

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2016

Martin Štanc1

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra francouzského jazyka a literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

La vision de la mort dans le cycle Bérenger de Ionesco

The Vision of Death in Ionesco's Bérenger Cycle

Představa smrti v Ioneskově cyklu o Bérengerovi

Martin Štancl

Vedoucí práce: PhDr. Závěš Šuman, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Francouzský jazyk se zaměřením na vzdělávání

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Představa smrti v Ioneskově cyklu o Bérengerovi* vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 15. 4. 2016

.....

podpis

Děkuji vedoucímu práce PhDr. Závishi Šumanovi, Ph.D. za příkladnou trpělivost a hodnotné připomínky, jež mi pomohly zhostit se nelehkého tématu.

ANOTACE

Smrt představuje jeden z klíčových motivů Ioneskových dramát. Tato bakalářská práce se snaží prostřednictvím analýzy jejího zobrazení určit, jakou úlohu dostává v autorových dramatech. Cílem práce není pouhý inventář jednotlivých podob smrti, nýbrž výklad jejího významu v díle. Za tímto účelem se rozbor zaměřuje na čtyři hry spojené postavou Bérengera, již charakterizuje neutuchající existenciální tíseň. V centru Ioneskovy pozornosti se nachází především rozporuplnost života a smrti, v níž je obsažena absurdní tragikomičnost postav, na které je založena celá Ioneskova divadelní tvorba.

KLÍČOVÁ SLOVA

Ionesco, absurdní drama, smrt, absurdno, existencialismus, vina, funkce smrti, podoba smrti, Bérenger.

ANNOTATION

Death represents one of the key motives in Ionesco's dramas. This Bachelor's thesis endeavours to determine what role it is given in the author's plays through the analysis of its depiction. However, the aim of this thesis is not a mere enumeration of the representations of death, but rather than that, the interpretation of its significance in Ionesco's work. For this purpose, the analysis is focused on four pieces connected with Bérenger, a character representing an unceasing existential anxiety. Ionesco's attention is particularly focused on contradiction of life and death which includes an absurd tragicomedy of characters, the basis of all Ionesco's drama.

KEYWORDS

Ionesco, Theatre of the Absurd, Death, Absurd, Existentialism, Culpability, Function of Death, Appearance of Death, Bérenger.

Sommaire

1	Introduction	6
1.1	Méthodologie	6
1.2	Ionesco et la mort.....	8
2	Visages de la mort	10
2.1	La violence et les regrets	10
2.2	Le tueur surnaturel	12
2.3	La perte de l'humanité	13
2.4	Le prolongement de la souffrance.....	14
2.5	La cérémonie involontaire	15
2.6	La métamorphose de la mort	17
2.7	La symbolique chez Ionesco.....	18
3	Fonctions de la mort	21
3.1	L'objet d'une quête	23
3.2	L'avertissement.....	27
3.3	Le cercle vicieux	31
3.4	Le dénouement annoncé	35
4	Conclusion.....	41
5	Bibliographie	45

1 Introduction

Eugène Ionesco fut fasciné par la mort depuis sa petite enfance. Il avoua plusieurs fois en avoir peur : « J'ai peur de la mort. J'ai peur de mourir, sans doute, parce que, sans le savoir, je désire mourir. J'ai peur donc du désir que j'ai de mourir¹. » Même si Ionesco parle d'un désir, il n'accepte pas le caractère inévitable de la mortalité humaine. Il n'évoque que son mal de vivre qui est profondément enraciné dans son œuvre dont le message ne cesse de mépriser la mort. Pourquoi sommes-nous condamnés à disparaître ? Comment se réjouir de la vie si nous sommes pourchassés par la mort omniprésente ? Ce sont deux questions primordiales de l'auteur qui constituent son théâtre de l'absurde et qui se trouvent au centre d'intérêt de cette étude.

1.1 Méthodologie

Les théoriciens de l'art dramatique distinguent deux conceptions relatives aux approches de l'étude du théâtre : le « texte dramatique » d'un côté et le « texte de théâtre » de l'autre². Tandis que la première approche souligne l'autonomie du texte, l'autre met en relief la dramatisation grâce à laquelle la pièce devient accomplie. Les analyses ci-dessous s'appuient sur le texte dramatique pour une raison valable. Les nombreuses³ représentations diffèrent les unes des autres selon les convictions des metteurs en scènes et les pages suivantes traitent des questions philosophiques auxquelles il faut répondre en analysant surtout les attitudes de l'écrivain. C'est pourquoi on fait abstraction totale des représentations qui modifient sensiblement le texte originel. On se réfère aussi à l'article de Jiří Veltruský dans lequel l'auteur démontre qu'une lecture mentale est une réalisation adéquate de l'œuvre dramatique⁴.

¹ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, p. 321.

² HOŘÍNEK, Zdeněk, *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, p. 176.

³ On parle surtout des pièces *Rhinocéros* et *Le roi se meurt* – toutes les deux ont été mises en scène six fois en République tchèque, tandis que *Tueur sans gages* et *Le Piéton de l'air* n'ont jamais paru en République tchèque. (Les chiffres sont tirés de la base de données de l'Institut du théâtre à Prague.)

⁴ VELTRUSKÝ, Jiří, *Dramatický text jako součást divadla*, p. 134.

Par rapport au thème de la mort, nous nous sommes appuyé sur les conclusions tirées de la littérature spécialisée consacrée au Théâtre de l'Absurde et à l'existentialisme. Ne voulant pas nous limiter à un assemblage hétéroclite d'articles théoriques et critiques, notre approche méthodologique consiste principalement en l'analyse détaillée (« close reading ») des quatre pièces suivantes : *Tueur sans gages*, *Rhinocéros*, *Le Piéton de l'air* et *Le roi se meurt*. Pour éclaircir la vision de la mort de Ionesco, le travail se compose des comparaisons avec les autres pièces de théâtre, contes et essais écrits par lui ou par d'autres écrivains. Bref, c'est une analyse comparative qui sert à répondre aux questions qui sont cruciales pour toute étude sur Ionesco : Quel est le visage de la mort dans ses pièces de théâtre et quelle est la fonction de sa présence de plus en plus envahissante? Ce visage et cette fonction évoluent-ils avec le temps ? Et s'agit-il toujours du même type de la mort ?

Après avoir présenté le sujet, il nous reste encore à justifier le choix des quatre pièces. Étant donné que le volume habituel d'un mémoire de licence est restreint, nous avons dû limiter notre corpus. Sinon, l'étude de l'œuvre intégrale de Ionesco aboutirait à la simple énumération de quelques caractéristiques générales, ce que nous voulions éviter. Ensuite, tandis que les premières œuvres de Ionesco se consacrent à l'incapacité de communication et que la mort est reléguée au second plan (*La Cantatrice chauve*, *Les Chaises*), les pièces choisies expriment le sujet de la mort explicitement dans leurs titres (*Tueur sans gages*, *Le roi se meurt*). Toutes les quatre pièces ont été créées à l'époque où la critique trouve Ionesco au sommet de la gloire, ce qui se reflète dans le succès mondial de *Rhinocéros*. Toutes les quatre pièces ont également le même héros : Bérenger, personnage principal qui est souvent considéré comme un alter ego de l'auteur souffrant de la solitude spirituelle. Grâce à l'identité du protagoniste, on peut parler d'un ensemble cohérent dont le caractère philosophique désigne les angoisses fondamentales, y compris celle de la mort. Et finalement, nous allons essayer de prouver que ce sont *Tueur sans gages* et *Le roi se meurt* qui donnent l'image la plus pure de la vision de la mort ionescienne.

1.2 Ionesco et la mort

Ionesco s'appuie souvent sur les expériences personnelles, ce qui se reflète dans ses personnages qui représentent ses porte-parole. Pour mieux comprendre son œuvre et l'ampleur de la thématique de la mort il nous paraît utile de rappeler quelques éléments de sa vie intime qui l'ont profondément marqué.

Les parents se disputaient souvent et Ionesco éprouvait une rancune envers le père⁵. Un jour, la mère malheureuse tenta d'avaler un flacon de teinture d'iode. La situation s'aggravait de plus en plus et les époux divorcèrent. Le père se remaria et spolia Ionesco de l'héritage au profit de sa marâtre. L'écrivain rompit avec le père qui habitait en Roumanie et s'attacha à la mère qui gagnait sa vie en France. En juillet 1936, Ionesco épousa Rodica Burileanu. Sa mère décéda trois mois plus tard. En août 1940, l'écrivain rentra en Roumanie fasciste pour deux ans. L'année 1948 représente un tournant à cause du décès de son père et la genèse de sa première pièce – *La Cantatrice chauve*.

Ce n'est pas par hasard que l'écrivain intitule sa thèse de 1938 *Les thèmes du péché et de la mort dans la poésie française depuis Baudelaire*⁶ ; cette année-là, deux années ont passé depuis le décès de sa mère. Plus tard, après la mort de son père, la thématique sombre occupe ses premières pièces de théâtre et s'intensifie graduellement. Avec le temps, le lecteur peut reconnaître l'impact de la situation familiale sur les pièces de théâtre qui mettent en scène la femme-épouse-mère-déesse⁷ et qui introduisent la problématique de la culpabilité et de l'incompréhension. Mais ce qui est le plus frappant, ce sont les occurrences des mots attachés à la mort et à la violence dans les titres tels que *Victimes du devoir*, *Tueur sans gages*, *Le roi se meurt*, *Jeux de massacre* et *Voyages chez les morts*.

Ceci démontre bien que la mort se trouve de plus en plus au centre d'intérêt dans les pièces de Ionesco, celles-ci deviennent de plus en plus transcendantes. Ses dernières œuvres traitent les rapports entre la vie et la mort sans la moindre exception. Pour souligner

⁵ Toutes les remarques biographiques sont tirées de la *Préface* écrite par Emmanuel Jacquart qui se trouve dans IONESCO, Eugène, *Théâtre complet : Préface: À la recherche d'Ionesco*, p. XI – LXIII.

⁶ BENMUSSA, Simone, *Eugene Ionesco : Théâtre de tous les temps*, p. 144.

⁷ Le terme est emprunté à Simone Benmussa (BENMUSSA, Eugene Ionesco, p. 12).

l'importance de la mort chez Ionesco, voici comment il décrit la vocation de la littérature :
« On a dit que le soleil et la mort ne pouvaient se regarder en face. On peut formuler ce qui n'est pas encore formulé, mais on ne peut pas arriver à dire ce qui est indicible. Si la littérature ne peut le dire, si la mort ne peut être interprétée, si l'indicible ne peut être dit, à quoi bon, alors, la littérature⁸ ? »

En lisant cette note de Ionesco, on découvre son obsession de la mort qui se reflète bien dans les pièces de théâtre que nous allons aborder. Si l'écrivain parle de l'inutilité d'une littérature qui n'est pas capable d'interpréter la mort, il est très probable qu'il consacre son œuvre au sujet de la finitude afin de vérifier si la littérature est capable de saisir la mort ou non. Commençons alors notre analyse par la question de savoir quelle est le visage de la mort dans les pièces de Ionesco.

⁸ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, p. 373.

2 Visages de la mort

Tandis qu'à l'époque classique la mort tendait à ne pas être représentée de façon directe sur scène, depuis le théâtre romantique, on peut observer des combats, des suicides et d'autres actes de violence meurtrière dans une quantité innombrable de pièces. Néanmoins, nous allons parler tant de la mort visible que de la mort dite entre les lignes, car souvent ce sont les paroles des personnages qui révèlent le mieux quel est le visage de la mort.

2.1 La violence et les regrets

C'est « le plus joli cadavre de Grande Bretagne⁹ » dans *La Cantatrice chauve* qui démarre la réaction en chaîne produisant une grande quantité de morts chez Ionesco. Ce cadavre du pauvre Bobby Watson est interchangeable avec la veuve Bobby Watson dont la physionomie est tellement ressemblante que ce n'est qu'après la mort du pauvre Bobby qu'on peut « savoir qui était l'un et qui était l'autre¹⁰ ». L'homme est mort on apprend il y a deux ans et il y a déjà trois ans qu'on a parlé de son décès, mais, en même temps, il allait se marier le printemps prochain. Grâce à ces données, trois aspects de la mort émergent.

Premièrement, comme l'auteur ajoute l'adjectif « le plus joli », on parle de la mort sur un ton dérisoire, ce qui donne naissance à l'humour noir. Deuxièmement, les répliques des personnages mettent en scène le paroxysme de l'absurdité. Les propos sur le défunt et son mariage forment le plus grand contraste possible : l'acte solennel de la noce et le rite funéraire. Enfin, c'est l'interchangeabilité des victimes. Les époux s'appellent Bobby Watson, mais Bobby Watson est aussi l'oncle, la tante, le cousin et les autres. Après toutes les répliques, on ne sait ni qui est mort, ni depuis quand il est mort ni s'il y a vraiment quelqu'un qui soit mort.

Dans *La Leçon*, la mort n'est plus du tout dérisoire. Une élève est tuée brutalement par le Professeur pour qui le meurtre égale l'orgasme¹¹. C'est une façon pour Ionesco de

⁹ IONESCO, Eugène, *La Cantatrice chauve*, p. 12.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cf. Notice d'Emmanuel Jacquart dans *Théâtre complet*, p. 1493.

protester contre l'abus de pouvoir. Quoique la mort même ne soit pas ambiguë, elle donne lieu de nouveau à une opposition : une étudiante sans défense, naïve et probablement amoureuse¹² succombe à un savant sadique et vicieux.

Dans la pièce *Jacques ou la Soumission* la violence augmente. Le public écoute une histoire sur un enfant noyé et sur un cheval brûlé. Ces images de la mort sont exceptionnellement cruelles et l'auteur lui-même tient à « provoquer chez les spectateurs un sentiment pénible, un malaise, une honte¹³ ». Comme dans *La Leçon*, la violence est étroitement liée à l'érotisme, parce que c'est à cause du récit effrayant et pervers que Jacques tombe amoureux.

La suite de *Jacques ou la Soumission* dont le titre est *L'avenir est dans les œufs* introduit pour la première fois un revenant. Cette fois-ci, le grand-père qui sort d'un tableau donne une impression ridicule, ce qui rappelle la manifestation de la mort dans *La Cantatrice chauve*. Personne ne regrette le vieux têtard, la famille du défunt feint de le pleurer et proclame que la mort « ne lui a rien appris »¹⁴. Les personnages croient que la mort peut être vaincue, car elle fait naître les descendants à l'infini. Dans cette pièce ce n'est certainement pas la mort qui fait peur.

Avec *Les Chaises*, *Victimes du devoir* et *Amédée ou Comment s'en débarrasser* la mort se transforme. Elle est parfois dérisoire, sadique et dégoûtante ou bien banalisée, mais les nouveaux attributs s'ajoutent : la vieillesse, la solitude, les remords. Les pièces reflètent plus des expériences personnelles de l'auteur et dans *Victimes du devoir* apparaissent même plusieurs éléments biographiques (Madeleine, essayant de s'empoisonner, incarne la mère de Ionesco, le Policier représente le père¹⁵).

Pour mieux illustrer la nouvelle face de la mort, voici une réplique de Choubert de *Victimes du devoir* : « Père, pourquoi ne parles-tu pas, pourquoi ne veux-tu pas répondre ?... Jamais plus hélas, jamais plus ta voix ne se fera entendre... Jamais, jamais,

¹² Emmanuel Jacquot relève le mal de dents symbolique qui a un rapport avec le dicton populaire « mal de dents, mal d'amour » (*Notes dans Théâtre complet*, p. 1504).

¹³ IONESCO, Eugène, *Jacques ou la Soumission*, p. 113.

¹⁴ IONESCO, Eugène, *L'avenir est dans les œufs*, p. 128.

¹⁵ Cf. *Notice* d'Emmanuel Jacquot dans *Théâtre complet* p. 1552-1553.

jamais, jamais... Je ne saurai jamais...¹⁶ » La vieillesse ranime les souvenirs qui rappellent les morts qui ne sont pas arrivés à tout dire et à qui nous ne sommes pas arrivés à tout dire. Comme dit le Vieux dans *Les Chaises*, après nous, il ne restera que « de la douleur, des regrets, des remords¹⁷ ». Nous sommes seuls au monde, parce qu'incompris, et même « nos cadavres tomberont loin de l'autre » et « nous pourrions dans la solitude aquatique¹⁸ ». La mort est terrible parce qu'elle vient toujours trop tôt, indépendamment de l'âge réel¹⁹.

Le Nouveau Locataire souligne la tristesse de la solitude bien qu'elle soit volontaire. Toute la pièce dépeint l'enterrement du personnage solitaire sous les meubles innombrables. Chez Ionesco, la prolifération des objets signifie que la matière triomphe de l'esprit²⁰. Il ne s'agit pas alors, pour la première fois, d'une mort physique mais de la mort de l'âme.

La violence dans *Le Tableau* fait penser à *La Leçon*, mais la fin de la pièce montre la mort différemment – comme le moyen d'une métamorphose. Le Gros Monsieur tire un coup de pistolet sur le Peintre qui devient Prince Charmant. Dans ce cas, Ionesco démontre l'obsession de la beauté qui fait Le Gros Monsieur capable de tuer.

2.2 Le tueur surnaturel

Tueur sans gages est la première pièce de Ionesco qui personnifie la mort sur scène. Voici la description du Tueur qui représente la mort : « Le Tueur est tout petit, mal rasé, chétif, chapeau déchiré sur la tête, vieille gabardine usée, il est borgne ; son œil unique a des reflets d'acier ; figure immobile comme figée ; des vieux souliers aux bouts troués laissent apparaître ses orteils...²¹ » La mort toute-puissante a l'air d'un misérable, d'un gueux. Elle n'est pas juste. Elle ricane sans dire un mot. Elle n'est qu'un sale tueur.

¹⁶ IONESCO, Eugène, *Victimes du devoir*, p. 225.

¹⁷ IONESCO, Eugène, *Les Chaises*, p. 160.

¹⁸ *Ibid.*, p. 181.

¹⁹ Le Vieux a 95 ans et la Vieille 94 ans.

²⁰ Voir : « Le "trop" rejoint ainsi le "pas assez" et les objets sont la concrétisation de la solitude, de la victoire des forces antispirituelles, de tout ce contre quoi nous nous débattons. » (*Notes et contre-notes*, p. 232).

²¹ IONESCO, Eugène, *Tueur sans gages*, p. 527.

Le Tueur montre aux gens la photo du colonel et pendant qu'ils la regardent, ils sont jetés à l'eau. Cette façon d'assassiner souligne l'absurdité de la mort. Tout le monde a beau connaître cet « attrape-nigaud²² », personne ne lui échappe.

Malgré le nombre de victimes augmentant, seul Bérenger veut arrêter le criminel. Les autres banalisent la mort, ils sont indifférents. C'est l'Architecte qui manifeste l'attitude des habitants : « Si on pensait à tous les malheurs de l'humanité, on ne vivrait pas. Il faut vivre ! Tout le temps il y a des enfants égorgés, des vieillards affamés, des veuves lugubres, des orphelins, des moribonds, des erreurs judiciaires, des maisons qui s'effondrent sur les gens qui les habitent... des montagnes qui s'écroulent... et des massacres, et des déluges, et des chiens écrasés... De cette façon, les journalistes peuvent gagner leur pain. Toute chose a son bon côté²³. »

Certains aspects de la mort réapparaissent dans *Tueur sans gages*. Le personnage principal souffre de la solitude, car personne ne comprend son inquiétude. Bérenger dit que c'est sa fiancée qui est morte, mais il s'agit d'une fille dont il a fait connaissance il y a à peine quelques heures. Le ridicule contrebalance la mort et le contraste entre le mariage et les funérailles rappelle *La Cantatrice chauve*.

Avant *Les Chaises*, la mort sert à créer un contraste avec la banalité des expressions ou bien avec une situation grotesque, mais ce n'est qu'avec cette pièce qu'elle forme le contraste le plus piquant, celui avec la vie. *Tueur sans gages* intensifie ce contraste de l'absolu de la mort et de la fugacité de la vie. C'est le personnage de Bérenger qui s'interroge « à quoi bon tout si ce n'est que pour en arriver là²⁴ ».

2.3 La perte de l'humanité

Il est bien connu que *Rhinocéros* représente une pièce en grande partie politique. Mais quoiqu'inspiré par la folie du nazisme et du communisme, *Rhinocéros* parle de la perte de l'humanité en général. D'ailleurs, Ionesco a dit à propos du choix de l'animal que

²² IONESCO, Eugène, *Tueur sans gages*, p. 508.

²³ *Ibid.*, p. 492.

²⁴ *Ibid.*, p. 490.

le taureau serait trop noble, l'hippopotame trop mou et le buffle trop américain, ce qui pourrait donner l'impression qu'il s'agit d'une allusion politique²⁵.

La pièce suit *Le Nouveau Locataire* qui dépeint la mort de l'âme. Bérenger, « le dernier homme²⁶ », devient un banni dans la société de rhinocéros, une société sans mœurs. La prolifération des animaux symbolise de nouveau que la matière triomphe de l'esprit et le personnage principal est condamné à la solitude spirituelle.

La mort physique est représentée seulement par un chat écrasé. « La pauvre petite bête²⁷ » indique la cruauté des périssodactyles, mais les exclamations de sa propriétaire rendent la situation comique. La constatation que le chat « faisait dans sa sciure²⁸ » fait rire les spectateurs et l'attention est reportée sur l'hystérie collective.

Il faut alors constater que la mort dans *Rhinocéros* a un visage bien différent en comparaison avec les autres pièces du cycle Bérenger. Elle a un sens figuré, ce qu'on peut remarquer par exemple dans la situation de l'intrigue qui se déroule dans l'espace public. Dans *Rhinocéros*, la mort est plutôt un problème social, tandis que les autres pièces avec le personnage de Bérenger traitent la mort comme un problème individuel.

2.4 Le prolongement de la souffrance

Dans *Le Piéton de l'air* l'alter ego de Bérenger avoue sa peur de la mort. Plus tard, lorsque l'Oncle-docteur annonce la résurrection du père de Joséphine, un revenant vient sur scène. La mort est aussi représentée par un bombardier qui jette une bombe sur la maison et par John Bull qui tire à la mitrailleuse.

Cette pièce amalgame plusieurs éléments déjà utilisés dans le théâtre de Ionesco. *Les Chaises*, *Victimes du devoir* et *Amédée* dépeignent la peur de la mort de la même manière. Le personnage confie son angoisse aux spectateurs et annonce l'imminence de la mort. La résurrection comme dans *Victimes du devoir* permet une rencontre

²⁵ JACQUART, Emmanuel, *Notice* dans *Théâtre complet*, p. 1668.

²⁶ IONESCO, Eugène, *Rhinocéros*, p. 638.

²⁷ *Ibid.*, p. 561.

²⁸ *Ibid.*, p. 566.

avec le père, ce qui met en scène les reproches. La violence fait penser à *La Leçon* et à la fin de *Victimes du devoir*.

Néanmoins, la mort se montre surtout grâce au pont d'argent et le Passant de l'Anti-Monde. Il ne s'agit pas toutefois de nouveaux éléments. Les revenants sont présentés dans les pièces précédentes aussi bien que le pont qui apparaît déjà dans *Victimes du devoir* lorsque Choubert glisse sur une passerelle et s'envole. Mais ce qui est nouveau, c'est l'image de l'au-delà. Bérenger visite l'Anti-Monde et le public s'attend à une histoire qui récupère le topos du Paradis. Malheureusement, le héros n'a vu que « des anges déchus, des archanges vaincus²⁹ » et sa narration irrite les auditeurs. Il est clair que la mort est omniprésente et qu'il n'existe aucun monde où l'on puisse en triompher.

2.5 La cérémonie involontaire

Le titre annonce la mort du roi Bérenger I^{er}, le dernier des Bérenger chez Ionesco. Ce sont d'abord les habitants qui signalent le déclin du royaume lorsque le Médecin déclare : « Vingt-cinq habitants se sont liquéfiés. Douze ont perdu leur tête. Décapités. Cette fois, sans mon intervention³⁰. »

La fortune du royaume dépend de la force de sa Majesté. Les habitants se meurent parce que le roi se meurt. C'est l'une de ses femmes, Marguerite, qui annonce cette nouvelle au roi : « Tu vas mourir dans une heure et demie, tu vas mourir à la fin du spectacle³¹. » Tout le monde accepte le destin de Bérenger sauf Bérenger lui-même et sa deuxième épouse. Les spectateurs assistent alors à un conflit entre les faux espoirs et l'impitoyable vérité. Ce contraste est mis en valeur par le Garde qui a la fonction du commentateur et qui parodie l'expression fameuse : « Vive le roi. Le roi se meurt³². »

Le roi devient de plus en plus ridicule. Un fauteuil à roulettes remplace son trône, un bonnet remplace sa couronne. Tandis que la mort dans *La Cantatrice chauve* semble dérisoire, *Le roi se meurt* met en évidence la petitesse de l'homme devant la mort. Malgré

²⁹ IONESCO, Eugène, *Le Piéton de l'air*, p. 733.

³⁰ IONESCO, Eugène, *Le roi se meurt*, p. 746.

³¹ *Ibid.*, p. 751.

³² *Ibid.*, p. 753.

son pouvoir politique, Bérenger I^{er} sera toujours seulement « une page dans un livre de dix mille pages que l'on mettra dans une bibliothèque qui aura un million de livres, une bibliothèque parmi un million de bibliothèques³³ ».

Quoique toute la pièce parle de la mort naturelle, la violence apparaît sur scène. Le roi parle de son chat tué par un gros chien³⁴. Il sait qu'il va mourir et le spectateur ne doute pas qu'il compare sa vie à celle du chat quand il parle d'« une poupée abîmée par un enfant sadique³⁵ ». L'image brutale est suivie par les regrets qui reviennent chaque fois que les personnages de Ionesco se souviennent des morts. La violence physique n'est plus présente et les spectateurs regardent seulement le combat spirituel.

Bérenger demande aux morts de lui apprendre à « acquérir le dégoût de l'existence³⁶ ». Les décédés représentent la seule possibilité de démentir la finitude, mais ils se taisent. Bérenger parle alors en vain d'un caractère pas naturel de la mort, il faut qu'il se joigne à la procession des défunts.

La cérémonie du décès n'est pas facile. Le roi doit éviter un précipice, un loup, des rats et vipères qui symbolisent le danger et la souffrance. Ensuite, il est obligé de passer la passerelle pour trouver le repos éternel³⁷. Enfin, il réussit, mais on va voir qu'on ne peut pas pourtant parler d'une fin heureuse. Comme dans *Tueur sans gages* des objets disparaissent progressivement et il ne reste que le « Grand Rien³⁸ ».

³³ IONESCO, Eugène, *Le roi se meurt*, p. 787.

³⁴ Le chat comme un symbole de la fragilité apparaît aussi dans *Rhinocéros*.

³⁵ IONESCO, Eugène, *Le roi se meurt*, p. 784.

³⁶ *Ibid.*, p. 770.

³⁷ LURKER, Manfred, *Slovník symbolů*, p. 143, 243, 564.

³⁸ Les mots du Garde (*Théâtre complet*, p. 771), mais déjà Bérenger dans *Le Piéton de l'air* parle du néant qui « n'est ni blanc ni noir », qui « n'existe pas » et qui est en même temps partout (*Théâtre complet*, p. 696). Ces formulations aporétiques peuvent signaler le refus du paradigme chrétien (l'enfer, le paradis). L'oxymore parlant de l'existence du néant symbolise l'omniprésence de la mort : chaque nouveau-né annonce la nouvelle existence aussi bien que la nouvelle victime de la mort. Cf. aussi les paroles de Claude Abastado : « La destinée est sans issue, le message de l'absolu est absence, la seule invocation est le Grand Rien » (*L'art réinventé dans Les critiques*, p. 170).

2.6 La métamorphose de la mort

Nous avons décrit treize pièces qui forment un visage de la mort qui peut paraître au premier abord assez disparate. Néanmoins, un regard détaillé sur la problématique nous révèle qu'il s'agit d'une évolution continue. Dans les premières pièces la mort contraste avec la routine quotidienne et souligne la petitesse de la vie machinale ; c'est le caractère violent de la mort qui se voit le plus accentué. Que les spectateurs regardent le meurtre de la jeune élève ou qu'ils écoutent l'histoire sur l'enfant noyé, la mort est cruelle, parce qu'elle fait disparaître les gens d'une façon sadique.

Quoiqu'on apprenne la mort de l'épouse ou du chat mignon dans les pièces *Tueur sans gages* et *Rhinocéros*, la violence n'est plus l'attribut le plus important. Comme dit Robert Abirached, « depuis *Victimes du devoir* au moins, Ionesco ne se borne plus à dénoncer et à parodier, mais cherche au contraire à insinuer dans la farce ses désirs et ses obsessions les plus douloureux³⁹ ». Le climat nostalgique domine alors la scène depuis *Les Chaises* jusqu'au cycle Bérenger et plus que la violence, c'est la finitude qui est accentuée par la mort. Le héros tombe amoureux, mais son aimée meurt le même jour ; il se décide à renoncer à l'alcool et changer sa vie, mais dans quelques heures il n'y a plus personne qui pourrait l'apprécier ; il apprend à voler, mais il est immédiatement obligé de remettre les pieds sur terre ; il trouve la beauté dans l'ordinaire, mais il n'a plus le temps de s'en réjouir.

À mesure que la mort devient le synonyme de la finitude, son visage se transforme. Elle est toujours violente et affreuse, mais son caractère est de plus en plus inhumain et obscur. Cette métamorphose en une entité insaisissable commence par le cadavre gigantesque qui apparaît dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser* et s'accomplit par le voyage mystique dans *Voyages chez les morts*. Au début du cycle Bérenger, la mort est encore concrétisée par le Tueur qui porte un couteau, mais sa physionomie est déjà fortement déformée. La déformation ou plutôt la transformation représente le principal moyen grâce auquel Ionesco dépeint la mort de l'âme dans *Rhinocéros*. Dans *Le Piéton de l'air*, le caractère physique de la mort disparaît lorsque Bérenger visite l'au-delà, l'empire des morts qui

³⁹ ABIRACHED, Robert, *Rhinocéros*, d'Eugène Ionesco dans *Études*, p. 393.

ressemble à l'enfer chrétien. *Le roi se meurt* met la spiritualité définitivement au premier plan tandis que la déchéance physique n'indique que l'imminence du moment décisif.

Nous pouvons alors constater que la mort chez Ionesco approche de plus en plus celle dans les pièces de Beckett. Alors que le théâtre antique, élisabéthain et romantique dépeint avant tout la mort violente, Beckett met en scène la mort naturelle qui est prévue et très lente⁴⁰. On trouve ce procédé surtout dans *Le roi se meurt* lorsque les personnages envisagent le décès du roi. La pièce s'intéresse plus à la douleur psychique qu'au mal physique, et la foi et la volonté représentent le seul espoir.

Comme l'œuvre de Ionesco s'inspire de plus en plus de la religion et de la métaphysique, la symbolique gagne en importance. Avant de procéder à l'analyse de la fonction de la mort, il paraît nécessaire d'éclaircir au moins quelques symboles typiques pour l'auteur. Le sous-chapitre suivant fait une transition entre la partie consacrée au visage de la mort et celle consacrée à la fonction de la mort.

2.7 La symbolique chez Ionesco

Certains symboles constituent la poétique de Ionesco et sans déchiffrer leur signification, on ne peut pas comprendre la plupart des scènes. Les symboles les plus fréquents sont la boue, la lumière, la hauteur, la prolifération matérielle, la faim et la soif. Nous allons tenter de les expliquer brièvement dans les paragraphes ci-dessous.

La boue évoque « des images de cave, de trous, c'est-à-dire d'asphyxie, d'angoisse et de tombeau⁴¹ » et contraste avec la lumière magique qui illumine les situations de rêve et de joie. Comme dans *L'Écume des jours*, l'humidité est associée à la maladie. « Ce petit animal dans l'eau, mais c'est le cancer⁴² ! » dit l'un des personnages de Ionesco, alors que l'autre constate que le ciel console de vivre et console de mourir⁴³. Ce ciel consolateur est bien présent dans la Cité radieuse lorsque Bérenger dans *Tueur sans gages* retrouve la joie de vivre.

⁴⁰ HOŘÍNEK, Zdeněk, *Cesty moderního dramatu*, p. 68.

⁴¹ BENMUSSA, Simone, *Eugène Ionesco*, p. 52.

⁴² IONESCO, Eugène, *Jacques ou la Soumission*, p. 107.

⁴³ IONESCO, Eugène, *La Soif et la Faim*, p. 802.

Pour rester joyeux, il ne faut pas descendre, mais au contraire, il faut monter vers la lumière céleste pour « être étonné d'être⁴⁴ ». Malheureusement, le monde est encombré d'objets qui empêchent de s'envoler. En décrivant « l'enterrement » dans *Le Nouveau Locataire* on a déjà dit que la prolifération des meubles symbolise la victoire progressive de la matière sur l'esprit. Dans *Tueur sans gages* et *Le roi se meurt* des décors disparaissent à la fin pour souligner le caractère métaphysique, tandis que dans *Rhinocéros* les bêtes deviennent de plus en plus nombreuses et Bérenger doit rester les pieds sur la terre pour lutter contre la société fanatisée. Bérenger qui s'approche le plus des hauteurs spirituelles est celui de la pièce *Le Piéton de l'air* lorsqu'il s'envole et s'affranchit des futilités quotidiennes.

Les hauteurs et la lumière sont associées avec un autre monde, une « image de la verticalité heureuse de l'effort vers l'extase⁴⁵ ». Pour y arriver, il faut glisser sur « la passerelle⁴⁶ », franchir « le pont d'argent⁴⁷ », monter « la passerelle⁴⁸ » ou bien monter à « une échelle argentée⁴⁹ ». Ce symbole d'un passage est bien important dans *Le Piéton de l'air* et *Le roi se meurt*. Bien qu'un autre monde représente l'espoir, on va voir que Ionesco se montre chaque fois sceptique et ses personnages restent assoiffés où qu'ils aillent.

La soif et la faim expriment une révolte contre l'envahissement progressif du monde par les objets. L'une des pièces qui creuse cette symbolique chrétienne est même intitulée *La Soif et la Faim*. Il s'agit d'une quête spirituelle qui devrait combler l'absence indicible dont le héros et son auteur souffrent. Ionesco dit que le besoin de la spiritualité n'est pas moins important que le besoin de pain et d'eau et ses personnages cherchent partout comment apaiser leur soif spirituelle. Cette absence dont les personnages souffrent est causée par le matérialisme du monde contemporain et par la conscience de la mortalité.

⁴⁴ IONESCO, Eugène, *Victimes du devoir*, p. 236.

⁴⁵ BENMUSSA, Simone, *Eugène Ionesco*, p. 11.

⁴⁶ IONESCO, Eugène, *Victimes du devoir*, p. 234.

⁴⁷ IONESCO, Eugène, *Le Piéton de l'air*, p. 701.

⁴⁸ IONESCO, Eugène, *Le roi se meurt*, p. 795.

⁴⁹ IONESCO, Eugène, *La Soif et la Faim*, p. 821.

Comme *Rhinocéros* fait l'objet de notre étude, nous ajoutons encore un paragraphe consacré à la symbolique de ce pachyderme. C'est un animal cuirassé qui donne l'impression d'un être entêté, invulnérable et presque mythique. Cette impression est soulignée par la corne qui symbolise la force et le pouvoir surhumain⁵⁰. Bref, les rhinocéros sont des animaux presque invincibles qui n'ont pas peur de la mort.

La vision de l'auteur correspond à la théorie de l'anthropologie symbolique selon laquelle le symbole a la fonction d'un intermédiaire entre le monde éphémère et éternel⁵¹. Chez Ionesco, les hauteurs et la lumière représentent une sorte de théophanie qui devrait aider à surmonter la peur de la mort dont souffre son alter ego. L'analyse ci-dessous nous permettra de voir que cette peur sert souvent à inciter Bérenger à analyser la vie – son sens et son absurdité.

⁵⁰ LURKER, Manfred, *Slovník symbolů*, p. 426.

⁵¹ DURAND, Gilbert, *Symbolická imaginace*, p. 98.

3 Fonctions de la mort

La mort représente le sujet typique pour la littérature existentialiste qui émerge dans les années trente. Plus tard, ce motif est repris par le Théâtre de l'Absurde qui met en relief son caractère illogique. À la différence du théâtre existentialiste, le Théâtre de l'Absurde tente de créer une unité entre les idées fondamentales et la forme qui les véhicule⁵², mais les sentiments essentiels restent pourtant les mêmes : l'angoisse et la vanité. C'est pourquoi on ne confronte pas Ionesco seulement avec Beckett et Jarry, mais aussi avec Camus ou Sartre.

Nous sommes en désaccord avec la conception de Michael Y. Bennett qui prétend que le Théâtre de l'Absurde se révolte contre l'existentialisme⁵³. Ionesco dit : « Mais peut-être, par certains aspects de nos œuvres, nous rattachons-nous aux existentialismes ; peut-être continuons-nous, chacun pour sa petite part, la grande révolution artistique, littéraire, de la pensée, qui a commencé vers 1915 ou 1920, qui n'est pas encore achevée et qui s'est exprimé dans les découvertes scientifiques nouvelles, les psychologies des profondeurs, l'art abstrait, le surréalisme, etc.⁵⁴ ». Conformément à cette déclaration de l'auteur même, nous sommes convaincu que l'influence de l'existentialisme est bien présente dans la majorité des œuvres appartenant au Théâtre de l'Absurde et que, en outre, elle y est manifeste. Nous allons donc tenter de prouver que toutes les quatre pièces de Ionesco sont dominées par le sentiment de l'absurde qui vient plus ou moins de l'angoisse existentielle.

Comme la majorité des théoriciens approuvent que le Théâtre de l'Absurde se fonde sur les sentiments de l'absurde, cette étude profite du classement d'Oleg Sus⁵⁵ pour identifier les types de l'absurde qui apparaissent dans le cycle Bérenger. Sus distingue les absurdes

⁵² Cela veut dire que le Théâtre de l'Absurde s'inspire des spectacles de marionnettes, qu'il utilise beaucoup plus l'hyperbole et qu'il expérimente avec le langage. Voir ESSLIN, Martin, *Le Théâtre de l'absurde*, p. 20-22.

⁵³ BENNETT, Michael Y., *Reassessing the Theatre of the Absurd*, p. 2.

⁵⁴ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, p. 333.

⁵⁵ SUS, Oleg, *Teorie absurdna, absurdní komika a Slawomir Mrożek* dans *Metamorfózy smíchu a vzteku*, p. 43-50.

existentiel, coordonné et phénoménal⁵⁶. Le premier exprime la supériorité du sujet sur l'objet et proclame l'absurdité absolue de la vie sans aucune corrélation. Le deuxième décrit la relation réciproque entre le sujet et l'objet et exprime la tension entre l'homme et le monde. Le troisième s'occupe de la morphologie de l'absurde, de petits faits qui donnent naissance au non-sens. On pourrait dire que l'absurde existentiel est représenté avant tout par les romans de Camus, l'absurde coordonné par les pièces de Sławomir Mrożek⁵⁷ et l'absurde phénoménal par la pataphysique de Jarry.

Si nous exceptons la thématique de l'absurde, notre analyse se consacre à la question de la responsabilité qui préoccupe surtout la littérature existentialiste. Karl Jaspers⁵⁸ distingue quatre types de culpabilité : criminelle, politique, morale et métaphysique⁵⁹. C'est surtout la dernière qui inquiète Sartre et Camus et qui provoque des sentiments de l'absurde. Les lignes suivantes tentent de classer les quatre pièces de Ionesco selon la conception de Jaspers pour éclaircir la relation entre la culpabilité et la fonction de la mort.

À propos de la structure dramatique Martin Esslin affirme que « bien des pièces du Théâtre de l'Absurde ont une structure circulaire, et se terminent exactement comme elles commencent ; d'autres progressent par la seule intensification de la situation initiale⁶⁰ ». D'autre part, J. L. Styan souligne le caractère circulaire des pièces de l'humour noir parmi lesquelles il range celles de Ionesco⁶¹. En effet, en lisant ses premières pièces, on découvre qu'il n'y a presque pas de progrès. Dans *La Cantatrice chauve* et *La Leçon*. La situation finale égale à la situation initiale. Les deux pièces sur Jacques finissent par l'exclamation : « Continuons ! Continuons ! » et par la phrase : « Comme par le passé, l'avenir est dans les œufs⁶². » La farce tragique⁶³, *Les Chaises*, s'achève par le double suicide sans communiquer le message du personnage principal au public.

⁵⁶ En langue originale: existenciální, koordinované/relativní a případkové/jevové.

⁵⁷ Oleg Sus range Sławomir Mrożek parmi les auteurs profitant de l'absurde coordonné.

⁵⁸ Après avoir fait connaissance de plusieurs conceptions, nous avons choisi celle de Karl Jaspers qui nous semble la plus convenable en considération de l'époque de la création des pièces analysées.

⁵⁹ JASPERS, Karl, *Otázka viny*, p. 25-27.

⁶⁰ ESSLIN, Martin, *Le Théâtre de l'absurde*, p. 395.

⁶¹ STYAN, J. L., *Černá komedie*, p. 255.

⁶² IONESCO, Eugène, *L'avenir est dans les œufs*, p. 138.

Dans les quatre pièces choisies, la situation est cependant complètement différente. Bérenger évolue au fil du temps dans *Tueur sans gages* aussi bien que dans *Rhinocéros* et *Le Piéton de l'air*. Le roi Bérenger achève le cycle en mourant à contre-cœur. Les dénouements de ces œuvres se distinguent nettement de ceux des premières œuvres. Si on se demande pourquoi, on peut l'éclairer en analysant le problème de la mort et ses enjeux.

3.1 L'objet d'une quête

Tandis que les premières pièces n'utilisent la mort qu'en tant que moyen de l'hyperbole dramatique, le cycle Bérenger prend la mort pour sujet principal. Dans les pièces antérieures au cycle Bérenger, Ionesco met la mort en scène aux moments les plus imprévus pour contrebalancer le ridicule, p.ex. à la fin pour achever la pièce dont le dénouement lui posait un problème⁶⁴. Toutes les quatre pièces sur Bérenger présentent la mort au public depuis les premières répliques et le personnage principal est obligé de faire face à cet ennemi invincible. Comme celui-là est un alter ego de l'auteur qui est menacé par la mort, il s'agit des pièces trop intimes pour qu'il soit tué avec légèreté comme dans *La Leçon* et dans *Les Chaises*.

Il faut remarquer que *Tueur sans gages* et *Rhinocéros* sont divisés en trois actes. C'est une composition rare, car excepté *Amédée ou Comment s'en débarrasser* toutes les pièces précédentes de Ionesco se limitent à un seul acte. Cette composition témoigne du fait que ces deux pièces ont des intrigues bien plus complexes que les autres (Ionesco avoue qu'il s'agit des pièces « un peu moins purement théâtrales, et un peu plus littéraires que les autres⁶⁵ »). Les trois actes indiquent encore que *Tueur sans gages* comporte trois questions liées à la mort.

Le premier acte se consacre à la question de savoir s'il est possible de vivre heureux tout en ayant la conscience du danger mortel. Les citoyens sont indifférents alors que Bérenger n'accepte pas la mortalité. Contrairement à Pablo Ibbieta, personnage de la nouvelle

⁶³ L'auteur lui-même a conféré ce sous-titre à la pièce.

⁶⁴ Cf. les paroles d'Emmanuel Jacquot : « Reste alors à imaginer un dénouement [des *Chaises*]. Toutefois, celui-ci n'obtiendra ni l'assentiment de la critique, ni celui du dramaturge. » « De même, à propos d'*Amédée*, Ionesco nous confia que le dénouement lui avait posé un problème. » (*Notice dans Théâtre complet*, p. 1532).

⁶⁵ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, p. 180.

Le Mur, Bérenger s'acharne à lutter contre la mort. Il s'exclame : « Ça n'ira pas comme ça ! Il faut faire quelque chose ! Il faut, il faut, il faut⁶⁶ ! » et ainsi il fait opposition à Pablo qui constate : « Quelques heures ou quelques années d'attente c'est tout pareil, quand on a perdu l'illusion d'être éternel⁶⁷. » Ionesco fait alors penser à Camus qui invite à la révolte permanente⁶⁸.

Le second acte répond à la question qui concerne la culpabilité. Chez Sartre, l'individu partage la culpabilité avec les autres, il a honte d'être homme⁶⁹. Bérenger, ou bien Ionesco, éprouve le même sentiment en accusant le personnage d'Édouard d'être responsable des assassinats, parce qu'il n'a pas montré les preuves à la police. Quand Bérenger déclare dans le troisième acte que « nous sommes tous responsables des crimes⁷⁰ », il révèle que les gens ne peuvent nier leur complicité dans les crimes commis par le genre humain⁷¹. Dans ce cas, nous avons affaire, selon le classement de Sus, à la culpabilité métaphysique qui est mise en question, puisque c'est sa propre existence qui suscite en l'homme de l'inquiétude.

Si les hommes sont coupables de vivre et qu'ils ne savent pas être heureux, devraient-ils accepter leur finitude ? Le dernier acte essaie d'y répondre. Bérenger rencontre le Tueur qui représente la mort. Le héros veut apprendre pourquoi le Tueur assassine les citoyens de la ville, mais ce dernier ne répond pas. Bérenger se voit obligé de parler à soi-même. Si le monologue s'adresse d'abord à une personne concrète (« Vous êtes un être humain, après tout⁷². »), ensuite il s'adresse plutôt à la mort (« Vous voulez détruire le monde parce que vous pensez que le monde est condamné au malheur. N'est-ce pas⁷³ ? »). S'interrogeant sur le motif du Tueur, Bérenger ne trouve aucune raison

⁶⁶ IONESCO, Eugène, *Tueur sans gages*, p. 496.

⁶⁷ SARTRE, Jean-Paul, *Le mur*, p. 27.

⁶⁸ ČERNÝ, Václav, *První a druhý sešit o existencialismu*, p. 36.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁰ IONESCO, Eugène, *Tueur sans gages*, p. 523.

⁷¹ Cf. Serge Doubrovsky: « Mais il ne s'agit pas, comme certains l'ont cru, de la culpabilité intime de l'auteur, entendue à la manière freudienne, il s'agit de la culpabilité essentielle, ontologique de l'homme, celle de l'auteur et la nôtre. » (*L'anti-théâtre est un théâtre total* dans *Les critiques*, p. 47).

⁷² IONESCO, Eugène, *Tueur sans gages*, p. 529.

⁷³ *Ibid.*, p. 529.

pour ne pas mourir – bien que la vie humaine soit dénuée de sens, il n’arrive pas à accepter l’idée de finitude. Toutefois, il ne trouve pas assez de force pour résister (« Oh... que ma force est faible contre ta froide détermination, contre ta cruauté sans merci⁷⁴ ! »).

Puisqu’on parle du monologue qui s’adresse à la mort, il paraît utile de signaler l’article de Jiří Veltruský⁷⁵, dans lequel il démontre que « le monologue dramatique » est toujours destiné à quelqu’un, quel que soit le nombre de personnages sur scène. Dans *Tueur sans gages*, Bérenger parle au Tueur qui ne répond pas, ou bien, selon une autre variante, il « parle seul dans l’ombre⁷⁶ ». Toutes les deux variantes montrent l’impossibilité de négocier avec la mort, car le Tueur ne réagit pas. Un autre type de monologue est mis en œuvre dans *Rhinocéros* lorsque Bérenger s’adresse à son moi moral et finalement à ses adversaires, aux rhinocéros, qui pourraient l’entendre. Quant à *Le roi se meurt*, la pièce se termine sur un monologue de Marguerite, tandis que Bérenger I^{er} se tait. Dans toutes les pièces personne ne répond et les monologues intensifient le sentiment de la solitude et de l’absence ou de la carence de la communication, voire de l’incommunicabilité.

La scène finale de *Tueur sans gages* est parfois mal interprétée. Esslin parle d’acceptation de la mort⁷⁷, mais il n’y a aucun passage dans le texte qui pourrait confirmer son jugement. Il est probable que certains critiques n’aient pas reconnu le double caractère du Tueur. Si Bérenger n’affrontait qu’un criminel, on pourrait dire qu’il n’a pas fait de son mieux pour vaincre l’ennemi, parce qu’il n’a pas tiré sur cet ennemi, bien qu’il fût petit et chétif. Mais ici il rencontre la mort en personne et il ne peut alors que constater sa faiblesse et l’omnipuissance de son adversaire.

Pour étayer l’hypothèse du double caractère du Tueur, je voudrais avancer deux arguments. D’abord, le premier acte commence dans la Cité radieuse qui donne « l’impression de calme étrange⁷⁸ ». Son caractère onirique est souligné au moment du changement du décor

⁷⁴ IONESCO, Eugène, *Tueur sans gages*, p. 535.

⁷⁵ VELTRUSKÝ, Jiří, *Monolog v dramatu, dialog v lyrice a epice*, p. 58-75.

⁷⁶ IONESCO, Eugène, *Tueur sans gages*, p. 528.

⁷⁷ ESSLIN, Martin, *Le Théâtre de l’absurde*, p. 380.

⁷⁸ IONESCO, Eugène, *Tueur sans gages*, p. 471.

qui devrait devenir « plus réel⁷⁹ ». Il s'agit d'un lieu idéal où Bérenger retrouve « un chant triomphal » et la conscience de l'immortalité⁸⁰. Cette ville est envahie de lumière qui symbolise la spiritualité. Les personnages sont alors dans un rêve, dans un espace mystique où ils ne peuvent être bouleversés que par une créature mystique. Le caractère allégorique du Tueur se révèle également à travers sa physionomie grotesque. Selon Emmanuel Jacquart, son image « apparie *le mal et la mort*⁸¹ »; selon Hildegard Seipel, le Tueur « se rapproche de l'allégorie du Mal, de l'Absurde⁸² ». Ionesco précisa qu'elle représentait surtout le péché originel⁸³, ce qui confirme l'hypothèse que le Tueur incarne le mal, mais il ne faut pas oublier d'autre part que les seuls crimes commis par le Tueur sont les assassinats. Dans ce cas le mal s'identifie avec la mort.

En analysant *Sonnets à Orphée* et *Élégies de Duino* de Rilke, Maurice Blanchot décrit le dédoublement de la mort : « la mort comme l'extrême du pouvoir, comme ma possibilité la plus propre » et la mort insaisissable qui « est sa propre imposture, l'effritement, la consommation vide, – non pas le terme, mais l'interminable, non pas la mort propre, mais la mort quelconque⁸⁴ ». Dans *Tueur sans gages*, on peut parler de la première, mais elle ne crée pas un « temps bien différent de l'affairement impatient et violent qui est le nôtre »⁸⁵, elle anéantit violemment notre temps sans en proposer d'autre. Il est intéressant que Bérenger dans *Tueur sans gages* n'a pas d'enfant – il n'y a pas de descendant dans son espace-temps et la mort représente par conséquent une fin absolue, puisqu'il ne reste aucune trace qui pourrait rappeler ou perpétuer son existence.

Ayant démontré que le meurtre de Bérenger représente la fin absolue, récapitulons toutes nos idées sur la mort dans *Tueur sans gages* : Si les formes tragicomiques de *La Cantatrice chauve* et de *La Leçon* sont générées grâce à la mort, la forme est subordonnée à la mort dans *Tueur sans gages*. La fonction de la mort ne consiste plus

⁷⁹ IONESCO, Eugène, *Tueur sans gages*, p. 491.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 480-481.

⁸¹ JACQUART, Emmanuel, *Notice* dans *Théâtre complet*, p. 1631.

⁸² SEIPEL, Hildegard, *Personnages* dans *Les Critiques*, p. 74.

⁸³ JACQUART, Emmanuel, *Notice* dans *Théâtre complet*, p. 1631.

⁸⁴ BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, p. 205.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 210.

seulement à créer l'hyperbole dramatique, elle consiste à développer l'intrigue et à poser de véritables questions philosophiques ; d'où la nécessité que la mort apparaisse dès le début de la pièce. Bérenger lutte contre la mort afin de libérer la Cité radieuse ce qui représente sa mission de vie. Au début de la pièce, ce n'est pas l'existence qui est absurde, mais le tueur. Ainsi s'explique la présence de quelques personnages comiques comme la Concierge et la Mère Pipe dans les deux premiers actes. Dans le troisième acte, l'absurde coordonné se transforme en un absurde existentiel et le héros principal devient un homme naïf et touchant⁸⁶. L'auteur « passe de la farce au pathétique et nous cessons de rire⁸⁷ » ; le comique disparaît et le dénouement de la pièce dévoile le caractère chimérique des aspirations de Bérenger. Comme le héros ne juge pas la responsabilité criminelle du tueur, mais sa propre culpabilité métaphysique, il doit accepter la sentence de mort qui sert à terminer la pièce sans possibilité de recommencer ou faire rebondir éventuellement la même intrigue.

3.2 L'avertissement

Rhinocéros est une sorte d'intrus dans le cycle Bérenger. La mort apparaît bien dans le premier acte et développe l'intrigue, mais les personnages réagissent différemment. Si les citoyens s'acharnent à lutter contre la mort (« Nous ne pouvons pas permettre que nos chats soient écrasés par des rhinocéros, ou par n'importe quoi⁸⁸ ! »), Bérenger reste indifférent. Mais ce qui est encore plus frappant, c'est le monologue final par lequel Bérenger prouve son évolution morale en criant : « Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas⁸⁹ ! » La fin optimiste contraste nettement avec celle de *Tueur sans gages*.

Il est clair que Bérenger, un ivrogne, ne ressent pas d'inquiétude au début de la pièce. À la différence du Bérenger de *Tueur sans gages*, il ignore la présence de la mort symbolisée par les rhinocéros. Son attitude ne change qu'après la métamorphose de Jean,

⁸⁶ Voir : « Lui est touchant, à peine comique ; son comique vient de sa naïveté. » (*Notes et contre-notes*, p. 175).

⁸⁷ GUICHARNAUD, Jacques, *Un théâtre onirique et satirique dans Les critiques*, p. 88.

⁸⁸ IONESCO, Eugène, *Rhinocéros*, p. 571.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 638.

son ami. Il n'a peur que pour ses proches lorsqu'ils changent devant ses yeux. Comment expliquer cette différence ?

Rhinocéros thématise la mort de l'âme, et même si l'auteur exprime ses sentiments intimes, certains éléments didactiques sont mis en scène. (L'œuvre est même interprétée du point de vue de son contenu idéologique⁹⁰, parce qu'elle contrarie l'idéologie de la gauche – surtout par la réprobation de la doctrine de masse). La différence essentielle repose sur le sentiment d'insécurité. Tandis que la mort physique menace tout le monde sans exception, la mort spirituelle semble dangereuse seulement pour les individus faibles (« Je pensais tout de même que M. Papillon aurait eu la force de mieux résister, Je croyais qu'il avait un peu plus de caractère⁹¹ ! ») et étrangers (« Si cela s'était passé ailleurs, dans un autre pays, et qu'on eût appris cela par les journaux, on pourrait discuter paisiblement de la chose, étudier la question sur toutes ses faces, en tirer objectivement des conclusions⁹². ») C'est pour cette raison que Bérenger dans *Rhinocéros* reste serein au début de la pièce.

La situation change au deuxième tableau du second acte : Jean, son meilleur ami, intelligent et perspicace, renonce à l'humanité et Bérenger est pris de peur (« Comment pourrais-je ne pas y penser ! Ce garçon si humain, grand défenseur de l'humanisme⁹³ ! »). Il se pose alors des questions : Pourquoi Jean a-t-il succombé ? Suis-je aussi capable de tuer l'homme en moi ? Faut-il accepter l'animalité ? Les questions angoissantes sur le « moi » du personnage suppriment la farce et la pièce se transforme en un drame de l'individu qui voit des symptômes dangereux accroître autour de lui.

Daisy dit : « La culpabilité est un symptôme dangereux. C'est un signe de manque de pureté⁹⁴. » Plus tard, Bérenger l'approuve. En effet, ils ont raison, parce que Bérenger est au bord de la folie, lorsqu'il se sent coupable dans son monologue final : « Ce sont eux

⁹⁰ LAUBREAUX, Raymond, *Introduction dans Les critiques de notre temps et Ionesco*, p. 11.

⁹¹ IONESCO, Eugène, *Rhinocéros*, p. 615.

⁹² *Ibid.*, p. 611.

⁹³ *Ibid.*, p. 607.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 630.

qui sont beaux. J'ai eu tort ! Oh, comme je voudrais être comme eux⁹⁵. » Mais comme il ne s'agit pas d'une culpabilité métaphysique, il peut justifier son existence et son appartenance au genre humain. Dans ce cas, c'est la rumeur publique et la foule qui sont coupables, non le genre humain pris dans sa totalité. C'est la culpabilité politique et morale qui est mise en question et Bérenger a la capacité de choisir son destin. Il n'est pas alors condamné à mort, il peut résister.

Martin Esslin parle de quatre traditions anciennes que le Théâtre de l'Absurde utilise en combinaisons nouvelles et variées : les effets scéniques purs, qui sont ceux du cirque ou de certaines revues, les clowneries, les bouffonneries, les scènes burlesques, les *nonsense* (dans l'acception anglaise du terme) et la littérature de rêve et d'imagination qui a souvent un contenu nettement allégorique⁹⁶. L'allégorie dans *Rhinocéros* est si forte qu'on pourrait douter de l'absurde dans cette pièce. Ionesco a avoué que *Rhinocéros* s'inspire des sentiments de Denis Rougemont qui assistait à un défilé des nazis : « Denis de Rougemont nous raconte qu'il se sentait mal à l'aise, affreusement seul, dans la foule, à la fois résistant et hésitant⁹⁷. » Ionesco loge alors ses sentiments dans une réalité déformée dans laquelle les gens se transforment en rhinocéros : le procédé est celui de l'expressionnisme.

Quelles sont alors les combinaisons nouvelles grâce auxquelles on peut classer *Rhinocéros* parmi les pièces du Théâtre de l'Absurde ? Qu'est-ce qui est absurde dans cette pièce ? On ne peut pas dire que *Métamorphoses* d'Ovide qui parlent des gens métamorphosés en animaux soit une œuvre absurde. Dans *Rhinocéros*, comme dans *La Métamorphose* de Kafka, l'absurde vient des réactions inattendues des personnages. Tandis que les gens se transforment en rhinocéros, la question à laquelle s'intéressent les protagonistes c'est « combien y a-t-il d'unicorns, combien de bicornus parmi eux⁹⁸ ? » La présence des animaux rend les événements bizarres, les réflexions des personnages les rendent absurdes.

L'absurdité des dialogues émerge grâce à la contradiction entre une situation grave et sa perception, mais plus tard, la métamorphose elle-même devient absurde, parce que

⁹⁵ IONESCO, Eugène, *Rhinocéros*, p. 638.

⁹⁶ ESSLIN, Martin, *Le Théâtre de l'absurde*, p. 306.

⁹⁷ IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, p. 278.

⁹⁸ IONESCO, Eugène, *Rhinocéros*, p. 624.

les gens changent en animaux volontairement. C'est alors cette volonté aveugle qui est à la base de l'absurde de cette pièce. Mais comme Bérenger lutte contre l'inhumanité, le nazisme et toutes les idéologies perverses, l'absurde illimité ne peut pas dominer la pièce, puisqu'il s'agissait d'une sorte de nihilisme autorisant n'importe quel régime, quelque despotique qu'il soit.

Des quatre pièces du cycle Bérenger, c'est l'absurde dans *Rhinocéros* qui correspond le mieux à la définition de Jan Grossmann : « L'absurde s'origine dans l'hyperbole. Mais il est possible d'amplifier seulement ce qui est encre de façon précise. C'est en ce sens que l'absurde a ses racines plutôt dans le réalisme⁹⁹. » Quant aux autres pièces, *Le Piéton de l'air* et *Le roi se meurt*, nous ne sommes pas parfaitement d'accord avec Grossmann, parce que nous pensons que la vision de la mort est plus proche de celle du romantisme. Mais avant de commencer à analyser deux pièces suivantes, récapitulons les résultats de nos observations consacrées à *Rhinocéros*.

La mort dans *Rhinocéros* ne sert plus à présenter l'angoisse métaphysique, elle sert à avertir les spectateurs de l'hystérie collective. En dépit du caractère didactique de la pièce, Ionesco exprime surtout ses propres craintes. Quoiqu'il s'agisse d'une exception dans le cycle Bérenger, la pièce représente toujours une sorte de confession et la mort spirituelle reflète la solitude de l'auteur. Néanmoins, comme dit Emmanuel Jacquart, le souvenir des millions de morts, de déportés et de torturés remonte à l'esprit des spectateurs et Ionesco est obligé de supprimer la farce à la fin de la pièce¹⁰⁰. Mais à la différence de *Tueur sans gages* l'absurde coordonné donne de l'espoir et glorifie l'humanité seule capable de s'opposer aux dictatures ignobles. On peut donc conclure que le sentiment de l'absurde incombe à la folie collective. La vie humaine, vue globalement et dans sa totalité, reste, quant à elle, saine et sauve.

⁹⁹ GROSSMANN, Jan, *Uvedení Zahradní slavnosti* dans *Mezi literaturou a divadlem II*, p. 1150 (« Absurdita vzniká nadsázkou. Ale nadsazovat je možné jen to, co je nejprve přesně posazeno. V tom smyslu má absurdita spíš kořeny realistické. »)

¹⁰⁰ JACQUART, Emmanuel, *Notice* dans *Théâtre complet*, p. 1678.

3.3 Le cercle vicieux

Tueur sans gages commence par une scène surréaliste, tandis que *Rhinocéros* comporte surtout des scènes expressionnistes. Comme le décor est imbu d'une « ambiance de rêve¹⁰¹ » au début du *Piéton de l'air*, la pièce rappelle *Tueur sans gages*. Mais cette fois-ci, l'atmosphère surréaliste subsiste jusqu'à la fin, ce qui se reflète surtout dans la composition fragmentaire. En créant cette atmosphère, Ionesco appelle les spectateurs à oublier les préoccupations banales. En plus, grâce à ce caractère onirique, Ionesco peut assembler les scènes à sa volonté et il peut ainsi dépeindre les différents visages de la mort sans avoir à construire une intrigue enchevêtrée.

Au début de la pièce, l'écrivain Bérenger se confesse au Journaliste : « Je suis paralysé parce que je sais que je vais mourir. Ce n'est pas une vérité neuve. C'est une vérité qu'on oublie... afin de pouvoir faire quelque chose. Moi, je ne peux plus faire quelque chose, je veux guérir de la mort¹⁰². »

Il est clair que la mort physique est pour Ionesco une sorte de maladie. Au cours de la pièce les Bérenger tâchent de guérir de cette maladie afin de vivre heureux. Si les habitants succombent à la rhinocérite volontairement dans *Rhinocéros*, la mort frappe tout le monde contre son gré dans *Le Piéton de l'air*. Il faut alors vivre en symbiose avec la mort pour se délivrer du moins des pensées paralysantes.

La mort réapparaît sur scène grâce au rêve de Joséphine, la femme de Bérenger. Dans le rêve, l'Oncle-docteur annonce la résurrection du père de Joséphine qui est mort dans la guerre. Malgré le fait que le surréalisme « ensevelit l'M profond par quoi commence le mot Mémoire¹⁰³ », il est impossible d'oublier absolument dans l'œuvre de Ionesco. Comme dans *Victimes du devoir*, la mort apporte les remords et le regret, parce que « personne n'est remplaçable¹⁰⁴ » selon Joséphine. Elle ne peut donc pas s'habituer à la mort puisqu'elle fait disparaître les pères et les mères.

¹⁰¹ IONESCO, Eugène, *Le Piéton de l'air*, p. 667.

¹⁰² *Ibid.*, p. 673.

¹⁰³ BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, p. 46.

¹⁰⁴ IONESCO, Eugène, *Le Piéton de l'air*, p. 678.

Ensuite, un avion jette une bombe sur la maison et la mort se montre brutale. Plus tard, le personnage allégorique de John Bull assassine deux enfants avec une mitraillette et proclame : « Mieux vaut quelques années plus tôt que deux minutes trop tard...¹⁰⁵ ». Joséphine est épouvantée et dédaigne la cruauté de la mort.

Une scène dépeint la mort séduisant Joséphine et évoque la pièce suivante *Le roi se meurt*. La femme est jugée devant le tribunal qui veut prouver sa culpabilité. Joséphine se défend : « Je ne suis coupable de rien ; ce n'est pas ma faute. Je n'ai aucune faute. Dites au Bourreau de ne pas me tuer, monsieur le Président du tribunal¹⁰⁶. » Après la tuerie de John Bull, le procès continue avec le Grand Homme en blanc qui veut persuader Joséphine de se soumettre à la mort, parce que c'est la façon la plus facile d'éviter les pensées malades. Mais elle ne veut pas l'accepter : « Pas aujourd'hui. En ce moment, cela ne me dit rien¹⁰⁷. »

Il en résulte que c'est l'héroïne que la mort agace le plus. Néanmoins, c'est encore Bérenger qui se trouve au centre de l'histoire. Lorsque le Passant de l'Anti-Monde entre sur scène, la métaphysique domine la pièce et, comme dans *Victimes du devoir* et *Amédée*, le héros s'envole vers les hauteurs et s'approche de la vie d'outre-tombe. Bérenger se sent « soulevé et submergé par la joie¹⁰⁸ », mais les autres ne le comprennent pas. Il leur explique que la misère de l'homme vient du fait de ne pas pouvoir s'envoler, car il s'agit de son besoin indispensable¹⁰⁹. Bérenger veut « marcher dans les airs, sans avoir recours à la mécanique artificielle¹¹⁰ » qui équivaut la réalité vulgaire. Mais il ne peut pas y arriver, car l'homme ne peut pas échapper à ses soucis, ceci n'est pas possible non plus dans l'Anti-Monde où il a vu « des colonnes de guillotinés marchant sans têtes » et « des continents entiers de paradis en flammes¹¹¹ ».

¹⁰⁵ IONESCO, Eugène, *Le Piéton de l'air*, p. 725.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 723.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 727.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 705.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 707.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 710.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 733.

Joséphine n'est pas capable de vivre heureuse parce qu'elle est forcée à penser à la mort cruelle. Elle veut s'envoler « plus loin que les Enfers¹¹² » pour oublier les morts et la violence. Mais après la vie terrestre et les Enfers, « il n'y a plus rien, plus rien que les abîmes illimités¹¹³ ». Les Bérenger sont alors condamnés à vivre sur cette planète sans aucune possibilité d'oublier la mort. Comme ils n'ont commis aucun crime, ils savent se défendre devant le tribunal, mais étant humains, ils ne peuvent expier le péché originel qui les condamne à la peur et la honte.

Tueur sans gages commence et finit par un meurtre et la mort forme alors nettement le cadre temporel de la pièce. Le dénouement de *Rhinocéros* n'a plus besoin de la mort, parce que la continuité du genre humain doit être assurée pour mettre en évidence la supériorité de la spiritualité. Dans *Le Piéton de l'air*, la mort de nouveau encadre l'intrigue.

Dans le Théâtre de l'Absurde, du moins dans sa forme la plus pure, il n'y a que deux possibilités du dénouement : soit l'indication d'une répétition infinie, soit la mort. *Le Piéton de l'air* combine les deux alternatives. Bérenger dévoile la vanité des espérances en décrivant l'Anti-Monde qui n'offre que d'autres terreurs, mais les survivants sont obligés de continuer leur vie remplie de peur et nostalgie. La mort sert à désillusionner, or il est sous-entendu que les personnages seront désillusionnés encore plusieurs fois, parce que la dernière réplique révèle que Marthe n'a pas entièrement renoncé à la vision d'un monde meilleur : « Il n'y aura peut-être rien d'autre que ces pétards... cela s'arrangera peut-être... peut-être les flammes pourront s'éteindre... peut-être la glace va fondre... peut-être les abîmes se rempliront... peut-être que... les jardins... les jardins...¹¹⁴ »

À la différence des Bérenger dans *Tueur sans gages* et dans *Le roi se meurt*, le héros revient survivant de l'Anti-Monde pour désillusionner sa fille Marthe dans *Le Piéton de l'air*. Même s'il mourait, la mort ne symboliserait pas la fin absolue, puisqu'il a un enfant, une sorte d'alter ego qui assure la continuation du cycle terrestre.

¹¹² IONESCO, Eugène, *Le Piéton de l'air*, p. 735.

¹¹³ *Ibid.*.

¹¹⁴ *Ibid.*, 736.

Le Piéton de l'air est alors la seule pièce du cycle Bérenger qui utilise la composition cyclique pour exprimer l'absurde. Si à la fin de la pièce Bérenger prononce la phrase « Hélas ! je ne peux pas, mes chéries¹¹⁵, » il ne s'agit que d'un écho de sa proclamation initiale : « Je suis paralysé parce que je sais que je vais mourir¹¹⁶. »

Il est un peu difficile de classer cet absurde selon les critères d'Oleg Sus. Même si *Tueur sans gages* et *Rhinocéros* ont les intrigues cohérentes, *Le Piéton de l'air* est composé des fragments variés qui ressemblent à un long rêve. Malgré le monde déformé, on ne peut parler de l'absurde phénoménal, parce que les images sont bien intelligibles pour les spectateurs. En plus, la pièce-témoignage s'occupe de la mort et le sujet grave ne permet pas d'avoir recours à cet absurde. Quoique Bérenger veuille échapper à la réalité vulgaire, il est obligé de la voir en face ; les scènes expriment la tension entre ses désirs et le monde. L'écrivain Bérenger est poursuivi par le Journaliste qui l'interroge sur la littérature. L'écrivain répond que « jamais la littérature n'a eu la puissance, l'acuité, la tension de la vie¹¹⁷ », mais il espère en même temps que quelque chose d'exceptionnel « se dévoilera¹¹⁸ » pourtant par sa fiction. Bien que le héros mette en doute son travail et toute la littérature, il croit en même temps qu'il est possible d'écrire une œuvre révolutionnaire. En outre il est optimiste. Ainsi redécouvre-t-il la faculté de voler, mais à son retour de l'Anti-Monde, il perd tout espoir. À la fin de la pièce, il semble qu'elle est dominée par l'absurde existentiel, car il n'y a rien sur quoi compter sans ressentir de l'incertitude.

Cette incertitude se transforme en angoisse qui se reflète dans la composition cyclique par laquelle Ionesco exprime la monotonie de la vie humaine. Mais plutôt que de la monotonie mécanique associant les personnages aux machines dans les premières pièces de Ionesco¹¹⁹ qui démontrent l'insuffisance du langage, il s'agit du sentiment de la douleur permanente provoqué par la conscience de la finitude.

¹¹⁵ IONESCO, Eugène, *Le Piéton de l'air*, p. 735.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 673.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 673.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 672.

¹¹⁹ HOŘÍNEK, Zdeněk, *Proměny a věrnost Eugèna Ioneska* dans *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, p. 94.

Si *Tueur sans gages* souligne le caractère absurde de l'existence de l'individu, *Le Piéton de l'air* met en relief le caractère absurde de tout le genre humain. Mais quoiqu'il s'agisse d'une pièce très angoissante, l'absurde existentiel culmine avec *Le roi se meurt* qui dépeint un monarque dont le destin symbolise la fragilité de l'homme.

3.4 Le dénouement annoncé

On a déjà dit que Bérenger I^{er} est ridicule avec son fauteuil à roulette et son bonnet, mais il est aussi naïf et touchant que Bérenger dans *Tueur sans gages*. Bien qu'il assume la plus grande autorité dans le monde, il ne sait pas échapper à la mort. Le roi a pu ordonner au soleil de se lever, mais il n'arrivait jamais à dominer la mort. De plus, il ne sait pas parler aux ancêtres morts et l'au-delà devient, pour lui, une terra incognita qui lui fait peur. La même peur qu'éprouva l'écrivain à en juger d'après ses notes¹²⁰. Maurice Blanchot dit à propos des écrivains : « Les uns et les autres veulent que la mort soit possible, celui-ci pour la saisir, ceux-là pour la tenir à distance. Les différences sont négligeables, elles s'inscrivent dans un même horizon qui est d'établir avec la mort un rapport de liberté¹²¹. » L'alter ego de Ionesco n'arrive pas de façon évidente à saisir la mort, c'est pourquoi il ne peut que chercher un abri.

Cet abri se voit personnifié par Marguerite, la femme de Bérenger. Elle tient lieu d'un guru bouddhique qui aide le mort à libérer son âme. Mircea Eliade, ami de jeunesse de Ionesco, révéla l'influence de *Livre tibétain des morts* sur Ionesco¹²². Le livre décrit comment atteindre la libération par l'écoute dans les états intermédiaires. Les bouddhistes distinguent trois étapes attachées à la mort : la séparation de l'âme et du corps, la révélation de la vraie substance et la renaissance¹²³. Dans la deuxième étape, la sérénité et la colère fournissent le miroir à l'âme pour qu'elle se purifie. C'est pourquoi le roi dit qu'il a un miroir dans ses entrailles et que tout s'y reflète¹²⁴. Après cette étape, le roi peut « prendre place¹²⁵ » chez les morts.

¹²⁰ Voir Introduction (« J'ai peur de la mort. J'ai peur de mourir... »)

¹²¹ BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, p. 113.

¹²² JACQUART, Emmanuel, la préface de *Théâtre complet*, p. XXI.

¹²³ KOLMAŠ, Josef, la préface de *Tibetská kniha mrtvých*, p. 10-11.

¹²⁴ IONESCO, Eugène, *Le roi se meurt*, p. 790.

Tandis que le livre tibétain est une sorte de manuel pour atteindre le nirvana, *Le roi se meurt* ne parle pas de la libération absolue. L'âme s'est séparée du corps, elle a réussi à éviter tous les pièges et elle a trouvé la place dans l'autre monde, mais tout cela s'est passé contre la volonté de Bérenger. Le roi ne voulait jamais mourir et pourtant il est mort. Le spectateur ne sait pas s'il doit sourire ou pleurer, parce que la mort triomphe à nouveau. Pourtant la métaphore de la cérémonie signale l'influence de la religion sur Ionesco qui « se raccroche à tout ce qui peut lui offrir l'espoir d'être préservé de l'anéantissement¹²⁶ ».

Sigmund Freud décrit trois fonctions de Dieu, dont l'une est d'aider les gens à se résigner à mourir¹²⁷. Chez Freud, la religion sert à créer des illusions, tandis que le pur athéisme consiste en une conscience de la futilité du genre humain¹²⁸. Ces deux attitudes vis-à-vis de la finitude engendrent une relation ambiguë de Ionesco à la religiosité : il n'accorde aucune importance à la vie humaine, mais il se réjouit cependant des moments remplis d'illusions. Les illusions sont souvent accompagnées de lumière qui symbolise la proximité de la vraie substance. Mais tandis que dans les autres pièces la lumière est « très forte, très blanche¹²⁹ » ou bien « plus grande que le soleil¹³⁰ », il n'y a qu'« une lumière grise¹³¹ » à la fin de la pièce *Le roi se meurt*. Le roi est mort, mais les spectateurs ne sont pas éblouis par un éclat divin, ils sont couverts d'« une sorte de brume¹³² » et bien qu'ils aient un sentiment d'étrange tranquillité, la clarté fait défaut et les soucis ne sont pas dissipés.

Le début de la pièce évoque le concept de la distanciation de Bertolt Brecht. Les spectateurs savent le dénouement dès les premiers moments – ils savent que Bérenger I^{er} va mourir. Bien que Ionesco refuse les principes brechtiens¹³³, l'annonce de la mort du

¹²⁵ IONESCO, Eugène, *Le roi se meurt*, p. 796.

¹²⁶ JACQUART, Emmanuel, *Notice* dans *Théâtre complet*, p. 1738.

¹²⁷ FREUD, Sigmund, *Nespokojenost v kultuře*, p. 18.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹²⁹ IONESCO, Eugène, *Tueur sans gages*, p. 471.

¹³⁰ IONESCO, Eugène, *Victimes du devoir*, p. 234.

¹³¹ IONESCO, Eugène, *Le roi se meurt*, p. 796.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Ils sont parodiés dans la pièce *L'Impromptu de l'Alma*.

personnage principal sert à supprimer le suspens ce qui représente bien une des méthodes popularisées par Brecht¹³⁴. Ionesco ne pose pas la question si le roi va mourir, il pose la question comment il va mourir. Le spectateur est forcé de se concentrer sur les étapes d'acceptation de la mort (en fait, finalement, le roi ne l'accepte pas) et de réfléchir à l'existence humaine. Dès que le roi apprend qu'il est mortel, le spectateur assiste à sa vaine résistance à la mort.

La durée de cette résistance est limitée par la durée du spectacle. La dernière heure et demie de la vie du roi souligne la fugacité de la vie humaine, bien que le roi vive littéralement depuis des siècles. Ionesco utilise une stratégie différente de celle de Beckett pour illustrer la force implacable du temps. Cependant que le dernier laisse ses personnages mourir lentement sans aucun changement dans leur mentalité, Ionesco crée le personnage qui souffre d'une façon ostensible et pathétique pour exprimer la prise de conscience de sa mortalité.

Pozzo dans *En attendant Godot* proclame : « Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ? C'est insensé ! Quand ! Quand ! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas ? Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau¹³⁵. »

Pour Pozzo, la mort égale la vie, parce qu'on n'arrive à rien faire. Enfin, c'est aussi Hamm, le personnage de *Fin de partie* de Beckett, qui proclame : « Vous êtes sur terre sans remède ! » « La fin est dans le commencement et cependant on continue¹³⁶. » Chez Beckett on ne trouve pas de bonheur, il n'y a que peu d'espoir. Contrairement à Beckett, Ionesco utilise le contraste entre les moments de bonheur et ceux de déchéance. Les années glorieuses du règne du jeune Bérenger I^{er} soulignent l'impuissance dans sa vieillesse qui ne permet plus de répéter les actes héroïques.

¹³⁴ Les principes brechtiens sont décrits par exemple dans les notes ajoutées à *L'Opéra de quat'sous* (BRECHT, Bertolt. *Žebrácká opera*).

¹³⁵ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, p. 116-117.

¹³⁶ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, p. 91.

Le Garde dit que c'est le roi qui « a volé le feu aux dieux¹³⁷ » et qui « a inventé la fission de l'atome¹³⁸ ». Le roi concentre en lui le genre humain, et quand il se meurt, il est alors chargé de tous les péchés humains. Gilles Sandier déclare que « ce roi, allégorique en diable, est un peu lourd de métaphores : il est l'Homme, il est l'Homme-Dieu, il est le Christ, il est Eugène Ionesco, cela fait beaucoup¹³⁹ » et il ajoute que toute la pièce « est le procès de Kafka sur un char de mardi gras¹⁴⁰ ». Il est vrai qu'il s'agit d'une sorte de procès. Bérenger I^{er} n'a fait aucun crime, mais il faut qu'il meure comme Joseph K. De l'autre côté, Joseph K. ne se révolte qu'au dernier moment avant sa mort, cependant que Bérenger I^{er} ne cesse de refuser la sentence. Le roi est beaucoup plus sensible et antihéroïque, c'est pourquoi il devient pathétique et c'est pourquoi il ne peut pas représenter « l'Homme-Dieu » ou bien « le Christ ». Il n'est que « l'Homme » avec tous ses défauts et péchés.

Emmanuel Jacquart dit que dans *Jeux de massacre* Ionesco « rejette implicitement le péché originel et la culpabilité « irrationnelle » qui sous-tend l'œuvre de Kafka¹⁴¹ ». Il se réfère au personnage de Jean qui dit que « le mal est sans raison », mais bien que le mal soit sans raison, cela ne veut pas dire que Jean et les autres soient innocents. Pour illustrer l'autonomie de ces deux termes et des deux catégories respectives, voici une histoire sur Beckett : Il fut poignardé dans une rue de Paris par un criminel qui l'avait accosté pour lui demander de l'argent. Après sa guérison, Beckett alla voir son agresseur en prison pour lui demander pourquoi il l'avait poignardé. L'homme répondit : « Je ne sais pas, Monsieur¹⁴². » Il est clair que le criminel n'avait aucune raison, mais il ne peut pourtant pas nier sa culpabilité. Le mal sans raison n'égale pas la culpabilité sans raison.

¹³⁷ IONESCO, *Le roi se meurt*, p. 781.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 782.

¹³⁹ SANDIER, Gilles, *Les pièges de la rhétorique* dans *Les critiques*, p. 155.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 157.

¹⁴¹ JACQUART, Emmanuel, *Notice* dans *Théâtre complet*, p. 1737.

¹⁴² ESSLIN, Martin, *Le Théâtre de l'absurde*, p. 34.

En plus, c'est toujours la pièce *Jeux de massacre* dans laquelle le personnage du Vieux proclame que notre vie commence par la question « impure » qui veut découvrir pourquoi nous sommes là entourés de tout cela et cette question provoque « le sentiment de la menace¹⁴³ ». Selon lui, l'arbre de la connaissance produit les fruits de la terreur, et une fois conscient de son propre existence, il s'inquiète jusqu'à la terreur. En fait, Ionesco ne rejette pas le péché originel, il ne dit que tout le monde soit mortel depuis sa naissance, quoi qu'il fasse – le mal est sans raison aussi bien que la vie. Depuis la pièce *Le Piéton de l'air*, les personnages de Ionesco souffrent de la culpabilité métaphysique et cherchent (en vain) « le salut et Dieu¹⁴⁴ ». Il faut donc souligner encore une fois que Bérenger I^{er} est « l'Homme » avec tous ses défauts et péchés.

On a parlé du mal sans raison, mais Marguerite dit au roi : « Tu meurs aussi pour des raisons d'État. ». Cette affirmation est tout de suite niée par Bérenger I^{er} qui proclame : « Mais l'État, c'est moi. » Ensuite, Juliette, femme de ménage, ajoute : « Malheureux ! Dans quel état¹⁴⁵ ! ». Le roi, a-t-il alors une raison pour mourir ou non ?

Deux acceptions du mot *état* sont confondues : le royaume et l'organisme du roi. On sait déjà que Bérenger I^{er} dit la vérité : il est l'État. Lorsque Marguerite exige qu'il meure pour les raisons d'État, elle exige qu'il meure pour ses propres raisons. Mais le roi n'a aucune envie de mourir, la vie égale le royaume et Bérenger I^{er} désire régner. L'argument de Marguerite est alors aussi absurde que le désir du roi qui veut tromper la mort.

Excepté la contradiction des époux, l'absurde vient du pouvoir exagéré du roi. Néanmoins, il s'agit d'un absurde différent du non-sens qui apparaît par exemple dans *Ubu roi* de Jarry. Tandis qu'Ubu empoisonne des invités par un balai de cabinet¹⁴⁶ sans que les spectateurs sachent pourquoi, les ordres de Bérenger I^{er} sont en accord avec les lois de l'univers du royaume. Le merveilleux apparaît dès les premières répliques afin que le public l'accepte

¹⁴³ IONESCO, Eugène, *Jeux de massacre*, p. 1019.

¹⁴⁴ JACQUART, Emmanuel, *Notice dans Théâtre complet*, p. 1737.

¹⁴⁵ IONESCO, Eugène, *Le roi se meurt*, p. 765.

¹⁴⁶ JARRY, Alfred, *Ubu roi*, p. 30.

sans ignorer l'humanité du roi. L'empoisonnement par le balai de cabinet représente le but de l'auteur qui veut étonner et amuser les spectateurs, cependant que l'ordre de Bérenger qui fait lever le soleil ne représente que le moyen d'amplifier la déchéance du héros et de souligner l'omnipotence de la mort.

À la différence des premiers actes de *Tueur sans gages* et de toute la pièce *Rhinocéros*, la rationalité du héros ne contraste pas avec l'absurde, mais au contraire, elle sert à révéler son caractère illimité. Comme dit Richard N. Coe : « L'homme peut être condamné à disparaître par un destin aveugle ; pourtant l'homme est toujours l'homme et, en tant que tel, responsable de chacun de ses actes, de chacun de ses gestes ; il a la lucidité d'un héros racinien, mais cette lucidité ne lui permet pas d'atteindre, de percevoir autre chose que les dimensions intolérables de sa propre absurdité. Voilà l'angoisse inhérente à l'univers de Ionesco ; car, chez lui comme chez Sartre, on trouve parfois plus d'un trait d'un calvinisme implacable. Comme Phèdre, son héros Bérenger a été choisi par les dieux pour recevoir une parcelle au moins, du don de la grâce ; mais ce don de la grâce n'est bon qu'à lui révéler qu'il est damné¹⁴⁷. »

Bérenger I^{er} est supérieur aux objets grâce à la raison, une faculté propre à l'esprit humain, mais il apprend que son intelligence n'est qu'un fardeau qui le condamne aux regrets. La conscience de la mort empêche Bérenger I^{er} de l'accepter. Ce paradoxe tourmente le roi qui éprouve l'absurde existentiel et la cérémonie du décès manifeste l'atrocité de la mort.

¹⁴⁷ COE, Richard N., *La farce tragique dans Les critiques*, p. 165.

4 Conclusion

Pour conclure notre étude, nous allons répondre aux questions que nous nous sommes posées au début. Commençons par celle qui porte sur le visage de la mort dans les pièces de Ionesco. Nous avons trouvé que les premières pièces soulignent le caractère violent de la mort qui ne dépasse pas la vie matérielle, tandis que le cycle Bérenger accentue le caractère définitif de la mort qui semble de plus en plus mystérieuse. Cette tendance se reflète dans la dernière pièce *Le roi se meurt* qui parle de la mort naturelle qui représente une sorte de cérémonie.

Quoiqu'on puisse distinguer une mort violente et une mort naturelle, cette classification n'a pas d'importance chez Ionesco. Selon l'écrivain, la mort est toujours brutale et même s'il accentue son caractère définitif en décrivant le décès du vieux roi, la violence apparaît sur scène. Si nous nous sommes questionné sur le nombre de types de la mort dans le cycle Bérenger, nous pouvons répondre, grâce à notre analyse, qu'il y en a deux : la mort absolue et la mort de l'âme. *Tueur sans gages*, *Le Piéton de l'air* et *Le roi se meurt* parlent de la mort absolue qui anéantit le corps aussi bien que l'âme, cependant que *Rhinocéros* présente les hommes qui perdent leurs âmes sans disparaître physiquement.

Après avoir analysé le visage et les types de la mort, nous avons pu mieux comprendre ce à quoi sert sa présence. Quelle est alors la fonction de la mort dans le cycle Bérenger ? Avant tout, elle apparaît au début des pièces pour bouleverser le personnage principal qui est obligé d'abandonner son mode de vie routinière. Ensuite, elle fait émerger les sentiments de culpabilité et d'absurde. Comme il s'agit d'une problématique complexe, nous allons résumer la fonction de la mort en abordant les pièces séparément, l'une après l'autre.

Dans *Tueur sans gages*, l'intrigue reflète la peur de la mort dont Ionesco souffre. Comme l'auteur lui-même, Bérenger cherche un espace qui offrirait la sérénité intime et qui dissiperait les pensées sombres. Mais une fois qu'il a pris conscience de la mortalité humaine, cet abri ne peut être que passager. La mort brise les illusions, puisque les gens sont coupables de leur existence ce qui les condamne à la peine de mort sans possibilité de

se cacher devant le tueur. L'auteur met alors en avant la culpabilité métaphysique qui est étroitement liée avec les sentiments de l'angoisse existentielle. En exprimant cette angoisse, Ionesco démontre l'absurde illimité qui correspond à l'absurde existentiel dans le classement d'Oleg Sus. Si la première rencontre avec la mort déclenche l'intrigue, la dernière termine la pièce. Le héros qui se rend compte de l'absurde illimité ne peut qu'attendre la mort ou bien aller à sa rencontre. Dès que Bérenger dans *Tueur sans gages* a décidé d'agir, sa mort représente la seule possibilité d'apporter le dénouement à la pièce. La mort sert à déclencher et terminer l'intrigue.

On a insisté plusieurs fois sur la mort de l'âme dans *Rhinocéros*. Cette mort sert de nouveau à faire démarrer l'intrigue, mais à la différence de *Tueur sans gages*, elle n'est plus utilisée pour dénouer la pièce. Bérenger tente de changer sa vie en luttant contre sa passivité, mais cette fois-ci, il n'est pas menacé par la mort omnipuissante, en conséquence de quoi il peut résister jusqu'à la fin. Le personnage principal ne ressent pas la culpabilité, au contraire, il trouve coupable la société dont il fait partie ; c'est pourquoi il ne renonce pas à son projet. La métamorphose des hommes en rhinocéros contraste avec la lucidité de Bérenger qui met les spectateurs en garde contre l'hystérie collective. Dans *Tueur sans gages*, Bérenger devient un vrai héros qui survit pour communiquer le message moralisateur de l'auteur. La mort de l'âme, illustrée par la métamorphose, a la fonction d'un symbole du danger qui est représenté par les idéologies. La mort sert à moraliser.

Le Piéton de l'air commence par les fragments oniriques qui sont chargé de violence, mais dès que le personnage de Bérenger exige plus d'attention des spectateurs, la mort devient surtout le symbole de la finitude. Le personnage principal s'approche des hauteurs transcendantes, mais après la découverte de l'Anti-Monde qui n'est qu'un empire épouvantable de la mort, il renonce à sa vision d'un meilleur avenir. Cette fois-ci, la mort n'incite pas le personnage principal à agir, elle ne sert qu'à lui faire perdre ses illusions, à le réduire à nouveau à son attitude nihiliste.

Le cycle Bérenger s'achève par *Le roi se meurt*, la pièce consacrée uniquement au roi Bérenger I^{er} qui règne tranquillement jusqu'au moment où il apprend qu'il va mourir. La mort sert de nouveau à désabuser. Le personnage principal a beau se révolter contre

son destin, il est un homme condamné à mourir. Dès les premiers moments les spectateurs savent que la pièce se termine par la mort de Bérenger I^{er} et l'attention est portée sur les épreuves de la mort. La durée de ce processus contraste avec la longue vie merveilleuse du roi. La peur de Bérenger I^{er} est omniprésente et le comique est relégué au second plan. Si Zdeněk Hořínek dit que c'est la transcendance malveillante qui représente la source de l'absurde existentiel dans les œuvres de Beckett¹⁴⁸, c'est la mort qui provoque ce sentiment chez Ionesco, alors que la transcendance donne un espoir vague. Dans *Le roi se meurt*, la mort sert alors à exprimer l'angoisse existentielle.

L'article de Claude Abastado peut-être résume le mieux notre problématique : « Le théâtre de Ionesco dit la mort de l'homme ; il dit aussi la mort de Dieu. L'Anti-Monde n'est qu'un chaos ; Bérenger I^{er} en mourant ne songe qu'au passé et la passerelle qu'il franchit ne le conduit qu'au néant ; l'échelle d'argent de *La Soif et la Faim* est une interrogation sur le sens de la vie et non l'espoir d'un Ailleurs. La destinée est sans issue, le message de l'absolu est absent, la seule invocation est le "Grand Rien"¹⁴⁹. »

Nous pensons que nos descriptions des fins désespérantes des pièces de Ionesco nient incontestablement l'affirmation de Michael Y. Bennett selon laquelle le Théâtre de l'Absurde se révolte contre l'existentialisme. Le personnage de Bérenger incarne un homme avide d'apprendre qui souffre de l'obscurité omniprésente ; il ne ressemble pas à une marionnette qui raisonne mécaniquement comme le propose indirectement Pavel Trtílek dans son étude¹⁵⁰, mais au contraire, il ressemble à un héros camusien dont le comportement reflète ses sentiments spontanés qui viennent d'une culpabilité innée. Nous avons trouvé que l'image de la mort dans le cycle Bérenger évolue aussi bien que sa fonction : au fil de l'œuvre de Ionesco, la mort sert de plus en plus à exprimer cette anxiété qui se transforme en sentiment suffocant de l'absurde existentiel.

¹⁴⁸ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Starý konec prohrané partie* dans *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, p. 71.

¹⁴⁹ ABASTADO, Claude, *L'art réinventé*, p. 170.

¹⁵⁰ TRTÍLEK, Pavel, *Specifika francouzského absurdního divadla*, p. 16. (« Ioneskovy hry obsazují postavy, jež představují mechanické loutky se strojovým uvažováním, kdežto Beckettovy postavy vynikají ryze přírodním vnímáním světa a s ním spjatým svobodomyšlným konáním. »)

Après avoir analysé le théâtre complet de Ionesco, il nous semble que *Tueur sans gages* et *Le roi se meurt* reflètent le mieux la vision de l'auteur quant à la mort : elle est un phénomène insaisissable qui empêche d'être heureux et actif et qui met en cause le pouvoir de la littérature.

5 Bibliographie

Sources primaires :

- BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris : Éditions de Minuit, 2010. 124 p.
- BECKETT, Samuel. *Fin de partie*. Paris : Éditions de Minuit, 1957. 112 p.
- CAMUS, Albert. *L'étranger : La peste*. Moscou : Progrès, 1969. 333 p.
- IONESCO, Eugène. *Théâtre complet*. Édité par Emmanuel Jacquart. Ligugé : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013. 2096 p.
- JARRY, Alfred. *Ubu roi*. Paris : LGF - Libretti, 2000. 96 p.
- KAFKA, Franz. *Proces*. 1^{re} éd. Traduit par Zoltán Rampák. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964. 272 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *Le mur*. Paris : Gallimard, 1939. 249 p.
- VIAN, Boris. *Pěna dní*. 1^{re} éd. Traduit par Svatopluk Horečka. Praha : Mladá fronta, 1994. 215 p.

Sources secondaires :

- ABASTADO, Claude. *L'art réinventé dans Les critiques de notre temps et Ionesco*. Paris : Garnier Frères, 1973. 187 p.
- ABIRACHED, Robert, *Rhinocéros, d'Eugène Ionesco* dans *Études*, p. 391-394.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4417388/f119.item>.
- BENMUSSA, Simone. *Eugène Ionesco: Théâtre de tous les temps*. Paris : Seghers, 1966. 192 p.
- BENNETT, Michael Y., *Reassessing the Theatre of the Absurd*, Palgrave Macmillan 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1968. 382 p.
- BRECHT, Bertolt. *Žebrácká opera*. 2^e éd. (1^{re} d'Artur). Traduit par Rudolf Vápeník. Prague : Artur, 2012. 125 p.
- BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard / NRF, 1963. 188 p.

- ČERNÝ, Václav et VÍŠKOVÁ, Jarmila. *První a druhý sešit o existencialismu*. 1^{re} éd. (První sešit 3^e, Druhý sešit 1^{re}). Prague : Mladá fronta, 1992. 152 p.
- COE, Richard N., *La farce tragique dans Les critiques de notre temps et Ionesco*.
- DOUBROVSKY, Serge. *L'anti-théâtre est un théâtre total dans Les critiques de notre temps et Ionesco*.
- DURAND, Gilbert. *Úrovně smyslu a konvergence hermeneutik dans Symbolická imaginace*. Traduit par Hana Bednaříková. Praha : Malvern, 2012. p. 65-99.
- ESSLIN, Martin. *Le Théâtre de l'absurde*. Traduit par Marguerite Buchet. Paris : Buchet/Chastel, 1963. 456 p.
- FREUD, Sigmund. *Nespokojenost v kultuře*. 1^{re} éd. Traduit par Ludvík Hošek. Prague : Hynek, 1998. 141 p.
- GROSSMANN, Jan, *Uvedení Zahradní slavnosti dans Mezi literaturou a divadlem II*. 1^{re} éd. Prague : Torst, 2013.
- GUICHARNAUD, Jacques. *Un théâtre onirique et satirique dans Les critiques de notre temps et Ionesco*.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. 1^{re} éd. Prague : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995. 165 p.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. 1^{re} éd. Prague : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. 207 p.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *O divadelní komedii*. 1^{re} éd. Prague : Pražská scéna, 2003. 263 p.
- IONESCO, Eugène et LAUBREAUX, Raymond. *Les critiques de notre temps et Ionesco*. Paris : Garnier Frères, 1973. 187 p.
- IONESCO, Eugène. *Théâtre complet*. Édité par JACQUART, Emmanuel. Ligugé : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013. 2096 p.
- IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1966. 378 p.
- JASPERS, Karl. *Otázka viny : příspěvek k německé otázce*. 2^e éd. (1^{re} d'Academia). Traduit par Jiří Navrátil. Prague : Academia, 2006. 143 p.

- KOLMAŠ, Josef. Préface dans *Tibetská kniha mrtvých : bardo thödol : vysvobození v bardu skrze naslouchání*. Traduit par Josef Kolmaš. 1^{re} éd. Prague : Aurora, 1991. 165 p.
- LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. Traduit par Alena Bakešová. Praha : Euromedia Group, 2005. 426 p.
- SANDIER, Gilles. *Les pièges de la rhétorique* dans *Les critiques de notre temps et Ionesco*.
- SEIPEL, Hildegard. *Personnages* dans *Les critiques de notre temps et Ionesco*.
- STYAN, J. L. *Černá komedie*. 1^{re} éd. Traduit par František Vrba. Prague : Orbis, 1967. 284 p.
- SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 2^e éd. Brno : Blok, 1965. 220 p.
- TRTÍLEK, Pavel. *Specifika francouzského absurdního divadla*. 1^{re} éd. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2011. 185 p.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Monolog v dramatu, dialog v lyrice a epice* dans *Drama jako básnické dílo*. Brno : Host, 1999. p. 58-75.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Dramatický text jako součást divadla* dans *Slovo a slovesnost*, 7/1941, vol. 3, p. 132-144.