accea ura, violenta. Pornit de sus in jos, e totdeauna actiunea sociala generoasa esentialmente generoasa, de la cei ce au la cei ce nu au. In Rusia (... si Toala intelligentzia) prerevolutionara : dragoste, generozitate, Umanitarism, acestea erau cuvintele temele. Din nou problema : sa revolutionam prin elite.	Le défaut du communisme est, peut-être, l'insuffisance de l'amour. On parle de “haine de classe”, de "lutte”, et pas d'amour ; de “dictature” pas d'amour ; de “violence”. Peut-être que la faute, c'est que celle-ci ait commencé d'en bas vers le haut, pour cela la haine, la violence. Mouvement du haut vers le bas, telle est toujours l'action sociale généreuse, essentiellement généreuse de ceux qui ont envers ceux qui n'ont pas. En Russie (..... et tout intelligentzia) pré-révolutionnaire : l'amour, la générosité, l’humanitarisme, étaient les mots, les thèmes. Encore une fois le problème : révolutionner par les élites.

II. Albert Memmi, *La terre intérieure : entretiens avec Victor Malka*, Paris, Gallimard, 1976[805].

Est-il un familier de Dieu ?
Un prince– artisan ?

L'Eternité et la précarité.

La terre intérieur (1976)

J'aurais voulu être médecin ou prêtre. à la fois enraciné ~~ou~~ et détaché
~~Appartient~~ Provient ~~au~~ des ghettos, tunisiens mais aussi de tous les ghettos, une tradition universelle, une identité judaïque universelle, juif tunisien mais aussi juif de partout; mais aussi juif de nulle partout, [illis.] de partout, enraciné et [illis.]pendant ~~d'un judaïté~~, homme universel homme de nulle part
Appartenance profonde à <u>l'humanité</u> (l'homme c'est le juif) et tous à elle [illis.] dans l'humanité en provenance d'un [illis.] profond [illis.].

Du royaume des pauvres
Du royaume du ciel — c'est ça notre part de sainteté.

[805] Il s'agit également d'une fiche de lecture écrite à la main de Ionesco.

INDEX

INDEX DES NOMS

Althusser, Louis 35
Balzac, Honoré de 137
Barthes, Roland 40, 183, 223, 225
Beauvoir, Simone de 37
Beckett, Samuel 13
Behan, Brendan 93
Bergson, Henri 257
Brecht, Bertolt 40, 260
Caubère, Philippe 218
Cioran, Emil 60
Cocteau, Jean 24, 48
Croce, Benedetto 99, 107
Dort, Bernard 40, 183, 223, 225, 260
Dostoïevski, Fiodor 136, 137, 298
Doubrovsky, Serge 10, 128, 215
Dumas, Alexandre 137
Eliade, Mircea 95, 205
Eliot, T. S. 257
Eminescu, Mihai 74
Flaubert, Gustave 298
Freud, Sigmund 97
Foucault, Michel 9, 35, 37, 38
Gautier, Jean-Jacques 183, 223
Gide, André 120, 121
Giraudoux, Jean 223
Gogh, Vincent van 82
Hugo, Victor 89, 136, 137
Jarry, Alfred 295
Jung, Carl Gustav 96, 97, 101, 102
Kafka, Franz 42, 136, 137, 298
Kierkegaard, Søren 298
Lacan, Jacques 35
Lemarchand, Jacques 309, 314
Lévi-Strauss, Claude 35, 37, 38
Marcel, Gabriel 35, 187, 215, 265, 302, 303
Maritain, Jacques 35
Mauriac, François 120, 121
Molière 223
Mounier, Emmanuel 35, 36
Proust, Marcel 117, 120
Restif de la Bretonne, Nicolas Edme 219
Rougement, Denis de 35
Saint Jean de la Croix 95, 176
Sainte-Beuve, Claude-Augustin 120
Sartre, Jean-Paul 37, 146, 223, 260, 261
Schneider, Gérard 82
Sebastian, Mihail 70, 104, 105
Sei-Shonagon 34
Socrate 79
Valéry, Paul 13
Weil, Simone 95

INDEX DES ŒUVRES DE IONESCO

La Cantatrice chauve	4, 5, 16, 18, 65, 67, 169, 179, 213, 223, 224, 230, 255, 261, 276-272, 287-291, 296, 302.
La Leçon	5, 273-275, 287, 289.
Les Salutations	8, 225.
Jacques ou la Soumission	66, 67, 230, 231, 254, 256, 264, 278, 290, 305.
Les Chaises	4, 18, 230, 233, 234, 242, 250, 257, 259, 274, 283, 314.
Victimes du devoir	32, 64, 140, 147, 175, 192, 206, 215, 219, 230, 231, 234, 235, 241, 242, 244, 245, 256, 273, 274, 290, 304.
La Jeune fille à marier	70.
Amédée ou Comment s'en débarrasser	187, 230, 242, 274, 280, 287, 294, 298.
Le Nouveau Locataire	132, 274, 275.
L'Impromptu de l'Alma	40, 215, 217, 222-228, 242, 284.
Tueur sans gages	10, 30, 106, 124, 132, 140, 159, 161, 172, 175, 187, 198, 206, 227, 230, 235, 236, 239, 246, 248, 252, 259-261, 275, 276, 279-281, 287, 291-294, 298.
Rhinocéros	4, 5, 59, 86, 113, 188, 192, 230, 236, 239, 243, 292, 293.
Le Piéton de l'air	200, 230, 235, 242, 257, 272, 277, 278, 280, 292-294.
Le Roi se meurt	32, 61, 221, 230, 237, 238, 258, 272, 277, 292-294, 299.
La Soif et la Faim	132, 230, 272, 275, 287, 295-297, 299.
La Lacune	4
Jeux de massacre	244, 248, 259, 262, 272, 275, 287, 295, 296.
Macbett	8, 295, 296.
Ce formidable bordel !	194, 230, 244, 250, 251, 295, 297
L'Homme aux valises	98, 215, 230, 234, 272, 275, 295, 297-299.

Voyages chez les morts 215, 230, 231, 232, 234, 287, 295, 297-301, 305
Maximilien Kolbe 259, 301.

La Photo du colonel 6, 113, 181, 182, 187-191, 194-196, 198, 200-202, 204, 206, 246, 260, 283.
— Oriflamme 6, 113, 162, 183, 185, 187, 190, 191, 195, 196, 198, 201-203, 242.
— Une victime du devoir 6, 113, 182, 183, 193, 195, 198, 201, 202, 206, 207, 245, 256.
— Rhinocéros 6, 113, 155, 156, 182, 183, 195, 196, 199, 201, 203, 204, 207, 208, 210.
— Le Piéton de l' air 6, 113, 183, 184, 186-188, 191, 195, 197, 198, 200, 201, 209.
— La Vase 6, 113, 181, 184-186, 193, 195, 196, 203, 305.
— Printemps 1939 6, 61, 194, 232, 233.
Le Solitaire 6, 10, 113-119, 123-132, 134-148, 150-152, 154, 155, 159-164, 167-172, 174-176, 179, 180-183, 186, 189, 191-202, 209, 210, 233, 251, 312.

Non 6, 13, 16, 18, 24, 62, 146, 286.
Journal en miettes 6, 8, 9, 13, 14, 16, 20, 21, 23-25, 27, 30, 31, 35, 37, 41, 44, 46, 47, 49, 50, 51, 55, 56, 61-63, 66-69, 71-74, 76, 81, 86, 99, 102, 103, 114, 119, 123, 125, 131, 132, 134, 138, 140, 142-146, 148, 221, 230, 235, 237, 239, 261, 296, 306, 311.
Présent passé passé présent 6, 9, 13, 14, 16, 18-20, 23-25, 27, 30, 31, 37-39, 42-44, 46, 49-57, 60-63, 66, 68-72, 74-78, 86, 88, 103-105, 114, 119, 123, 125, 131, 132, 138, 140-142, 160, 184, 185, 229, 231, 238, 255, 261, 275, 276, 311.
Découvertes 6, 9, 13, 16, 24-27, 30, 56, 86, 123, 250.
Un homme en question 6, 24, 231.

Antidotes	6, 24, 86, 98, 143, 261, 303.
La Quête intermittente	4, 6, 8, 9, 13, 16, 18, 22, 24, 31, 34, 44, 49, 59, 61, 86, 92, 94, 135, 301.
Souvenirs et dernières rencontres	6, 16, 296, 297.
Le Blanc et le Noir	88
Hugoliade	89.
Notes et contre-notes	6, 18, 86, 121, 147, 221, 224, 260, 262, 290, 301, 304.
Entre la vie et le rêve	7, 65, 122, 124, 125.

LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES

Œuvres d'Eugène Ionesco

1. Œuvres théâtrales

CC : *La Cantatrice chauve*
LL : *La Leçon*
JS : *Jacques ou la Soumission*
VD : *Victimes du devoir*
LC : *Les Chaises*
AMEDEE : *Amédée ou comment s'en débarrasser*
NL : *Le Nouveau Locataire*
TSG : *Tueur sans gages*
R : *Rhinocéros*
LPA : *Le Piéton de l'air*
LRM : *Le Roi se meurt*
LSLF : *La Soif et la Faim*
JDM : *Jeu de massacre*
HV : *L'Homme aux valises*
VCM : *Voyages chez les morts*

2. Récits

LS : *Le Solitaire*
PC : *La Photo du colonel*

3. Journaux intimes, essais, recueils d'articles

N : *Non*
NCN : *Notes et contre-notes*
JM : *Journal en miettes*
Pppp : *Présent passé passé présent*

EVR : *Entre la vie et le rêve*

A : *Antidotes*

D : *Découvertes*

SDR : *Souvenirs et dernières rencontres*

LQIM : *La Quête intermittente*

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....4

PARTIE I. IONESCO ET L'ÉCRITURE DE SOI.....12

Chapitre 1 : L'écriture de soi.....16

I. Ambiguïté générique

1. Un journal sans date.....18

2. Une autobiographie incomplète.....23

II. L'écriture comme un miroir

1. Des souvenirs d'enfance façonnés en autoportrait idéal.....27

2. Un Moi construit à travers l'opposition aux idéologies.....34

3. Auto-diagnostic.....41

4 . Un autoportrait fait de débris.....45

Chapitre 2 : Une écriture kaléidoscopique.....50

I. L'éclatement temporel

1. Le refus de la chronologie.....51

2 . Le jeu sur l'enchevêtrement des temps.....56

II. Le refus de la linéarité

1. La discontinuité thématique.....61

2. L'intrusion de la fiction.....63

3. Des fragments composés et recomposés.....69

III. Images et couleurs

1. Des images revues et revécues grâce à l'écriture.....75

2. La nostalgie de la couleur.....79

Chapitre 3!: Vision de la vie ou vie de visions!?.....85

I. Écriture et éthique

1. Un pacte de sincérité.....86
2. Une quête de l'universalité.....91

II. Vie en plusieurs dimensions
1. Rêve révélateur.....96
2. Images oniriques et symboles.....101
3. Souvenirs et fantasmes.....104

PARTIE II. DE L'ÉCRITURE DE SOI À L'ÉCRITURE ROMANESQUE.....111

Chapitre 1!: *Le Solitaire*, une confession indirecte.....114
I. Espace autobiographique
1. Fictionnalité romanesque.....115
2. Le pacte fantasmatique.....119
3. Paratexte et espace autobiographique.....123
II. Écriture romanesque et intime
1. Envahissement du discours méditatif.....127
2. Tentative d'une communication intime avec le lecteur.....131
III. Vies de Ionesco dans *Le Solitaire*
1. Traits autobiographiques prêtés au héros.....136
2. Rejet de la politique.....141
3. Questions métaphysiques.....144

Chapitre 2!: Univers romanesque du *Solitaire*.....151
I. Les personnages
1. Le héros, un homme banal mais universel.....152
2. Les personnages secondaires.....155
II. Espace romanesque du *Solitaire*
1. Un lieu incertain.....161
2. L'abolition de la notion de temps.....164
III. Mise en scène des visions

1. Un réalisme dénué de signification.....167
2. Des allusions aux événements politiques.....170
3. La mise en scène du sacré.....174

Chapitre 3 : Écriture des nouvelles.....181
I. Genèse
1. Éléments autobiographiques.....182
2. Éléments oniriques.....187
II. Caractéristiques des nouvelles de Ionesco
1. Un discours autodiégétique.....192
2. Une absence de discours commentatif.....194
3. Une absence de dimension politique.....198
4. Un réalisme baigné de fantastique.....200
III. Aspects dramatiques de l'écriture
1. Dialogue entre les personnages.....202
2. Écriture didascalique.....205

PARTIE III. AUTOPORTRAIT DRAMATIQUE.....212

Chapitre 1 : Autoportrait au théâtre.....215
I. Théâtre et autobiographie
1.Incompatibilité des deux genres.....216
2. *L'Impromptu de l'Alma*, ou l'apparition d'un personnage autobiographique.222
II. Un autoportrait dispersé
1.Les personnages principaux, révélateurs de l'intime de l'auteur.....229
1-1. Les souvenirs familiaux.....230
1-2. La vision binaire de la vie.....234
1-3. Les réflexions sur le théâtre.....241
2. Les personnages secondaires.....243
2-1. *Victimes du devoir*.....244
2-2. *Tueur sans gages*.....246

2-3. *Jeux de massacre*.....248
2-4. *Ce formidable bordel !*.....250
III. La mise à distance au théâtrale
1. Un spectacle polysémique.....254
2. Le comique comme mise à distance par le rire.....257
3. Un irréalisme fantastique.....263
IV. Une image en mouvement
1. L'envahissement didascalique.....267
2. Objets et décors, ou la concrétisation de l'univers insaisissable.....274
3. Lumière de l'intérieur, ou lumière de l'extérieur ?.....279

Chapitre 2 : Pourquoi écrire pour le théâtre ?.....286
I. De l'observation à l'introspection
1. Un univers observé de l'extérieur.....287
2. L'élargissement du monde dramatique.....291
3. Un monde baigné dans l'onirisme.....295
II. Le salut par l'écriture
1. La création d'un univers.....301
2. Fonction d'exorcisme du théâtre.....304

CONCLUSION GÉNÉRALE.....311

BIBLIOGRAPHIE.....316

ANNEXES : MANUSCRITS D'EUGÈNE IONESCO.....346
Présentation.....347
I. *La Cantatrice chauve*.....349
II. *Le Téléphone*.....374
III. *Amédée ou Comment s'en débarrasser*.....394
IV. *Le Roi se meurt*.....408
V. *L'Argument pour un ballet*.....421

VI. *Le Solitaire*.....426
VII. Quelques brouillons.....431
VIII. Fiches de lecture.....434

INDEX.....438
Index des noms.....439
Index des œuvres d'Eugène Ionesco.....440
Liste des abréviations utilisées.....443

TABLE DES MATIÈRES.....445