Jonctions avant-gardistes chez Ionesco

Laura Pavel
Maître de conférences
Faculté de théâtre, Université Babeş-Bolyai Cluj-Napoca

Synergies *Roumanie* n°2 - 2007 pp. 51-56

Résumé : *L'un des éléments, fort présent dans l'œuvre d'Eugène Ionesco, est la dislocation du réel par le rêve. Mais le rêve ne représente pas chez Ionesco un monde parallèle mais un univers subversif qui réinterprète d'une manière parodique la réalité.*

Abstract: *One of the most present elements in Eugene Ionesco's work is the dislocation of real by the dream. But the dream does not represent for Ionesco a parallel world, but a subversive universe which reinterprets as a parody the reality.*

Mots-clés : *esthétique surréaliste, théâtre d'Eugène Ionesco, avant-garde*

Dans certains passages-clé dans ses *Notes et contre-notes* Ionesco avoue qu'il n'est pas vraiment un amateur de théâtre, que souvent il déteste cet art. En revanche, il était fasciné dans son enfance par des spectacles du guignol (et il serait intéressant de signaler ici ses affinités involontaires avec Jarry, Gaston Baty ou Michel de Ghelderode) : « Le spectacle du guignol me tenait là, comme stupéfait, devant ces poupées qui parlaient, qui bougeaient, se matraquaient. C'était le spectacle même du monde, qui, insolite, invraisemblable, mais plus réel que le réel, se présentait à moi sous une forme infiniment simplifiée et caricaturale, comme pour en souligner le grotesque et la brutalité du réel »[1]. Si le théâtre donne au jeune Ionesco le sentiment de l'étrangeté et de l'invraisemblance du réel – déformé, dirait-on, par la représentation –, il laisse pourtant l'impression d'être « plus réel que le réel » par la simplicité caricaturale et souvent grotesque du donné, de ce qui est « naturel ». On ne sera donc pas surpris non plus par l'exigence du dramaturge d'épaissir au maximum les effets théâtraux, de rendre encore plus visibles « les ficelles ». Le spectacle doit devenir, comme dans le cas de « la cruauté » pour laquelle plaide, dans l'esprit surréaliste et en quelque sorte expressionniste, l'insurgent metteur en scène Antonin Artaud, « un retour à l'insupportable » : « Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique ». Ces sentences

BDD-A2250 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:30 UTC)

à la Artaud en ce qui concerne les violences affectives que les spectateurs subissent par le déclenchement d'un nouveau type de catharsis se situent dans la sphère de la problématique donquichottesque de la représentation dans la mesure où elles peuvent provoquer « la dislocation du réel ». Et puis sa « réintégration » successive dans l'acte spectaculaire : « Pour s'arracher au quotidien, à l'habitude, à la paresse mentale qui cache l'étrangeté du monde, il faut recevoir comme un vrai coup de matraque. Sans une virginité nouvelle de l'esprit, sans une nouvelle prise de conscience, purifiée, de la réalité existentielle, il n'y a pas de théâtre, il n'y a pas d'art non plus ; il faut réaliser une sorte de dislocation du réel, qui doit précéder sa réintégration »[2].

Affirmé polémiquement, le culte de la marionnette, de l'illusion, suppose l'existence d'une fascination tyrannique du dramaturge pour « l'irréalité immédiate », je dirais. (D'ailleurs, le roman quasi-surréaliste de Blecher, *Întâmplări din irealitatea imediată (Aventures dans l'irréalité immédiate)*, était très apprécié par Ionesco dès la période de ses textes de presse en roumain, qui datent de sa jeunesse). Une telle fascination auctorielle pour l'irréalité s'exerce au détriment de « la réalité » ou, plus exactement, de la vision réaliste. En outre, *le théâtre* se serait présenté à Ionesco comme *l'art donquichottesque* par excellence, puisque son domaine de manifestation se situe toujours à la frontière, à la rencontre de l'illusion avec la réalité. La première prend les apparences pour de la réalité, et la deuxième est contaminée par « le mensonge », par l'ambiguïté spécifique de la représentation théâtrale, et devient illusoire. Ou bien son domaine se situe à l'incidence de l'étrange et du banal, « tragique et farce, prosaïsme et poétique, réalisme et fantastique, quotidien et insolite ». De tels « principes contradictoires » – « parce qu'il n'y a de théâtre que s'il y a des antagonismes » – forment pour l'auteur de *La Cantatrice chauve* « les bases de toute construction théâtrale possible »[3].

L'engouement « fondamental » de Ionesco pour la « réalité » de l'irréalité est confirmé autant par le canevas quasi-onirique (par l'accent grotesque semblable à celui de la prose de Max Blecher, ou même d'Urmuz) des textes comme *Les Chaises, Le nouveau locataire, La soif et la faim, Amédée ou Comment s'en débarrasser, Le Piéton de l'Air, Ce formidable bordel!, L'Homme aux valises, Voyage chez les morts,* que par l'option théorique de Ionesco pour le rêve lucide, créateur. C'est un choix déclaré à maintes reprises et qui rappelle l'onirisme programmatique de Leonid Dimov et de Dumitru Tsepeneag.

Un personnage – l'alter ego de l'auteur – de *l'Homme aux valises* nommé génériquement Le Premier Homme, affirme d'un manière paradoxale, mais non moins apodictique que, pour être lucide, il faut passer toute sa vie dans le rêve. Ce paradoxe est souvent théorisé par Ionesco lui-même : « Il n'y a que le rêve ou le cauchemar qui puissent vous tenir éveillé »[6], déclare celui qui se propose de réaliser, dans le *Journal en miettes,* une chronique de ses rêves, certains seulement racontés, d'autres analysés par son psychanalyste ou par Ionesco lui-même. Les fragments de rêves ci-présents évoquent soit l'euphorie de la lumière – sensorielle et spirituelle à la fois – soit des images déplorables de maisons humides qui s'enfoncent, puis des murs et des montagnes impossibles à escalader (des symboles thanatiques ou d'une censure transcendante), ou des

BDD-A2250 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:30 UTC)

conflits traumatisants entre sa mère (dans la posture de victime innocente) et une figure paternelle terrorisante (Schäfer ou Schaeffer). De telles séquences empruntées à l'imaginaire onirique reviennent dans ses pièces, parce que pour Ionesco le rêve est une manière de se connaître soi-même et à la fois un discours paradigmatique pour la création littéraire. Il a une valeur archétypale, n'étant donc relevant, au niveau individuel, que dans la mesure où il a d'abord une signification universelle, tout comme pour Jung.

Par conséquent, lorsqu'il affirme que le rêve serait destiné à maintenir l'esprit éveillé, Ionesco ne le fait pas du tout par orgueil juvénile, autrefois propre à l'auteur de *Non*, celui de choquer par des paradoxes gratuits. Bien au contraire, il exprime maintenant une conviction profonde, à la fois esthétique et suresthétique, qui appartient à une rigoureuse métaphysique et même à une mystique ionescienne du rêve. Bien que le freudisme imprègne substantiellement les pages de son oeuvre dramatique et celles de sa prose (y compris les textes des journaux et des mémoires), Ionesco ne voit pas le rêve comme un renoncement total aux procédés de la pensée consciente. Le rêve est donc interprété comme un type de perception de la réalité dans un langage différent de celui du quotidien, dont les symboles s'enchaînent, souvent d'une manière harmonieuse, ayant une cohérence logique (même si ce n'est pas celle de la logique cartésienne). Les oniriques roumains des années 70, et surtout les théoriciens de *l'onirisme esthétique*, Dumitru Tsepeneag et Leonid Dimov, rejettent à leur tour une littérature du délire à la faveur d'une littérature parfaitement raisonnée et lucide. Ils comprennent le rêve comme un critère, un terme limite de comparaison pour la création d'un monde analogue au monde réel[4]. Ionesco pourrait bien être intégré, à juste titre, au groupe onirique. Il reconnaissait lui aussi, dans ses entretiens avec Claude Bonnefoy[5], les vertus paradoxales de l'organisation fantasmatique lucide, relevant du point de vue esthétique, à laquelle on ajouterait celle d'un dramatisme intrinsèque. Le rêve serait, dans la définition ionescienne, un *événement essentiellement* dramatique, en fait, le drame même, puisque dans le rêve l'homme est toujours *en situation*. De structure théâtrale, l'univers onirique serait construit sur une pensée supérieure d'une plasticité visionnaire, pensée conçue en images.

Dans ses *Aventures dans l'irréalité immédiate*, Max Blecher, auteur que le Ionesco de la période roumaine des années 30 appréciait sans réserve, plaidait pour la même lucidité de l'expérience onirique : « je me débats maintenant dans la réalité, je crie, j'implore d'être réveillé, d'être réveillé dans une autre vie, dans ma vie réelle. [...] Autour de moi la réalité exacte m'engloutit, essayant de me faire sombrer. Qui est-ce qui va me réveiller? »[6] Le narrateur Blecher, placé souvent dans une zone ambiguë, hypnagogique, rêve de son état de veille et de sommeil aussi. Il est pareil au *moi* représentatif pour la situation meta- ou sur-onirique décrite par C.G. Jung, *le moi* qui raconte ses rêves dans le *Journal en miettes* ou dans *Présent passé, passé présent*. Si Freud parlait parfois du rêve dans le rêve, Jung, en échange, fait référence à la posture polyvalente de celui qui, dans le rêve, est à la fois l'acteur, le metteur en scène et même le spectateur de son propre rêve. C'est à dire, il est possesseur d'une perspective inévitablement critique et déconstructive de celui-ci.

BDD-A2250 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:30 UTC)

Pareil à l'auteur de *La Cantatrice chauve* (pièce qu'André Breton appréciait avec enthousiasme comme l'accomplissement de ce que les surréalistes avaient essayé de faire 20 ans auparavant), Blecher semble se réclamer de la poétique surréaliste de l'hallucination volontaire et de la réalité irréelle, paranoïa-critique (avec le terme bien connu de Dalí). Il éprouve pleinement un état de dédoublement fertile de son identité de *personnage* réel, donc comme fiction possible, et de celle de l'irréalité ou de la surréalité de son hypostase onirique. La confusion des états de rêve et de veille provoque dans l'épiderme de la réalité – si fragile maintenant, sous la pression de l'irréalité – un abîme, une faille, d'où est née l'étrangeté de la normalité. Elle est combinée d'une manière amphibienne, monstrueuse avec des éléments de féerie tout comme dans la dramaturgie et dans la prose ionescienne. Les mots suivants du narrateur qui se confesse dans *La Tanière éclairée* pourraient être attribués justement au Ionesco des journaux, mais aussi à certains héros ionesciens en grande mesure autobiographiques : tel Bérenger – le dramaturge du *Piéton de l'Air,* le protagoniste « sans qualités » de *Ce formidable bordel!,* mais Jean aussi – à la fois celui de *La soif et la faim* et celui du *Voyage chez les morts,* - ou « l'homme aux valises » de la pièce homonyme: « C'est, je crois, la même chose que vivre ou rêver d'un événement, et la vie réelle de tous les jours est aussi hallucinante et étrange que celle du sommeil. Si je voulais, par exemple, définir précisément le monde où j'écris ces lignes, cela me serait impossible ». Rééditant la posture indécise du moi blecherien, situé dans l'interrègne d'un *no man's land,* quelques phrases finales du *Présent passé, passé présent* peuvent fonctionner comme un texte en miroir de celui déjà cité : « Je ne sais pas très bien si je rêve ou si je me souviens, si j'ai vécu ma vie ou si je l'ai seulement rêvée. Le souvenir, autant que le rêve, me fait profondément ressentir l'irréalité, l'évanescence du monde, image fugitive dans l'eau mouvante, fumée colorée. Comment tout ce qui tient dans des contours fermes peut-il s'éteindre? La réalité est infiniment fragile, précaire, tout ce que j'avais vécu rudement se fait triste et doux. Je veux retenir tout ce que rien ne peut retenir. Je suis un bonhomme de neige en train de fondre. Je suis de plus en plus loin, une silhouette et puis un point noir »[7]. Chargé d'images typiquement oniriques - qui rappellent les télescopages de l'héroïne de Lewis Carroll, Alice –, le passage ionescien contient en même temps, comme dans une profonde profession de foi, le témoignage du donquichottisme essentiel de l'auteur, de sa préférence pour l'évanescence des « fantômes » du réel, l'aliénation de son moi « éveillé », quotidien, jusqu'à l'apparition et à la contemplation distanciée du double. Et on peut enfin découvrir, chez Ionesco, la vision d'une apocalypse universelle calme et inapparente, qui ne fait que confirmer une fois de plus l'irréalité de tout ce qui semble exister.

Le rêve ne devient pas seulement un monde parallèle à la réalité, mais aussi un *texte* de l'Autre, d'un principe spirituel caché, entièrement étrange et artificiel, qui intervient parfois d'un coup et – surtout – d'une *manière parodique* dans la réalité d'ici-bas, subminant ses lois et lui en inoculant d'autres, absurdes. La vision de l'Anti-Monde de Bérenger, dans *Le Piéton de l'Air*, est tout à fait symptomatique dans ce sens-là. Car l'Anti-Monde comme univers onirico-subversif implique une reinterpretation parodique du monde designé d'une manière conventionnelle comme *réel*. Chez Ionesco, ce manque de sérieux

BDD-A2250 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:30 UTC)

fondamental, propre au rapport avec l'Anti-Monde est, d'ailleurs, connu intuitivement par Joséphine dans *Le Piéton de l'Air*. À propos du Monsieur de l'Anti-Monde, qui semble avoir une existence intermittente pour ceux *d'ici*, qui se montre seulement de temps en temps à la famille Bérenger et aux Anglais sortis pour se promener, et qui laisse l'impression de leur jouer un mauvais tour, Joséphine affirme: « On ne peut pas dire qu'il existe, car s'il existait, il ne serait pas le néant ». Entre les passants de ce monde et ceux de l'au-delà il y a un contretemps affectif, moral, axiologique et, enfin, existentiel, ou une incongruité essentielle, placés à un niveau ontologique différent. Notre rapport avec l'Anti-Monde ressemble ainsi au rapport entre l'existence diurne de la conscience et celle du rêve, avec ses lois inconscientes et illogiques. En même temps, ce monde structuré du point de vue onirique et gouverné par des lois quasi-occultes semble être aussi un univers spéculaire. Ainsi, toujours dans *Le Piéton de l'Air,* un personnage appelé impersonnellement La Première Anglaise parle de quelques paysages qu'elle aurait vus dans le miroir « en Irlande, en Ecosse ». Ce sont des paysages indescriptibles qui n'appartiennent pas à « notre » monde. Une telle hallucination spéculaire pourrait provenir de la disposition créatrice maniériste d'un démiurge caché, qui souvent se manifeste envers ses créatures d'une manière arbitraire ou parodique, ou, au moins, avec une cynique indifférence. Les paysages aperçus dans le miroir par La Première Anglaise ne seraient rien d'autre que des images mentales produites par cette force ou énergie parodique, de provenance occulte. C'est là une création négative, une déconstruction de l'univers des gens communs ou, autrement dit, une anticréation. Essayant d'élaborer une théorie de l'Anti-Monde, pédagogiquement, pour les autres, Bérenger soutient que « nous ne pouvons apercevoir l'image [de ceux de l'au-delà] que négativement ».

On a remarqué qu'il était possible que Ionesco se fût inspiré dans cette pièce de la théorie de l'antimatière du physicien Heisenberg, tout comme de la pseudo-science de la pataphysique de Jarry. D'ailleurs, avec Jaques Prévert, Raymond Queneau et Boris Vian, l'auteur des *Rhinocéros* a fait partie du Collège des Pataphysiciens, fondé après la première guerre mondiale par un groupe d'admirateurs de Jarry. Le créateur d'*Ubu* définissait la pataphysique comme la science qui dépasse la métaphysique tout comme celle-ci s'étend au-delà de la physique. En plus, la pataphysique examinerait les lois qui gouvernent les exceptions, et expliquerait un univers au-delà de l'univers commun, visible. Dans sa monographie dédiée à la personnalité ionescienne, le critique anglais Ronald Hayman[8] observe la relation entre les apparitions souvent invisibles du Monsieur de l'Anti-Monde du *Piéton de l'Air* et le huitième livre du roman « néo-scientifique » de Jarry, qui a comme protagoniste le Docteur Faustroll, Pataphysicien. Le livre VIII du roman de Jarry commence par une lettre télépatique adressée au Lord Kelvin, où on apprend que le Docteur Faustroll n'est pas mort, mais il se trouve autre part que sur la terre.

Si dans une pièce comme *Ce formidable bordel !* le protagoniste accède à de véritables états métaphysiques, par contre, dans *Le Piéton de l'Air* la possible tension métaphysique du vol de Bérenger se dilue dans une vision « scientifique » parodique ; l'accent parodique étant donné par la double perspective, pataphysique et onirique, du texte. Ainsi, des concepts ayant

BDD-A2250 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:30 UTC)

une grande charge métaphysique – le néant, la mort, la vie – sont maintenant dépourvus de leur sens grave, devenant des notions vides. Plus précisément, des fantoches verbales dont la mention dans le texte ionescien, si elle n'est pas entièrement gratuite, elle n'a plus qu'un enjeu ludique. Tout comme, par exemple, dans le roman sur Faustroll de Jarry, l'éternité était conçue sous la forme d'un éther immobile, et Dieu apparaisait comme un point tangentiel entre zéro et infini, dans *Le Piéton de l'Air* le néant ne sera plus pour Bérenger qu'une « hypothèse cosmique de travail ». Ce type de néant dépourvu de toute connotation métaphysique « n'est ni noir, ni blanc. Il n'existe pas. Il est partout ». La pseudo-science lucide du pataphysicien Bérenger est, comme la définit sa fille Martha, une « comptabilité pluri-universelle », conformément à laquelle il faut maintenir toujours les équilibres mondains et ultra-mondains ; il faut tenir compte qu'il y a « plusieurs infinis, mais il y a des finitudes à l'intérieur des infinitudes ». Tous les objets sont des accesoires comptés du cosmos. Il ne sera donc pas étonnant pour Bérenger qu'au moment où apparaissent la pipe et le pied du passager de l'Anti-Monde, la mirifique colonne rosé, en fleur, tout comme l'arbre et le buisson, nés d'une manière miraculeuse dans le monde visible, disparaissent presque en même temps, comme aspirés par la pompe du néant.

L'Anti-Monde de Ionesco, habité par des passants fantômes (*fantomettes*), est en fait la construction imaginaire qui corresponde en même temps aux schémas permanents de la théâtralité et à la liberté créatrice Ce sont des principes paradoxalement coextensifs, formulés par Ionesco dans son bienconnu *Discurs sur l'avant-garde* (1959). Évidemment, cet Anti-Monde ne se rendre perceptible au *monde d'ici* que par le rêve. Un rêve privilégié, visionnaire, *merveilleux* – dans le sens d'une révélation surréelle, analysée comme telle par André Breton –, semblable à *l'hallucination lucide*, volontaire, avancée par les surréalistes. Libéré donc du poids des constructions culturelles dichotomiques comme vie/mort, existence/néant, ici/au-delà, plus/minus, fini/infini, l'être de Bérenger – personnage en grande partie autobiographique et emblématique de Ionesco –, envahi par l'état de l'*étonnement*, arrivera à être englouti par une quasi-mystique surréalité ontologique.

* L'analyse des pièces de Ionesco a été faite d'après l'édition *Théâtre,* tom. I-VII, Paris, Éd. Gallimard, 1954-1981 et d'après *Théâtre complet,* Paris, Éd. Gallimard, Pléiade, 1991.

Notes

[1] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Éd. Gallimard, 1966, p. 53.
[2] *Ibidem*, p. 60.
[3] *Notes et contre-notes*, p. 62.
[4] Voir Leonid Dimov, Dumitru Tsepeneag, *Momentul oniric (Le Moment Onirique),* anthologie soignée par Corin Braga, Bucarest, Éd. Cartea Românească, 1997.
[5] Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco,* Paris, Éd. Pierre Belfond, 1966, p. 11.
[6] Max Blecher, *Întâmplări din irealitatea imediată (Aventures dans l'irréalité immédiate),* anthologie et préface par Dinu Pillat, Bucarest, Éd. Minerva, 1970, p. 120.
[7] *Présent passé, passé présent,* Paris, Éd. Mercure de France, 1968, p. 272-273.
[8] Ronald Hayman, *Eugène Ionesco,* London, Heinemann, 1972, p. 150-160.

BDD-A2250 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:43:30 UTC)