

Les paroxysmes de Ionesco

Wladimir Krysinski

Numéro 107 (2), 2003

Échos des années 50

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26171ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Krysinski, W. (2003). Les paroxysmes de Ionesco. *Jeu*, (107), 115–119.

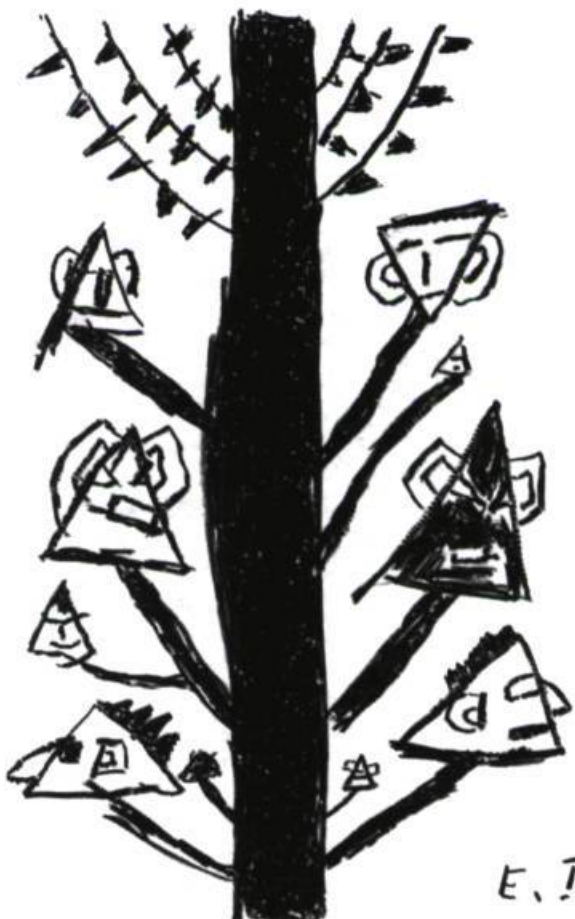
Les paroxysmes de Ionesco

À la mémoire de Jan Kott

Que ce soit dans *la Cantatrice chauve*, *la Leçon*, *les Chaises* ou *l'Impromptu de l'Alma*, le langage dramatique de Ionesco glisse dans l'excessif. L'inspiration du dramaturge est guidée par une accumulation recherchée de paroxysmes. Le théâtre de Ionesco fonde sa spécificité sur une pratique scénique et dialogique du paroxysmique. D'origine médicale, ce mot savant signifie « aiguisé », « maximal », « critique ». Nous y reviendrons.

L'édifice de ce drame est proche du pandémonium. Les bouches parlantes des personnages se transforment en une sorte de machine infernale. La substance langagière communique ses apogées. Le langage, aussi bien celui des gestes, devient un espace symbolique où l'expression scénique se radicalise.

Dans le théâtre de Ionesco, il y a des moments fréquents et sublimes où l'exagération triomphe, les répétitions s'entêtent, le verbal se déchaîne.



Dessin de Ionesco, paru dans *le Blanc et le Noir* (Paris, Gallimard, 1985).

L'univers de Ionesco est unipolaire. Tout tend vers la mort ou vers un non-sens ontologique. Les histoires destinées à la scène n'ont besoin d'aucune dialectique. Tout se dirige vers une *reductio ad essentiam*, c'est-à-dire vers la mort, qui, chez Ionesco, est « enceinte », selon l'observation très juste de Jan Kott, car, tout comme chez Bakhtine auquel Kott se réfère, chez Ionesco, surtout dans *Jacques ou la soumission*

et *L'avenir est dans les œufs*, la mort est représentée comme un « corps inachevé qui croît et se décompose à la fois¹ ».

À l'opposé de Beckett, le théâtre de Ionesco se constitue par une intertextualité plus complexe, plus riche et plus problématique. Elle englobe aussi bien la farce, le grotesque que la tragédie et le théâtre de boulevard, Shakespeare et Pirandello, le théâtre surréaliste, la parodie ou la satire, mais aussi la *commedia dell'arte*, la métaphysique et la pataphysique. En somme, le langage théâtral de Ionesco est tissé d'une série de rapports discursifs complexes que l'auteur intègre, dynamise et synthétise en inventant et en construisant un théâtre dont l'originalité dans notre époque est probablement inégalable. Je dirais que Ionesco accomplit une vraie révolution culturelle au théâtre, une révolution tranquille mais systématique que je nommerais ontologico-cognitive et que j'essaierai d'expliquer par la suite.

La vague de l'absurde dans le théâtre et dans la littérature déclenchée par les existentialistes a certainement contribué au fait que le théâtre de Ionesco, avec ceux de Beckett, Genet, Adamov, Jean Tardieu, Dino Buzzati, Boris Vian, Fernando Arrabal, Max Frisch, Robert Pinget, Harold Pinter et Edward Albee, a été qualifié de théâtre de l'absurde. En 1961, Martin Esslin publie un livre² où il identifie et théorise l'absurde comme dénominateur commun des nombreuses œuvres théâtrales. Vu de notre perspective, compte tenu de l'évolution du théâtre au XX^e siècle et de la diversité thématique et formelle des œuvres mentionnées, il me semble impossible de maintenir l'étiquette de l'absurde comme leur qualificatif principal. Le livre de Martin Esslin élabore une grille de lecture intéressante et saisit un phénomène incontestablement valable, mais il extrapole et généralise un peu trop. Le théâtre de Ionesco n'est pas un théâtre de l'absurde dans la mesure où la diversité d'attitudes et de trames qu'il présente, les procédés dialogiques et scéniques qu'il emploie, les choix thématiques qu'il fait permettent de constater que c'est un théâtre de révélation d'une ontologie négative du monde, interrogée, problématisée et théâtralisée sans que le fictif, le représenté et le spectaculaire de Ionesco soient réductibles à l'absurde comme jugement de valeur ou comme constat définitif de l'état des choses dans lequel l'être humain est enchevêtré.

J'estime aussi que d'autres dénominateurs communs comme anti-théâtre, théâtre protestataire, méta-théâtre, farces métaphysiques, comédies sombres et tragi-comédies modernes, bien qu'ils reflètent certains aspects thématique-formels du théâtre moderne, sont insuffisants et sacrifient aux effets de modes. Ils ne peuvent pas rendre compte de la complexité du théâtre de Ionesco. Je suis d'accord avec Emmanuel Jacquart lorsqu'il dit dans son *Théâtre de dérision* que « tout concept analyse jusqu'à ses limites, s'atomise et devient fuyant³ ». Mais Jacquart lui-même propose un autre dénominateur commun, « théâtre de dérision », où il fait entrer Beckett, Ionesco et

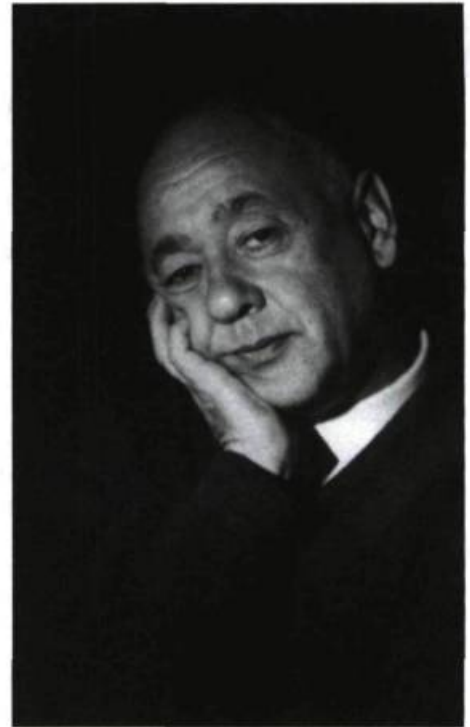
1. Jan Kott, « Ionesco, or A Pregnant Death », in *The Theater of Essence*, Evanston, Northwestern University Press, 1984, p. 101.

2. *The Theater of the Absurd*, New York, Doubleday/Anchor Books, 1961.

3. Emmanuel Jacquart, *Théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1974, p. 38.

Adamov. Et il se réfère à Ionesco lui-même qui dans *Notes et Contre-Notes* constate : « Je puis dire que mon théâtre est un théâtre de la dérision. Ce n'est pas une certaine société qui me paraît dérisoire, c'est l'homme⁴. » On pourrait opposer à cette constatation de Ionesco beaucoup d'autres contre-notes ; Jacquart semble oublier que le principe réflexif de Ionesco dans ce livre, c'est d'opposer à une note une contre-note. Son discours n'est ni formatif ni réducteur.

Si l'on veut analyser objectivement le langage théâtral de Ionesco, il faut à la fois s'appuyer sur les énoncés de l'esthétique et de son système de valeurs, tels que l'auteur lui-même les formule, ainsi que sur une analyse des caractéristiques formelles et thématiques des œuvres. Sans vouloir faire à mon tour une chasse aux dénominateurs communs, je propose de définir ce théâtre d'une façon double comme théâtre de l'ontologie négative et du paroxysme. L'ontologie négative, c'est le sens de l'existence humaine que Ionesco définit comme angoisse et comme solitude. Le paroxysme définit le mieux l'esthétique de Ionesco dans la mesure où dans son œuvre nous découvrons une série de tactiques du paroxysme qui visent à pousser à l'extrême limite une situation, un discours, un rôle ou un événement. Le paroxysme produit une sorte de catharsis cognitive : c'est une prise de conscience de la force expressive du théâtre et de la relativité des choses.



Eugène Ionesco. Photo :
Jacqueline Feldine.

On sait que Ionesco a écrit *Macbett* non seulement pour actualiser le *Macbeth* shakespearien mais aussi pour l'investir d'un message d'avertissement contre les excès du pouvoir quel qu'il soit. L'orthographe du titre avec deux « t » s'explique par le fait qu'il s'agit dans ce *Macbett* d'un Shakespeare notre contemporain, tel que Jan Kott dont le nom s'écrit avec deux « t » à la fin, nous le fait découvrir dans son ouvrage *Shakespeare notre contemporain*. C'est un *Macbeth* écrit à la lumière des expériences historiques du nazisme et du stalinisme. « Je suis convaincu, dit Ionesco, dans une interview accordée au *New York Times*, que chaque politicien porte en lui une possibilité de la tyrannie. Comment pouvons-nous expliquer le fait que des révolutionnaires sincères deviennent les satrapes ? Tous les candidats aux postes de politiciens devraient être enfermés dans des asiles de fous, car ils sont plus ou moins "paranoïaques" ». Dans ce drame, Ionesco pousse au paroxysme le mécanisme meurtrier du pouvoir. Et lorsque le cycle sanglant s'achève par le meurtre de Macbett commis par Macol, celui-ci fait une tirade ingénieuse où le mal est poussé au paroxysme.

4. Eugène Ionesco, *Notes et Contre-Notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 192.

[...] Maintenant donc que le tyran est mort et qu'il maudit sa mère de l'avoir fait naître, je vous dirai ceci : Ma pauvre patrie verra régner plus de vice qu'auparavant. Elle souffrira plus et de plus de manières que jamais sous mon administration. [...]

Je sens que tous les vices sont si bien greffés en moi que, lorsqu'ils s'épanouiront, le noir Macbett semblera pur comme neige et notre pauvre pays le tiendra pour un agneau, en comparant ses actes à mes innombrables méfaits. Macbett était sanguinaire, luxurieux, avare, faux, fourbe, brusque, malicieux, imbu de tous les vices qui ont un nom. Mais il n'y aura pas de fond à mon libertinage. Vos femmes, vos filles, vos matrones, vos vierges, ne pourront remplir les citernes de mes désirs, et mes passions franchiront toutes les digues opposées à ma volonté. Mieux vaut Macbett qu'un souverain tel que moi. Outre cela, il y a dans ma nature, composée des plus mauvais instincts, une avarice si insatiable, que, pendant mon règne, je trancherai la tête de tous les nobles pour avoir leurs terres. Il me faudra les joyaux de l'un, la maison de l'autre et chaque nouvel avoir ne sera pour moi qu'une sauce qui me rendra plus affamé. Je forgerai d'injustes querelles avec les meilleurs, avec les plus loyaux et je les détruirai pour avoir leur bien. Je n'ai aucune des vertus qui conviennent aux souverains, la justice, la sincérité, la tempérance, la stabilité, la générosité, la persévérance, la pitié, l'humanité, la piété, la patience, le courage, la fermeté, je n'en ai même pas l'arrière-goût. Mais j'abonde en penchants diversement criminels que je satisferai par tous les moyens⁵. [...]

En 1953 Ionesco rêve d'un théâtre dont l'univers et la forme seraient uniques et irréductibles. Et il doute qu'il soit possible de le réaliser. C'est un théâtre dans lequel les différents langages dramaturgiques se rejoignent.

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, toute la logique du conflit. Le conflit existerait, autrement il n'y aurait pas théâtre, mais on n'en connaîtrait pas la raison. On peut parler de dramatisation, à propos de peinture, d'œuvres figuratives comme celles de Van Gogh, ou d'œuvres non figuratives. Ce dramatisation résulte tout simplement d'une opposition de formes, de lignes, d'antagonismes abstraits, sans motivations psychologiques. On parle du dramatisation d'une œuvre musicale. On dit aussi qu'un phénomène naturel (orage) ou un paysage est dramatique. La grandeur et la vérité de ce dramatisation résidant dans le fait qu'il n'est pas explicable. Au théâtre on veut motiver. Et dans le théâtre d'aujourd'hui on veut le faire de plus en plus. De cette façon on le rabaisse.

Avec des chœurs parlés et un mime central, soliste (peut-être assisté de deux ou trois autres au plus), on arriverait par des gestes exemplaires, quelques paroles et des mouvements purs à exprimer le conflit pur, le drame pur, dans sa vérité essentielle, l'état existentiel même, son auto-déchirement et ses déchirements perpétuels : réalité pure, a-logique, a-psychologique (au delà de ce qu'on appelle aujourd'hui absurde et non-absurde), des pulsions, impulsions, expulsions.

5. Eugène Ionesco, *Macbett*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 147-148.

Mais comment arriver à représenter le non-représentable ? Comment figurer le non-figuratif, non figurer le figuratif ?

C'est bien difficile. Tâchons au moins de « particulariser » le moins possible, de désincarner le plus possible ou, alors, faire autre chose : inventer l'événement unique, sans rapports, sans ressemblances avec aucun autre événement : créer un univers irremplaçable, étranger à tout autre, un nouveau cosmos dans le cosmos avec ses lois et concordances propres, un langage qui ne serait qu'à lui : un monde qui ne serait que le *mien*, irréductible mais finissant par se communiquer, se substituer à l'autre, avec lequel les autres s'identifieraient (je crains que cela ne soit pas possible)⁶.

[...] Ionesco tout comme Artaud, bien que par des voies diverses, s'approche des conditions discursives et extatiques d'une magie, d'une peste ou d'une métaphysique.

Ne faudrait-il pas conclure que Ionesco a déjà créé un tel théâtre ? Car sa synthèse du fictif, du représenté et du spectaculaire se constitue en un nouveau cosmos dans le cosmos avec ses lois et concordances propres, un langage qui ne serait qu'à lui. En 1955, dans *l'Impromptu de l'Alma*, il caractérise ainsi son propre théâtre :

[...] Euh... vous savez, je ne sais jamais raconter mes pièces... Tout est dans les répliques, dans le jeu, dans les images scéniques, c'est très visuel, comme toujours... C'est une image, une première réplique, qui déclenche toujours, chez moi, le mécanisme de la création, ensuite, je me laisse porter par mes propres personnages, je ne sais jamais où je vais exactement⁷... [...]

Le paroxysme des répliques vise à conquérir le spectateur ou le lecteur de ce théâtre auquel Ionesco voudrait transmettre un état de transe. *Paroxusmos* veut dire en grec « action d'exciter ». C'est aussi l'extrême intensité d'une maladie, d'une passion et d'un sentiment. Ainsi Ionesco tout comme Artaud, bien que par des voies diverses, s'approche des conditions discursives et extatiques d'une magie, d'une peste ou d'une métaphysique. Son théâtre est une expérience de l'excès à la mesure de la mort inscrite dans la vie et dont Ionesco ne cesse de quêter toutes les traces qu'il traduit ensuite en matérialité de signes verbaux et scéniques. ¶

6. *Notes et Contre-Notes*, op. cit., p. 195-196.

7. Eugène Ionesco, *l'Impromptu de l'Alma*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1958, p. 98.