Adrian Caţaros[1]

L'AGONIE ET DE LA MORT DANS L'ESPACE SCÉNIQUE IONESCIEN

Abstract: *This paper aims to reveal the extent to which the stage space reflects the theme of death, as it appears in four plays by Eugene Ionesco. The writer experienced fear of death from the age of five until the end of his life, and neither philosophy nor religion could allay this anxiety. Writing alone, although incapable of teaching one how to die, functions like a 'cathartic drug' capable of freeing the soul from its obsessions. Writing becomes a form of therapy and the stage space, at once functional and metaphorical, becomes the place in which human degradation becomes apparent and where death is omnipresent.*

Key words: *death,* morsalgie*, stage space, therapy*

Le Roi se meurt est né d'une obsession majeure de l'auteur, la mort qui constitue le supra-thème de son œuvre et, en même temps, pèse de tout son poids sur sa vie. L'exclusion de l'âge d'or, l'âge d'avant la conscience du temps, et la chute dans « l'âge de plomb » (Gros 13) sont douloureusement ressenties par Ionesco, car, une fois expulsé du paradis de l'enfance, il est projeté dans le temps, c'est-à-dire dans l'espace angoissant de la mort. La découverte de cette expulsion de l'espace du « bonheur atemporel » (Gros 13), l'écrivain l'a faite en bas âge, ainsi qu'il l'avoue dans Journal en miettes : « A quatre ou cinq ans, je me suis rendu compte que je deviendrais de plus en plus vieux, que je mourrais. » (Ionesco 1967: 13) Dès lors, la peur de la mort s'est emparée de tout son être : « J'ai toujours été obsédé par la mort (…), depuis que j'ai su que j'allais mourir, l'angoisse ne m'a pas quitté. » (Ionesco 1966a: 304) Ce n'est point l'effet du hasard si, en 1938, Ionesco choisit pour sujet de sa thèse de doctorat Le péché et la mort dans la poésie française depuis Baudelaire.

Les systèmes métaphysiques, la religion et les sciences apparaissent au dramaturge comme des spéculations stériles, inaptes à déchiffrer les énigmes de l'existence : « Toutes les philosophies, toutes les sciences, affirme-t-il, n'ont pas pu nous donner les clefs du mystère. » (Ionesco 1967: 45) Bérenger Ier, le personnage-pivot du *Roi se meurt*, confirme, dans son ignorance de la métaphysique, ce refus de toute transcendance. Les mythes consolateurs, euphorisants des religions lui sont étrangers, de même que la philosophie de Platon, des stoïciens et de leurs successeurs. « Roi sans métaphysique » (Gros 27), Bérenger Ier ne croit pas à l'immortalité de l'âme. Aussi ne trouve-t-il aucune solution pour échapper à sa solitude et à l'angoisse existentielle qui le ravage. L'idée de mort lui est insupportable. Il est loin d'éprouver la nausée ou le dégoût de la vie organique, comme c'est le cas des personnages de Beckett. Bérenger est heureux de vivre charnellement. Dans la perspective existentialiste de Heidegger, Bérenger Ier n'est pas l'homme authentique, capable d'assumer son existence projetée dans le

[1] Ovidius University of Constanţa, Romania

temps, son avenir qui le conduit à la mort. Ancré dans le flux du présent, il n'a pas la conscience du devenir temporel. Mais la reine Marguerite le réveillera de sa somnolence existentielle par une initiation systématique à la mort. La découverte de la mort devient chez lui la découverte de la vie, de son désir ardent de vivre, qui ne sont nullement comiques ou tournés en dérision. Ainsi, dans *Le Roi se meurt*, Ionesco « compose un hymne à la vie. » (Gros 25)

Vivant dans un monde désacralisé et s'accrochant trop à la vie, Bérenger Ier souffre d'une sorte de cécité intérieure, ce qui explique la raison pour laquelle il perçoit la mort comme un phénomène incompréhensible, scandaleux et injuste et, par conséquent, douloureux. Cette cécité intérieure le fait ignorer également tout des artes moriendi. C'est pourquoi il est obligé d'apprendre de la reine Marguerite, cette pédagogue funèbre, comment il doit quitter la vie avec ses joies et ses maux. Personnage archétypal, ayant l'épaisseur de toute l'humanité, dont il est le symbole, le monarque ressemble à l'homo areligiosus de Mircea Eliade. Pareillement au vieux Leer de Shakespeare, Bérenger, l'homme-démiurge, devient l'homme-clown sous l'emprise de la panique devant la mort. Sa salvatrice, la reine Marguerite, finit par lui apporter la connaissance et c'est alors qu'il accède à la dignité, car il renonce à toutes les vanités de ce monde. Bérenger est le seul personnage de cette pièce tombeau qui évolue intérieurement. On le voit d'abord figé dans son existence somnolente, dans son ignorance, son refus et sa révolte, ensuite, lucide, consentant, lorsqu'il acquiert la conscience du néant et assume la mort.

C'est sous l'emprise du choc provoqué par l'expérience traumatisante d'une hospitalisation prolongée que Ionesco cherche à exorciser la peur de la mort qui l'a hanté toute sa vie durant et qu'il a vivement ressentie au cours de sa maladie. Pour dissiper son angoisse et pour échapper à l'emprise de cette morsalgie, il se réfugie dans l'écriture, parce qu'écrire c'est apprendre à mourir. Ionesco affirme qu'il a conçu cette pièce comme une sorte d'ars moriendi. « Je me suis dit, écrit-il, que l'on pouvait apprendre à mourir, que l'on peut aider aussi les autres à mourir (…). Cette pièce, c'est un essai d'apprentissage de la mort. » (Ionesco 1966b: 82) Cependant, l'écriture n'apprend pas réellement à mourir, mais dans la mesure où elle est spectacle qu'on se donne à soi-même, elle est pourtant une « drogue cathartique » qui, en quelque sorte, délivre l'âme de ses hantises. Ionesco semble confirmer Freud, pour qui l'art est un moyen pour l'homme d'échapper à une situation sans issue. S'agissant du désir de l'immortalité et de cette contrainte absolue qui est la mort, l'œuvre d'art est bien une sublimation, non pas dans le sens de la transformation des pulsions sexuelles en activité, mais dans celui de transformation plus large d'une énergie, d'une pulsion quelconque en activité artistique. Cette transformation est, au moins en apparence, substitution et délivrance. Pour Ionesco, l'écriture est une thérapeutique : « Je me décharge de mes toxines en les écrivant. » (Ionesco 1967: 129)

L'écrivain pense que la psyché humaine est caractérisée par "des tendances contraires qui ne sont pas tout à fait Eros et Thanatos, mais qui ressemblent à ça." (Hubert 263). L'écrivain, lui aussi, se sent partagé simultanément entre l'instinct de vie et l'instinct de mort, comme il l'avoue dans Journal en miettes : « En somme, je veux à la fois être et mourir. Etre mort vivant. » (Ionesco 1967: 81) Néanmoins, la soif de vivre l'emporte sur l'horreur de la vie : « je veux vivre encore. Toujours vivre. Je veux la société des vivants. » (Ionesco 1967: 81) Ionesco est tiraillé, d'une part, par le désir de jouissance et, d'autre part, par le besoin d'apaiser son angoisse de la mort en se préparant à mourir pour souffrir moins. Ce sont, en fait, ses deux manières d'être au monde qu'il porte à la scène à travers les figures dissemblables des deux reines rivales. Il place son personnage-pivot dans une situation triangulaire. Le roi Bérenger Ier se trouve tiraillé entre deux épouses antithétiques, qui n'ont ni passé ni avenir ni épaisseur psychologique. Elles sont, comme le roi, des personnages oniriques, des figures archétypales, qui personnifient deux conceptions opposées de l'existence, entre lesquelles l'écrivain a toujours douloureusement

oscillé : l'hédonisme occidental et la philosophie hindouiste. Elles illustrent le contraste entre deux attitudes existentielles différentes et, à la limite, les voies intérieures qui divisent Bérenger.

Jeune et d'une beauté douce, Marie, la seconde épouse du roi, première dans son cœur, représente l'un des pôles de la vie : l'exaltation affective, la mystique de l'amour et le chant de la vie. Elle s'oppose à la force des choses, lutte jusqu'au bout contre la reine Marguerite et entoure le Roi de sa tendresse, de ses plaintes et de ses illusions, en essayant de s'opposer à la fatalité. Esprit sentimental et romanesque, un brin frivole, la reine Marie aime passionnément la vie. Elle a entraîné le monarque dans un tourbillon de fêtes, de bals et de grands repas. Leur vie commune n'a été qu'un divertissement. La mort est pour elle un déchirement, une souffrance inacceptable. Dans l'intention de rendre plus douces l'agonie et la mort du Roi, elle recourt à tout un système d'illusions qu'elle ne cesse d'entretenir dans l'âme de son époux. Croyant l'aider, elle essaie de lui cacher la vérité et le presse de croire encore à ses pouvoirs, alors que la Cour s'efforce de le persuader qu'il agonise. Pour que le monarque redoute moins la mort, la reine Marie invoque les arguments d'Epicure ou d'Horace (carpe diem), arguments que Marguerite qualifie de vieux sophismes. Elle lui propose comme remède le retour au paradis de l'enfance, conçu comme un présent éternel.

Marguerite, première épouse du roi, représente la vision hindouiste de la vie et de la mort, dont l'influence sur Ionesco est manifeste tout le long de la pièce. Conformément à cette vision, l'homme est esclave tant qu'il n'arrive pas à se détacher de ce monde éphémère, lieu du non-être, par la suppression du désir, source de son esclavage et de sa souffrance. Le désir ne doit pas être sublimé, comme chez les mystiques orientaux. Il doit être déraciné, supprimé de la conscience et des sens. Ainsi l'homme doit-il se libérer de la domination des objets extérieurs, et se soustraire à toute activité sensorielle.

Le but de Marguerite est de guider le roi dans ce cheminement et le faire accéder à un état antérieur à la création, à l'état primordial de l'incréé, c'est-à-dire à l'état de Bouddha. Son rôle consiste donc à amener le Roi à rompre tous les liens qui l'attachent à la vie. Elle symbolise la dimension lucide et intransigeante de la conscience, la voix de la raison et de l'expérience, se définissant par sa clairvoyance et sa froideur. La reine Marguerite pulvérise les illusions et les fausses consolations de Bérenger au cours d'une sorte de leçon d'initiation à la mort en l'incitant à accepter l'évidence, l'inévitable. Elle tâche de lui faire assumer la mort selon un rite qui la sacralise et lui ôte son caractère absurde. En même temps, elle est connaissance, car elle répond aux questions, même non formulées, de l'agonisant et c'est alors que celui-ci accède à la dignité, en renonçant à toutes les vanités de ce monde. Annonciatrice incorruptible, elle décrit l'état du royaume en décomposition, prévient le monarque de l'imminence de la mort et déclenche le compte à rebours, lorsque Bérenger, réfugié dans une réalité illusoire, ne comprend pas les symptômes qui annoncent la catastrophe. La reine Marguerite n'a rien d'un bourreau. Comme le sacrificateur antique, elle présente une sorte de neutralité réaliste. Son inflexibilité d'horlogère et son insensibilité à l'affectivité, qui personnifient la force des choses, ne sont le fruit d'aucune méchanceté foncière. Elle est une Destinée, au sens vignyen du terme. Personnage psychopompe, elle assiste le Roi dans l'épreuve et préside à la cérémonie, en réglant les différents moments du rite de passage. Marguerite amène le Roi à renoncer peu à peu à tous ses désirs, obstacles qui s'opposent à la délivrance de l'homme, en lui refusant le pot-au-feu qu'il réclame. Seule à ses côtés, elle guide le monarque pas à pas, en supprimant sa mémoire résiduelle.

Le Roi se meurt est le tête à tête d'un vieux monarque dérisoire avec sa mort. Mais le titre de la pièce, comme l'a expliqué Ionesco, suggère que chaque être humain reçoit à sa naissance le monde comme un royaume dont il sera dépossédé à sa mort. Le roi Bérenger acquiert donc une dimension universelle, symbolisant le drame de l'homme, de tout homme face à sa mort. *Le Roi*

se meurt est aussi le drame de l'auteur face à la mort : « Je me joue à moi-même ma propre pièce, *Le Roi se meurt*, dans le rôle principal. » (Ionesco 1987: 75)

Si le respect des bienséances empêchait les auteurs classiques de représenter la mort sur scène – le personnage mourait le plus souvent en coulisses ou bien son cadavre était aussitôt soustrait au regard du spectateur -, dans la pièce de Ionesco, la salle du trône est le lieu de l'agonie et de la mort du Roi. Elle est perçue par Juliette, femme de ménage et infirmière du roi, comme un living-room à cause de l'inconfort et de la saleté qui y règnent. Ionesco a recours dans cette pièce à l'universalisation des données spatiales, situant le royaume de Bérenger dans un espace terrestre indéterminé. Il ne s'agit là ni d'un vrai palais, ni d'un empire, ni d'un lieu quelconque qu'on pourrait désigner par référence à un réel tangible. L'espace virtuel (le royaume) porte les marques d'une mort imminente. On a l'impression, dès le début de la pièce, que dans ce royaume de fantaisie, un cataclysme extraordinaire est en train de se produire. Chaque personne qui arrive de l'extérieur annonce une nouvelle catastrophe. Ainsi, le royaume entier se rétrécit, pour se réduire peu à peu au seul palais royal, qui tombera en ruines et à la salle du trône d'où le roi, malade, ne sort pratiquement plus comme si l'espace disparaît à mesure que le roi ne peut plus en jouir. Les montagnes s'affaissent, le soleil se lève en retard et perd de sa force et novembre succède au printemps. Le royaume, jusque-là florissant, est envahi par le désert. Tout meurt, végétation et faune, tandis qu'ailleurs les plantes et les animaux prolifèrent. Les habitants du pays sont atteints d'un processus de vieillissement accéléré. Un tremblement de terre se produit, signe annonciateur de la mort, comme dans toute mythologie, lorsque le héros descend aux Enfers.

L'espace scénique reflète non pas la mort collective, mais l'agonie du roi qui se débat contre l'inéluctable, comme une bête prise au piège. L'espace et le corps se confondent dans une étrange symbiose, les souffrances et l'angoisse du monarque étant inscrites sur les murs de la salle du trône. Frappés de la même maladie, murs et personnage se désagrègent lentement et disparaissent ensemble. La pièce commence le matin lorsque le processus de destruction touche la salle du trône. Précédée d'un craquement sinistre, une fissure, que le garde essaie vainement de colmater, apparaît. Tout le long de la pièce, l'espace est envisagé comme un énorme corps atteint d'une maladie incurable. Ce pourrissement de l'espace scénique se trouve en corrélation étroite avec l'état de santé du roi qui va empirant. Le médecin vient porter le diagnostique : le roi n'est pas opérable et, en sa qualité d'astrologue, révèle que les signes célestes confirment l'imminence d'une catastrophe : « Majesté, la reine Marguerite dit la vérité, vous allez mourir. » (Ionesco 1991: 479)

Le corps du roi apparaît comme un microcosme qui vit au même rythme que ce macrocosme qu'est l'univers. Lorsque Bérenger est sur le point de mourir, le décor – portes, fenêtres, murs – s'évanouit lentement. L'espace vacille, pour s'effacer peu à peu dans la perception du roi. On entend les battements affolés de son cœur qui ébranlent la salle du trône. Ils traduisent l'épouvante et l'angoisse du personnage devant la mort inéluctable. Un pan de mur s'écroule. La fissure initiale s'élargit au mur et d'autres font leur apparition. Cette image forte du dérèglement de l'espace est destinée à signifier que la mort, pour le mourant, est la vision de la fin du monde. Devenu sourd et muet, le roi ne perçoit plus ce qui lui est extérieur. Il s'imagine que le monde cesse d'exister. Afin de communiquer le sentiment de l'angoisse devant la mort, Ionesco ne recourt pas à la rhétorique, mais à l'image visualisée, symbolique. Cette visualisation scénique de l'effacement du monde en relation avec la mort du personnage s'adresse directement à la sensibilité du spectateur. La correspondance étroite qui existe entre l'agonie du roi Bérenger et le rétrécissement général de l'espace est décelable tout au long de la pièce. Ionesco y insiste sur le double aspect que prend l'agonie du monarque : sa disparition est doublée de la disparition

du monde extérieur. Les étapes de la cérémonie se déroulent dans un espace qui se rétrécit pareillement à une peau de chagrin. L'espace est à la fois fonctionnel et métaphorique. Il est le lieu où l'on constate la dégradation biologique progressive du héros. Le déclin de sa vitalité se manifeste par son incapacité à faire bouger autrui dans l'espace, puis à se déplacer lui-même. En même temps, il est métaphorique : à l'immensité de l'univers répond l'infinité du moi, au microcosme, le macrocosme. Une série de relations fonctionnent en permanence entre l'immensité sidérale et l'espace intérieur d'une conscience tourmentée par la peur de la mort.

La cérémonie, l'essence de la pièce, traduit l'idée de la nécessité d'assumer la condition humaine. Elle a la fonction d'exorciser l'angoisse de la mort et son absurdité. Ainsi Ionesco apprivoise-t-il temporairement sa morsalgie. La pièce se clôt sur un voyage initiatique, inspiré par Le Livre tibétain de la mort et par une Upanishad, la Brihadâramayaka Upanishad. Ce dernier quart d'heure de la vie du Roi est celui du consentement, de la délivrance. Marguerite dénude le roi. Symboliquement, elle ôte tout ce qui l'encombre, boulets aux pieds, besace sur les épaules. Après une berceuse qui accomplit l'anéantissement de la création, elle conduit le Roi serein, dans sa marche vers la mort. Il se redresse et monte alors lui-même les marches du trône, symbole des degrés de l'ascèse. Pour l'amener au vide, elle recourt à une technique de concentration, proche du yoga, en un seul point, sur un objet physique ou une pensée. A mesure que la vie l'abandonne, le moribond se détache du monde et de ses proches qui s'évanouissent un à un. Elle l'amène à prendre place sur le seul trône qui échappe à l'espace et au temps : la mort.

L'obsession de la mort, accompagnée d'une angoisse bien souvent viscérale semble paralyser Ionesco. Cette mauvaise période de sa carrière dramatique, il la traverse de 1958 (*Rhinocéros*) à 1962 (*Délire à deux*), quand il n'écrit plus pour la scène. Certains de ses personnages, qui font figure de porte-parole, sont torturés par cette impuissance à écrire, tel Amédée qui ne parvient à écrire que deux lignes d'une pièce dont les personnages – un vieux couple - rappellent ceux des Chaises. Dans Le Piéton de l'Air, sous les traits de Bérenger, on reconnaît facilement Ionesco qui, pareillement à son héros, ne pouvait plus écrire, sachant qu'il allait mourir : « Je suis paralysé, avoue Bérenger au journaliste, parce que je sais que je vais mourir (…) je veux guérir de la mort. » (Ionesco 1991: 673)

L'objet du long entretien que Bérenger accorde au journaliste, est la question de savoir si, au bout de quelques années de silence et de stérilité, l'auteur d'avant-garde, en proie au sentiment de la futilité de la vie, saura ressusciter, se renouveler. Une alternative possible serait de dénoncer le mal absolu, comme Ionesco le fait dans Tueur sans gages. C'est ainsi que Bérenger est amené, à contre cœur, à créer un théâtre à message. La tâche à accomplir lui paraît immense, sinon inaccessible : « Je me demande (…) si la littérature et le théâtre peuvent vraiment rendre compte de l'énorme complexité du réel. » (Ionesco 1991: 672) Il propose, d'une part, d'explorer la sphère individuelle, l'univers intérieur et, d'autre part, la sphère sociale, l'histoire et la vie politique. Pourtant, Bérenger a pleinement conscience de la vanité de l'entreprise : « Pour être égale à la vie, la littérature devrait être mille fois plus atroce, plus terrible. Si atroce qu'elle puisse être, la littérature ne peut présenter qu'une image très atténuée, très amoindrie de l'atrocité véritable ; du merveilleux réel aussi d'ailleurs. » (Ionesco 1991: 683) Dans ces conditions, comment concevoir l'activité littéraire? « L'imaginaire même est insuffisant » (Ionesco 1991: 673), quoiqu'il se présente ici sous la forme d'un insolite ayant un double visage : le merveilleux et le terrible. Le terrible procède à la fois de l'Histoire qui ne fait que déraisonner et de la condition mortelle de l'homme. Ce sont deux composantes qui, fréquemment, se rejoignent dans la thématique de la mort. La mort, paradoxalement, est présentée d'une manière comique et absurde, dans la tradition de Non et des premiers sketches de Ionesco. Ainsi, l'employé des pompes funèbres annonce soudain à Joséphine que son père n'est plus mort et qu'il convient d'envoyer des faire-part de

résurrection. Quelque temps après, l'esprit de contradiction, propre au dramaturge, inverse la tonalité: du ton cocasse on passe au ton grave. Une Anglaise, porte-parole de l'auteur, constate qu'il faut s'habituer à mourir. De son côté, Bérenger affirme qu'en mourant les gens vont dans l'Anti-monde. Ensuite, quelques pages plus loin, il disserte sur la notion de néant.

Pendant le voyage que Bérenger entreprend dans l'Anti-monde, Joséphine est en proie à d'atroces hallucinations. Une série de séquences cauchemardesques se succèdent comme dans un rêve. Il y a d'abord la scène du tribunal sanguinaire qui juge Joséphine. Elle voit arriver, devant elle, dans une lumière pourprée, un juge gigantesque, vêtu d'une longue robe rouge, accompagné de deux assesseurs. Joséphine est accusée par ce tribunal arbitraire d'une faute qu'elle ignore, comme Joseph K. Elle tente vainement de se disculper se sachant innocente. Lorsque l'angoisse de l'héroïne atteint le paroxysme, Marthe, sa fille, vient la rassurer. Peu après, une autre hallucination s'empare de l'épouse de Bérenger. Apparaît John Bull qui abat à la mitraillette les deux enfants anglais, mais l'arme ne fait aucun bruit, détail qui souligne l'irréalité de la scène. Peu après, une troisième hallucination envahit Joséphine. Un Grand Homme en blanc, qui ressemble au juge, fait son apparition accompagné d'un bourreau blanc avec une cagoule blanche. Il condamne Joséphine au gibet. Les paroles de l'héroïne sont discordantes et expriment tantôt la terreur, tantôt une politesse excessive, ce qui accentue le caractère onirique de la pièce. Après le refus de Jacqueline, le Grand Homme en blanc fait un signe et disparaît avec le gibet et le bourreau, comme par enchantement. Marthe supplie sa mère de ne plus faire de cauchemars. La réapparition - marquée par un changement de lumière - des deux petits enfants, bien vivants et un peu plus tard de John Bull authentifie le caractère hallucinatoire des scènes précédentes. Ces séquences cauchemardesques, qui n'existent que dans l'imagination de Joséphine, représentent autant d'images qui visualisent l'angoisse de Joséphine, ses visions de mort qui ont un caractère prémonitoire, car elle pressent les révélations terribles que Bérenger va ramener de l'Anti-monde. Au terme de la pièce, Bérenger présente sa vision apocalyptique de l'Anti-monde : « des colonnes de guillotinés », « des tombeaux », « des couteaux », « des océans de sang » (Ionesco 1991: 733-734). Ainsi, comme le laisse entendre l'entretien avec le Journaliste, la pièce dénonce le mal et surtout le mal absolu, la mort. Elle représente le mur contre lequel Ionesco ne cesse de se heurter, l'obstacle infranchissable.

De l'aveu même de l'auteur, l'obsession de la mort et l'angoisse qu'elle génère sont pathologiques chez lui. Mais Ionesco, par un raisonnement pertinent, justifie sa peur de la mort en faisant dire à son héros que « la vérité est dans une sorte de névrose. » (Ionesco 1991: 672) Toutefois, la pièce se clôt sur une note d'optimisme décelable dans les propos de Marthe : « Il n'y aura peut-être rien que ces pétards… cela s'arrangera peut-être … peut-être les flammes pourront s'éteindre … peut-être les abîmes se rempliront … peut-être que … les jardins … les jardins. » (Ionesco 1991: 736) Mais la répétition de l'adverbe, peut-être, qui exprime l'incertitude, suggère le caractère relatif de l'optimisme de la fille de Bérenger, ou plutôt le scepticisme de l'auteur, tandis que celle du mot jardin, la nostalgie de l'espace édénique.

Pour *Jeux de massacre*, Ionesco a envisagé divers titres : *La Catastrophe, L'Endémie, La Peste, L'Epidémie* et *L'Epidémie dans la ville*. Finalement, le dramaturge a choisi une formulation à la fois percutante et empreinte de dérision. Le titre de la pièce symbolise les jeux suprêmes de la mort, illustrant une vérité existentielle tragique qu'un adage latin synthétise : mors nunquam pede (« la mort n'épargne personne »). On ne saurait nier les influences littéraires subies par le dramaturge (*La Peste* de Camus et *Journal de la peste* de Daniel Defoe), mais ces influences restent au second plan. Dans *Jeux de massacre*, Ionesco porte de nouveau à la scène ce mal existentiel qu'est la mort. Une petite ville est décimée par la peste. Ses habitants tombent foudroyés, les uns après les autres, par le fléau qui, une fois déclaré, se propage avec une vitesse

effroyable. Mais la mort ne sera plus présentée ici à travers le regard horrifié d'un seul personnage, comme dans *Le Roi se meurt*. Dans *Jeux de massacre* on a affaire à un personnage collectif, à une centaine de personnages, plus ou moins épisodiques, unidimentionnels, qui ne sont jamais les mêmes d'une scène à l'autre et qui représentent une humanité bigarrée, dérisoire, formée de pantins que la mort abat, quels que soient leur âge, leur rang social, leurs vertus ou leurs faiblesses. La plupart d'entre eux n'échangent que des stéréotypes et agissent comme des automates. L'auteur se distancie d'eux et les multiple. Toutefois, il accorde plus d'attention à deux personnages, le Vieux et la Vieille, qui ressemblent étonnamment à ceux des *Chaises*. Leurs propos, bien différents des banalités qu'échangent les autres personnages, expriment leurs angoisses profondes. Dans les pièces ultérieures, Ionesco reviendra à un héros unique, porteur des mêmes interrogations que Bérenger. A cette multitude de personnages correspond une multiplicité de perspectives sur la mort.

La structuration de l'espace scénique, inédite, subit des modifications qui consistent dans de multiples changements de décor, témoignant de la grande originalité du dramaturge. La pièce, qui prend ainsi la forme d'une mosaïque, se compose d'une suite de dix-huit scènes indépendantes, juxtaposées, mais reliées par une thématique commune : la mort. Tandis que, dans le cycle Bérenger, le personnage principal unifie par la présence de son regard les actions successives, dans *Jeux de massacre* on assiste à l'éclatement de l'action. Les scènes, dont onze se déroulent à l'extérieur, cinq à l'intérieur et une dans les deux espaces simultanément, transportent le spectateur en de nombreux lieux : la place, la rue, les diverses maisons, une clinique, une auberge, car la mort frappe à toutes les portes. Ionesco nous fait pénétrer parfois dans deux maisons à la fois où l'on entend des conversations identiques, puisque le scénario de l'irruption de la maladie se reproduit avec une parfaite similitude et ses effets sont sans cesse les mêmes. Chaque séquence se termine de la même façon : le personnage, foudroyé par le fléau, tombe raide, comme un pantin désarticulé. Seules les brèves apparitions d'un moine, très haut de taille, vêtu de noir, dont le visage est masqué par une cagoule, assurent un lien tenu entre ces différentes scènes discontinues. Allégorie de la mort, il symbolise les cheminements de l'épidémie. La plupart du temps, les personnages ne le voient pas. Chaque scène met en évidence l'usage particulier que Ionesco fait de l'espace dans l'intention de matérialiser les ravages du trépas et de rendre sensibles l'angoisse et la panique qu'il provoque. Il utilise, à cet effet, divers procédés, tels : l'alternance d'un espace intérieur (scène IV) et d'un espace extérieur (scène V), la mise en parallèle de deux espaces ouverts (scènes I, II) auxquels succèdent deux espaces clos (scènes III, V) et la présentation simultanée, en rapport contrapunctique, de deux situations : dans le premier cas, le point de départ et l'évolution des scènes sont identiques (IX), mais celles-ci s'achèvent sur une chute différente ; dans le second cas (X) la fin est sensiblement la même. On notera aussi que la scène IX se déroule à l'extérieur, alors que la scène X, à l'intérieur. Le procédé sera repris ultérieurement (scènes XIII et XIV : harangues des démagogues qui s'adressent à la foule). La scène XI présente un tableau nocturne. On voit l'intérieur d'un immeuble dont les habitants se réveillent, allument l'électricité puis, saisis de terreur devant la mort crient au secours. C'est un raccourci saisissant de la mort perçue différemment : le suicide d'un vieillard, un meurtre perpétré par une infirmière sur son patient et une exécution policière de personnages-pantins. Plus loin, l'atmosphère macabre et guignolesque cède le pas à l'émotion sincère (scène XVI) qu'émane une scène de tendresse et d'adieu entre deux vieux époux. Elle est aussitôt suivie d'une touche grotesque, voire clownesque (quatre femmes et deux croque-morts) à laquelle succède un tableau vivant des femmes, animé et haut en couleur. La scène se passe dans la rue.

La scène suivante, qui se déroule toujours dans la rue (scène XVII), montre tour à tour l'assassinat d'un bébé, puis de sa mère et de l'assassin lui-même, chaque meurtre étant motivé

par l'anthropophagie, induite soit par la famine soit par l'appât du gain : une femme vend des pâtés de chair humaine. Amorcé dès la scène XVI, le dénouement culmine dans la variété et la dérision : deux chœurs antagonistes chantent une partie du texte (fonctionnaires et foule). Ensuite une gaieté folle s'empare des survivants. L'éradication de l'épidémie vient d'être officiellement annoncée. Cette scène (XVIII) se passe dans la rue. La séquence liesse est suivie par un coup de théâtre : un incendie cerne les survivants, qui s'écrient comme des personnages sartriens : « Nous sommes pris au piège. Comme des rats. » (Ionesco 1991: 1034)

La mort prolifère partout, dans l'espace intérieur aussi bien que dans l'espace extérieur : « Il y a progression géométrique de la mort » (Ionesco 1991: 973), affirme le fonctionnaire de la ville qui harangue la foule. Ionesco est soucieux de peindre la mort dans toute son horreur. Il la surprend dans tous ses avatars. *La Nivelleuse* frappe par le truchement de la peste, du poignard, du revolver, de la mitraillette et du feu. On meurt de maladie, on est victime d'un assassinat, d'une incitation à la rébellion ou d'un refus d'obéissance ; on meurt encore parce que l'anthropophagie, fille de la faim nous traque ou parce qu'on met fin à ses jours. La silhouette inquiétante du moine noir géant et muet, symbole du Grand Mal et de la Grande Nivelleuse est partout présente. On pourrait dire avec Emmanuel C. Jacquart que l' « on meurt beaucoup chez Ionesco. A vrai dire on ne cesse de mourir. » (1972)

Tueur sans gages met en scène le personnage de Bérenger qui réapparaîtra dans *Le Piéton de l'Air*, *Rhinocéros* et *Le Roi se meurt*, inaugurant le cycle Bérenger. Certes, avant de s'appeler ainsi, Bérenger avait été le Jacques de *Jacques ou la Soumission*, l'Amédée d'*Amédée* ou *Comment s'en débarrasser* ou le Choubert de *Victimes du devoir*. Mais ce qui distingue Bérenger de ses frères, c'est qu'il est ancré dans une réalité sociale qui dépasse l'espace clos de la chambre, où le couple est déchiré par les conflits familiaux. Animé par ses élans humanistes, Bérenger s'implique dans la vie de la cité et, quoique dérisoire et pathétique, il s'efforce de combattre le mal et de trouver des solutions constructives afin d'édifier un nouvel humanisme. Dans chacune de ses pièces qui constituent cette tétralogie, Bérenger rencontre fatalement sur son chemin le mal qu'il découvre avec effroi. Dans *Tueur sans gages*, le héros, poussé par le sens de la responsabilité envers ses semblables, part à la recherche du mystérieux tueur qui ne cesse d'assassiner chaque jour quelqu'un à la descente de l'autobus sans que la police soit capable de l'arrêter. L'effrayant meurtrier montre aux victimes, avant de les précipiter dans un bassin public, la photo du colonel, image grotesque de Dieu ou de la mort, peut-être.

Si dans la plupart des pièces de Ionesco prédomine l'espace clos (chambre, salon, etc.), en échange, dans Tueur sans gage, l'espace ouvert, le paysage urbain, constituent le cadre où se déroule l'action du premier et du troisième acte. Au deuxième acte, l'espace fermé est représenté par la chambre de Bérenger. Ces deux types d'espace ne sont que la projection du moi sur la réalité extérieure. Pour ce qui est de l'espace ouvert, on distingue l'existence dans la pièce d'un espace ouvert inondé de lumière, véritable image citadine d'une cité radieuse et d'un espace ouvert sombre, avec un climat âpre, un ciel gris, où il souffle un vent froid et il pleut souvent. C'est le quartier où habite Bérenger, avec ses rues pleines de boue et de neige sale, un espace peuplé par des hommes qui ne sont ni heureux ni malheureux. Les deux zones de la ville communiquent, évidemment, par une rue. C'est un espace itinérant que Bérenger parcourt à la recherche du Tueur. C'est sur ce trajet vide qu'il rencontrera l'assassin. La dernière scène est en soi un tout petit acte. Au cours d'un monologue d'une dizaine de pages environ, le plus long que Ionesco ait jamais écrit, Bérenger tente vainement de persuader le Tueur de renoncer à sa folie meurtrière.

La seule vraie arme dont dispose Bérenger est en fait le langage qu'il manie avec aisance au début, mais qui, à mesure qu'il tente de moraliser le Tueur, s'avère être inefficace. Face à

l'évidence brute de la mort, le langage n'est que le véhicule d'une morale périmée et dérisoire. Ainsi, la rencontre de Bérenger avec le Tueur devient une confrontation, entre le désir de clarté de la conscience et l'irrationalité du destin : « Le dialogue n'est pas possible avec vous » (Ionesco 1991: 531), constate-t-il à la fois déçu et révolté. Bérenger assaille le Tueur de questions, essayant de comprendre les mobiles de sa frénésie de destruction. Tel Rieux, dans *La Peste* de Camus, il ne peut pas admettre le meurtre d'un enfant. Il invoque tous les arguments connus en faveur du bonheur, du patriotisme, de l'intérêt personnel, de la responsabilité envers ses semblables, du christianisme, de la fraternité entre les hommes et de la vanité de toute activité sociale. Progressivement, il prend conscience de la viduité de sa morale. « Bérenger, note Ionesco, doit être pathétique et naïf, assez ridicule (…). Il parle avec une éloquence qui doit souligner les arguments tristement inutiles et périmés qu'il avance. » (Ionesco 1991: 529)

Ce monologue est marqué par une courbe descendante : au départ, Bérenger, ayant l'espoir de convertir le Tueur, affirme avec fermeté ses convictions humanistes. Ensuite, petit à petit, il se rend compte de la naïveté de ses arguments. Pourtant, dans une dernière tentative de convaincre le Tueur, il s'agenouille devant lui et l'implore de renoncer à ses meurtres. Le doute s'insinue dans son esprit : « Ce que vous faites est peut-être mal, ou peut-être bien, ou peut-être ni bien ni mal. Je ne sais comment juger. Il est possible que la vie du genre humain n'ait aucune importance (…) l'univers entier est peut-être inutile et vous avez peut-être raison de vouloir le faire sauter. » (Ionesco 1991: 534) Mais le Tueur se contente de ricaner stupidement. Furieux, Bérenger se met à l'insulter et sort ses pistolets, décidé à le descendre. Devant la froide détermination du meurtrier, qui s'avance lentement vers lui, le héros se sent impuissant. Ses menaces, ses prières et ses imprécations sont vaines. Le Tueur ne répond que par un ricanement. Bérenger prend conscience désormais que le monde, créé par un mauvais démiurge qui a réglé les destinées selon un plan préétabli, est régi par les forces du mal. Il se rend parfaitement compte de l'inanité de tout effort humain dans la lutte contre le mal. Résigné, il pose ses armes et, dans un geste de défaite, il s'offre aux coups de l'ange exterminateur, tête basse, bras ballants, balbutiant : « Mon Dieu, on ne peut rien faire (…) Mais pourquoi (…) Mais pourquoi (…). » (Ionesco 1991: 535) Le monologue de Bérenger révèle ainsi sa désarticulation progressive. Il y a pis encore : c'est l'attraction qu'exerce sur lui la présence du Tueur.

Le Tueur, personnage parabolique, symbolise le caractère arbitraire, absurde et implacable de la mort, contre laquelle l'homme et son ordre social ne peuvent rien faire, cette présence mortelle qui hante même les moments de légèreté et de bonheur de notre existence grise. Et Bérenger le comprend très bien lorsqu'il dit au Tueur : « Vous tuez sans raison (…) Vous tuez pour rien. » (Ionesco 1991: 534) Tel Candide chassé du paradis terrestre, le héros entreprend une sorte de voyage initiatique au cours duquel il découvre avec épouvante que Satan domine le monde. Il s'aperçoit que la cité radieuse n'est qu'un espace infernal. Le Mal, c'est d'abord le Tueur, archange déchu, assoiffé de haine et de sang, qui veut détruire le monde et le plonger dans les ténèbres. Il règne partout dans la cité. Mais Bérenger s'aperçoit également que l'homme aussi est porteur de mal. Il découvre donc les deux dimensions du mal : la dimension ontologique – la mort – et la dimension morale – le mal dont les hommes, qui passent leur temps à s'entre-tuer, sont responsables. L'espace scénique ionescien devient ainsi l'espace poétique de la mort.

References

Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1964.
Gros, Bernard. *Le Roi se meurt* – Ionesco. Paris: Hatier, 1972.
Hubert, Marie-Claude. *Eugène Ionesco*. Paris: Seuil, 1990.
Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard, 1966.
Ionesco, Eugène. *Entre la Vie et le Rêve* – Entretiens avec Claude Bonnefoy. Paris: Gallimard, 1966.
Ionesco, Eugène. *Journal en miettes*. Paris: Gallimard, 1967.
Ionesco, Eugène. *La Quête intermittente*. Paris: Gallimard, 1987.
Ionesco, Eugène. *Théâtre complet*. Édition présentée, établie et annotée par Emmanuel C. Jacquart, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1991.