

MIRBEAU, IONESCO ET LE THÉÂTRE DE L'ABSURDE

À première vue, il peut sembler arbitraire, voire incongru, de rapprocher deux écrivains qui donnent lieu, dans les histoires littéraires, à des classifications et étiquetages aussi dissemblables qu'Octave Mirbeau et Eugène Ionesco. Il arrive encore, en effet, que l'auteur du *Journal d'une femme de chambre* continue d'être enrôlé, à son corps défendant, dans la cohorte des écrivains naturalistes¹, pour lesquels l'auteur de *Rhinocéros* ne se sentait aucune affinité. Quant à l'image de marque d'un romancier anarchiste et d'un *en dehors*, perpétuellement en révolte, qui incarne à merveille le type de l'intellectuel engagé dans les affaires de la cité, elle semble être aux antipodes de celle d'un dramaturge politiquement situé à droite, qui a tristement fini à l'Académie Française, et qui incarne au contraire le refus de ce qu'il appelle « *la sordide littérature de l'engagement*² ». Si on ajoute que le chef-d'œuvre théâtral d'Octave Mirbeau, *Les affaires sont les affaires*, est une comédie classique de mœurs et de caractères, dans la lignée des grandes comédies de Molière dédaignées par Ionesco, et que certains comédiens – tels que Michel Galabru – se permettent de surcroît de la tirer, abusivement bien sûr, vers le boulevard, on pourrait avoir l'impression que le créateur d'Isidore Lechat est tourné vers le passé, cependant que le théâtre de l'absurde d'Eugène Ionesco incarnerait "l'avant-garde", la modernité et l'avenir.

Pourtant, à y regarder de plus près, il apparaît que ces clivages sont bien arbitraires et que les oppositions entre les deux écrivains sont beaucoup moins évidentes : ainsi, Mirbeau méprise-t-il le naturalisme bien autant qu'Ionesco, y voyant une erreur majeure dans le domaine des beaux-arts et de la littérature³ ; le créateur de Bérenger est lui aussi, à sa façon, un individualiste farouche et un *endehors*, pour qui penser, ce ne peut être que "penser contre" et résister à l'aliénation généralisée ; à lui aussi il est arrivé de lorgner vers le passé dans une pièce aussi évidemment imprégnée de classicisme que *Le roi se meurt*⁴, et il est même allé jusqu'à affirmer : « *Finallyment je suis pour le classicisme*⁵ » ; *Rhinocéros* a donné lieu à des lectures éminemment politiques, qui ont fait paradoxalement de ce non-engagé le héraut de la lutte des intellectuels contre toutes les formes de totalitarisme⁶, cependant que Mirbeau, nonobstant son engagement, refusait toute espèce d'embrigadement, de langue de bois et d'optimisme de commande et ne craignait pas de désespérer Billancourt, par sa lucidité impitoyable⁷, au risque de nuire à la révolte qu'il n'en continuait pas moins d'appeler de ses vœux⁸. Surtout, par-delà ces convergences, il ne nous paraît pas illégitime de voir dans les *Farces et moralités*⁹ de Mirbeau une première tentative de théâtre de l'absurde avant la lettre¹⁰. C'est ce point que j'aimerais aborder brièvement.

Sous ce titre ô combien significatif, Mirbeau a recueilli en 1904 six petites pièces en un acte qui ont été représentées entre décembre 1894 (*Vieux ménages*) et février 1904 (*Interview*). Bien qu'elles aient été conçues indépendamment les unes des autres et que les thèmes abordés soient différents — *Vieux ménages* traite de l'enfer du couple, *Les Amants* constitue une démystification du sentiment et du langage amoureux, cependant que *Scrupules*, *L'Épidémie* et *Le Portefeuille* se

¹ Sur l'absurdité de cet étiquetage, voir en particulier notre préface à l'édition critique de son *Œuvre romanesque*, parue en 2000-2001, en trois volumes, chez Buchet/Chastel, en co-édition avec la Société Octave Mirbeau.

² Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1966, p. 206.

³ Voir notamment notre article sur « Mirbeau et Zola », dans les *Cahiers naturalistes*, n° 64, 1988, pp. 47-77, et aussi l'introduction aux *Combats esthétiques* d'Octave Mirbeau, 2 volumes, Séguier, 1993.

⁴ Ionesco reconnaît que *Rhinocéros* est « *d'une conception tout aussi classique* » (*op. cit.*, p. 286).

⁵ *Ibidem*, p. 186.

⁶ Il reconnaît d'ailleurs qu'« *écrire, c'est aussi agir* » (*ibid.*, p. 16).

⁷ Voir Pierre Michel, *Lucidité, désespoir et écriture*, Société Octave Mirbeau, 2000.

⁸ Voir sur ce point notre introduction à sa tragédie prolétarienne de 1897, *Les Mauvais bergers*, dans le tome I de son *Théâtre complet*, Eurédit, Cazaubon, 2003 ; et notre article sur « les contradictions d'un écrivain anarchiste », dans les Actes du colloque de Grenoble *Littérature et anarchie*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1998, pp. 31-50.

⁹ Elles sont recueillies dans le tome IV du *Théâtre complet* de Mirbeau. Pour en savoir plus, voir notre communication « *Les Farces et moralités* », dans les Actes du colloque *Octave Mirbeau* d'Angers de septembre 1991, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 379-392.

¹⁰ On pourrait aussi approfondir deux autres rapprochements concevables : la place de l'inconscient et du rêve dans le processus de création des deux écrivains ; et leur commune exigence de sincérité en littérature.

prêtent admirablement à l'*agit-prop* et mettent en œuvre, à des fins de conscientisation, des procédés de distanciation, qui font davantage penser aux pièces didactiques de Brecht¹¹ —, elles ont en commun, anticipant Ionesco, d'une part, d'être des "farces tragiques", et, d'autre part, d'étendre au langage la contestation radicale de la société bourgeoise.

DES FARCES TRAGIQUES

Justifiant sa dédicace du *Journal d'une femme de chambre* au journaliste Jules Huret, devenu célèbre pour avoir accouché les esprits de ces étranges humanoïdes appelés "gensdelettres" dans sa fameuse *Enquête sur l'évolution littéraire*, Mirbeau écrit en 1900 : « *C'est que nul mieux que vous, et plus profondément que vous, n'a senti, devant les masques humains, cette tristesse et ce comique d'être un homme... Tristesse qui fait rire, comique qui fait pleurer les âmes hautes, puissiez-vous les retrouver ici...* »¹² Mirbeau refuse en effet la distinction des genres, non seulement parce que le comique et le tragique sont indissociablement mélangés dans la vie et qu'ils doivent le rester dans la littérature, mais aussi parce que tout dépend du regard que l'on porte sur les choses et de la façon toute personnelle dont on les envisage et dont on les exprime, ce qui rend toute classification arbitraire et inopérante¹³. Il est bien connu que l'humour et l'autodérision, par exemple, permettent de prendre ses distances et de se libérer en faisant rire de cela même qui est source d'angoisse, voire de terreur, et qu'ils remplissent alors une fonction thérapeutique¹⁴. Mais ils sont précisément l'apanage des « âmes hautes » et le commun des mortels est le plus souvent bien en peine d'exorciser de la sorte ses soucis et ses peurs. Si le journal de la jolie Célestine nous découvre les hideurs nauséuses des classes dominantes et nous fait pénétrer dans les coulisses peu ragoûtantes du *theatrum mundi*, il n'en est pas moins paradoxalement roboratif : grâce au regard démystificateur et impitoyable qu'elle jette sur les pantins humains, elle se venge de ses **maux**, et nous venge du même coup des nôtres, avec l'arme de ses **mots**, dévastateurs et jubilatoires.

Les *Farces et moralités* nous présentent, des hommes et de la société, une image tout aussi noire que celle du *Journal* : l'amour n'est qu'une duperie (*Les Amants*), la respectabilité n'est qu'un masque destiné à camoufler les pires turpitudes (*Vieux ménages*, *L'Épidémie*, *Scrupules*), la vieillesse est un naufrage et la vie conjugale un abîme de haine et d'incompréhension entre les sexes (*Vieux ménages*), la loi et la "justice" sont des monstruosité destinées à écraser les pauvres et les innocents (*Le Portefeuille*), la politique n'est qu'un homicide attrape-gogos (*L'Épidémie*), la presse une entreprise de décervelage (*Interview*), et le vol le principe et la fin de toute activité lucrative au sein de la société capitaliste (*Scrupules*)... Mais au lieu de se contenter de s'en attrister et de nous désespérer par un tableau poussé au noir de notre condition et de notre société, Mirbeau a pris le parti d'en rire et de nous en faire rire. « *Pour ce que rire est le propre de l'homme* », bien sûr, et parce qu'il vaut mieux, pour l'équilibre de notre psychisme, « *de ris que de larmes écrire* », selon les sains préceptes de *notre* Rabelais admiré par Mirbeau¹⁵. Mais aussi parce que le rire est de nature à provoquer un choc pédagogique, susceptible de faire jaillir l'étincelle de la conscience¹⁶, préalable à l'action, et de nous inciter à nous révolter contre tout ce qui aliène, exploite, opprime, mutilé et tue. On comprend dès lors le recours à la farce : le ludique, le grotesque, le parodique, la

¹¹ Ionesco méprisait profondément le théâtre de Bertolt Brecht, qu'il qualifiait de simpliste, de propagandiste, et même de terroriste.

¹² *Œuvre romanesque* de Mirbeau, *loc. cit.*, tome II, p. 377.

¹³ Ionesco refuse aussi cette opposition trop simpliste, écrivant par exemple que « *le comique est tragique* » et que « *la tragédie de l'homme est dérisoire* ». Et d'ajouter : « *Le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue* » (*op. cit.*, p. 61).

¹⁴ Ionesco écrit ainsi que « *l'humour, c'est la liberté* » et que « *le comique est seul en mesure de nous donner la force de supporter la tragédie de l'existence* » (*op. cit.*, p. 206).

¹⁵ Il est à noter que Mirbeau a précisément réalisé un pastiche de Rabelais, dans une de ses *Chroniques du Diable* (« Lettre inédite de Rabelais », *L'Événement*, 13 septembre 1885).

¹⁶ Même idée chez Ionesco, quand il écrit que, « *pour s'arracher au quotidien, à la paresse mentale qui nous cache l'étrangeté du monde, il faut recevoir comme un coup de matraque* » (*op. cit.*, p. 175). Et ce coup de matraque, c'est le rire qui peut le donner, parce que « *le rire est le seul à ne respecter aucun tabou* » (*ibid.*, p. 206) et à ne pas se contenter de démystifications superficielles.

caricature des fantoches humains¹⁷ et des masques institutionnels¹⁸, apparaissent comme des conditions de l'indispensable distanciation, en même temps qu'ils nous aident à supporter « l'horreur d'être un homme », selon la formule de Leconte de Lisle que Mirbeau se plaît à citer.

Il recourt donc à toutes sortes de procédés farcesques qui nous plongent délibérément dans un univers de fiction, aux antipodes du théâtre « sérieux » et prétendument « réaliste » de l'époque dont il se gausse. Un procédé farcesque récurrent est le renversement du tout au tout : par exemple dans *L'Épidémie*, où les conseillers municipaux affolés par la terreur d'être à leur tour frappés par la typhoïde, se mettent à voter des crédits délirants, alors qu'ils refusaient toute espèce d'investissement dans la prévention et l'hygiène un quart d'heure auparavant, quand ils se croyaient à l'abri du microbe, auquel ils opposaient fièrement un viril dédain ; ou dans *Le Portefeuille*, où le mendiant traité en héros pour avoir rapporté au commissariat un portefeuille bourré de gros billets trouvé sur le trottoir, est envoyé au dépôt comme un vulgaire délinquant pour n'avoir pas de domicile fixe ; ou bien encore dans *Scrupules*, où le philanthrope enrichi par des crapuleries noue amitié avec le *gentleman* en smoking venu le cambrioler et se débarrasse sans façons du commissaire qu'il vient pourtant d'appeler à la rescousse. Un autre procédé est l'emballement et le *crescendo* délirant, que l'on observe à la fin d'*Interview* ou de *L'Épidémie* et qu'Ionesco systématisera et développera davantage encore. Mirbeau a aussi une prédilection pour l'éloge paradoxal illustré jadis par Érasme, Rabelais et Lafargue: celui du vol par le cambrioleur trop scrupuleux, dans *Scrupules*, ou celui du petit rentier inconnu, gogo éternellement exploité et ruiné, dans *L'Épidémie*¹⁹. Le recours à un récitant chargé de présenter le décor et les protagonistes, dans la première scène des *Amants*, interdit également toute identification du spectateur et crée des contrastes cocasses..

On rit donc beaucoup, aux farces mirbelliennes. Mais, à la réflexion, ne devrait-on pas plutôt se lamenter, devant le spectacle d'une humanité aussi désespérément engluée dans la bêtise et l'égoïsme ? Quant à l'éternel recommencement auquel sont condamnés les personnages des *Amants* et de *Vieux ménages* – comme, plus tard, ceux de *La Leçon* et de *La Cantatrice chauve* –, ne serait-il pas plutôt de nature à susciter la pitié pour ces êtres dérisoires emprisonnés à vie dans leur solitude à deux ? La tristesse gît décidément au fond de la gaieté apparente, le tragique sourd derrière le comique superficiel.

On comprend mieux alors le lien dialectique qui unit la farce à la moralité (sur laquelle nous allons revenir) : la charge et la dérision sont des moyens privilégiés de perturber la quiétude du spectateur moyen et de le contraindre, parce qu'il est dûment distancié, à exercer son esprit critique et à formuler un jugement, alors que tout attachement à des personnages véritablement humains, auxquels il pourrait être amené à s'identifier, ne susciterait en lui que de la pitié ou de l'émotion. La farce et le rire qu'elle provoque nous obligent à découvrir le monde sous un jour nouveau, par-delà les faux-semblants de la crétinisation programmée par la sainte trinité de la famille, de l'école et de l'Église²⁰.

La plupart des pièces d'Ionesco relèvent également de la farce, y compris, et peut-être même surtout, dans des tragédies telles que *Macbett*, où la multiplicité des anachronismes et des incongruités est au service d'une vision extrêmement pessimiste de l'homme, voué au mal, et du pouvoir politique, source de toutes les abominations, ou que *Jeu de massacre*, où le grotesque des mises à mort diverses et variées met en lumière la tragique absurdité de notre condition soumise à ce que Mirbeau appelait la « loi du meurtre » et qu'Ionesco assimile à un jeu de fête foraine²¹. Dans

¹⁷ De son côté, Ionesco écrit à propos des *Chaises* : « Tout doit être outré, excessif, caricatural, enfantin, sans finesse » (*op. cit.*, p. 263).

¹⁸ Lorsque *L'Épidémie* a été montée par une troupe d'étudiants de Besançon, en 1999, tous les acteurs portaient des masques grotesques.

¹⁹ Dans *Rhinocéros*, on peut relever l'éloge paradoxal de la logique à l'acte premier.

²⁰ Sur cette sainte trinité stigmatisée par Mirbeau, voir notre édition de ses *Combats pour l'enfant*, Ivan Davy éd., Vauchrézien, 1990.

²¹ Mirbeau fait la même comparaison dans sa chronique « L'école de l'assassinat », parue dans *Le Figaro* du 23 juin 1889 et recueillie dans notre édition de ses *Contes cruels* (Les Belles Lettres, 2000, tome I, pp. 35-39). Robert

Délire à deux, c'est l'insanité des dialogues et l'aberration de disputes continues depuis dix-sept ans qui est farcesque, sur un fond d'enfer conjugal et de guerres aussi absurdes que monstrueuses, avec leur cortège de mises à mort et de destructions. Dans une farce caractérisée telle que *Jacques ou la Soumission*, parodie du naturalisme, où des êtres supposés humains se comportent comme des animaux caquetants, l'arrière-fond n'en est pas moins tragique : l'individu est soumis, comme chez Mirbeau, à une inhumaine compression de ses besoins ; et les familles y apparaissent aussi comme des microcosmes totalitaires²². Quant à *Rhinocéros*, voici comment Ionesco présente son œuvre : « *Bien qu'elle soit une farce, elle est surtout une tragédie*²³ » : et de fait, quoi de plus tragique et désespérant que l'amer constat que tous les chemins, fussent-ils pavés des meilleures intentions, mènent au totalitarisme ? C'est donc bien à juste titre que l'on peut qualifier ses pièces de "farces tragiques".

Si Mirbeau intitule de surcroît les siennes des « moralités », c'est apparemment par référence au genre didactique et édifiant qui a connu des heures de gloire au Moyen Âge et qui survit encore au XVI^e siècle. Naturellement, on s'en doute, il n'y a rien de moralement et religieusement édifiant, chez un libertaire athée et farouchement anticlérical tel que Mirbeau, qui se livre au contraire à un chamboule-tout jubilatoire de tout ce qu'un vain peuple, dûment abêti, s'obstine à respecter. Mais du moins l'emploi de ce terme révèle-t-il le souci de l'écrivain d'inciter les spectateurs à tirer une leçon d'ordre général de l'expérience dramaturgique qui leur est proposée. La généralisation s'opère au moyen d'abstractions auxquelles sont réduits les personnages. Certes, ces abstractions n'ont rien à voir avec celles des moralités médiévales, où l'on voyait s'affronter des entités telles que le Temps, la Gourmandise, le Monde ou le Métier : elles illustrent ici des fonctions sociales. Les personnages ne se caractérisent pas par une psychologie et des traits qui leur seraient propres, et ils ne sauraient par conséquent constituer des types humains tels qu'Isidore Lechat dans *Les Affaires* : ils se contentent d'incarner et de symboliser le rôle qui leur est dévolu au sein de structures sociales telles que le couple dans les classes dominantes (*Les Amants*, *Vieux ménages*), la police (*Le Portefeuille*), un conseil municipal (*L'Épidémie*), ou encore la grande presse et le commerce de spiritueux (*Interview*). Pour mieux le souligner, Mirbeau ne leur donne le plus souvent aucun nom, se contentant de les désigner par leur fonction : l'Amant et l'Amante, le Mari et la Femme, le Voleur et le Volé, le Maire et le Conseiller d'opposition, le Commissaire et l'Interviewer etc. Quant à ceux à qui il consent à fournir un nom propre, force est de constater que les dénominations choisies relèvent plus de l'allégorie que de l'état civil : le mendiant est nommé Jean Guenille²⁴, le médecin scientifique Dr Triceps, la prostituée Flora Tambour et le quart d'œil Jérôme Maltenu. Aucun souci de réalisme, donc, mais au contraire la volonté affirmée de faire de ces petites pièces des manières de paraboles²⁵, dans la mesure où il est loisible aux spectateurs de tirer des "moralités", c'est-à-dire des leçons d'ordre général. Par exemple, sur la nature de la loi, qui est oppressive, inique et arbitraire par essence, et non seulement par accident (*Le Portefeuille*), ou bien sur celle de la richesse, qui ne peut être acquise que par le vol (*Scrupules*), ou encore sur celle de l'amour, mythe littéraire fabriqué pour camoufler l'abîme qui sépare irrémédiablement les deux sexes (*Les Amants*).

Ionesco utilise les mêmes procédés. Tantôt ses personnages, anonymes, sont désignés par leur simple fonction : ainsi, dans *Les Chaises*, le Vieux, la Vieille et l'Orateur ; dans *Rhinocéros*, le Logicien, la Ménagère, le Vieux Monsieur, le Patron du café ; dans *Tueurs sans gages*, l'Architecte, le Tueur, la Concierge, le Clochard, etc. Tantôt ils sont affublés de nom improbables et dérisoires :

Ziegler, a précisément intitulé « Jeux de massacre » son étude des *Contes cruels* (*Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, pp. 172-182).

²² Sur ces deux aspects, voir les romans de Mirbeau recueillis dans le tome I de son *Œuvre romanesque* : *Le Calvaire*, *L'Abbé Jules* et surtout *Sébastien Roch*.

²³ *Notes et contre-notes*, p. 289. Ajoutons que *La Leçon* est sous-titrée « drame comique ».

²⁴ Dans le conte, dont *Le Portefeuille* n'est qu'une adaptation, il se nommait Jean Loqueteux...

²⁵ Ce côté « parabole » se retrouve dans le titre de deux des grandes pièces de Mirbeau : *Les Mauvais bergers* (1897) et *Les affaires sont les affaires* (1903).

M. Papillon, M. Bœuf – nom précisément emprunté à Mirbeau²⁶ –, la mère Pipe, etc. Tantôt encore ils se réduisent à un prénom (Jean, Jacques, Roberte), ou portent un nom de famille passe-partout qui ne permet pas de les individualiser (par exemple, les Martin et les Smith de *La Cantatrice chauve*). Bérenger, personnage reparaissant, est un des rares à disposer d'un véritable nom, et ce n'est évidemment pas un hasard : en dépit de sa médiocrité apparente, qui fait de lui un anti-héros, il est le seul être véritablement humain²⁷, et le contraste n'en est que plus fort avec ceux qui n'incarnent qu'une utilité dramatique d'où a disparu tout vestige d'humanité. Tout autant que Mirbeau, Ionesco refuse logiquement toute "psychologie", qui, en humanisant les personnages et en permettant d'expliquer rationnellement leur comportement, donnerait un sens à leurs actes et ferait du même coup disparaître le sentiment d'absurde qu'il souhaite au contraire susciter. Ainsi précise-t-il, à propos des personnages de *La Cantatrice chauve*, qu'ils sont comiques « *parce qu'ils sont inhumanisés, vidés de tout contenu psychologique*²⁸ ».

Le résultat, c'est que, malgré le parti pris d'Ionesco de ne pas laisser de "message", le spectateur est en droit de tirer, de ses farces, des leçons de portée générale, même si elles ne s'imposent pas d'elles-mêmes et restent souvent ambiguës. Le meilleur exemple en est *Rhinocéros*, que des spectateurs vivant dans des conditions les plus diverses et sous des régimes politiques différents, à l'Est aussi bien qu'à l'Ouest, au Nord comme au Sud, ne manquaient pas d'interpréter, tout naturellement, en fonction de leur propre situation : la portée de cette œuvre est vraiment universelle.

LA CONTESTATION DU LANGAGE

L'autre aspect pré-ionesquien des farces de Mirbeau tient à sa remise en cause radicale des fonctions du langage, qui porte la contestation au cœur même du système de domination de la bourgeoisie.

Tout d'abord, il met en lumière le caractère factice des dialogues de théâtre en prêtant à ses personnages grotesques un langage qui calque fidèlement le parler de la vie courante, avec toutes ses insuffisances : il respecte les silences et les répétitions, reproduit les solécismes usuels, les phrases nominales, les tâtonnements d'une pensée qui se cherche (importance des points de suspension qui séparent les membres de phrase²⁹), laisse des phrases inachevées, ou remplace les mots déficients par des gestes supposés les suppléer. Si tirade il y a, par exemple l'éloge du bourgeois inconnu mort de la typhoïde dans *L'Épidémie*, elle ne peut être qu'à rallonges interminables et emberlificotées, avec force clichés et références emphatiques et mal maîtrisées, qui soulignent le vide de la pensée et qui, en le ridiculisant, disqualifient d'emblée le locuteur.

Mais au-delà de cette fidélité à l'oralité et de ces procédés parodiques qui contribuent fortement au succès de son entreprise radicale de démythification, et, partant, de démystification, Mirbeau met en lumière l'incapacité du langage à permettre une véritable communication, que ce soit entre les classes (*Le Portefeuille, Interview*) ou entre les sexes (*Les Amants, Vieux ménages*). Il fait en effet éclater les faux semblants du "beau langage", qui n'est jamais qu'une *grimace*³⁰ utilisée par les nantis afin de duper l'imagination des faibles pour mieux susciter leur respect et leur soumission. C'est par le langage que passent les mensonges de la propagande (*L'Épidémie*), de la "morale" des Tartuffes (*Vieux ménages*), des déclarations d'amour (*Les Amants*), de la publicité et

²⁶ Mirbeau a en effet ainsi dénommé le personnage d'un conte paru le 31 mars 1893 dans *L'Écho de Paris*, sous le titre significatif de « M. Bœuf ». C'est là qu'apparaît la première mouture de l'éloge paradoxal du petit rentier, finalement inséré dans *L'Épidémie*.

²⁷ Il s'écrie d'ailleurs, dans la dernière scène de *Rhinocéros* : « *Je reste ce que je suis. Je suis un être humain. Un être humain* » (Gallimard, « Folio », 1987, p. 243).

²⁸ *Notes et contre-notes, loc. cit.*, p. 175.

²⁹ Dans ses didascalies, Ionesco indique souvent des pauses, mais il est beaucoup plus sobre dans l'utilisation des points de suspension. On en trouve cependant un certain nombre dans le monologue final de Bérenger dans *Tueur sans gages* (mais non dans celui de *Rhinocéros*).

³⁰ Mirbeau affectionne le mot pascalien de « grimace ». En 1883, il a créé et dirigé pendant six mois un hebdomadaire petit format, brûlot démystificateur lancé contre les puissants et les nantis, qu'il a précisément intitulé *Les Grimaces*.

de la presse anesthésiante (*Interview*), des affaires et de la pseudo-philanthropie (*Scrupules*), de la loi et de la si mal nommée “justice” (*Le Portefeuille*). Le plus souvent, il n’est qu’un vain remplissage ou caquetage (*Les Amants*), ou le véhicule de la mauvaise foi (*Vieux ménages*), ou celui de la manipulation médiatique (*Interview*), ou de l’aliénation idéologique (*L’Épidémie*). Bref, au lieu de combler ou, à défaut, de camoufler l’abîme entre les êtres, il le révèle et le met en évidence : les individus sont murés dans une irrémédiable solitude, qu’illustrent pathétiquement les dernières lignes de *Vieux ménages*.

Tout autant que son prédécesseur, Ionesco est sensible à l’incapacité de la pensée à rendre compte d’un univers où rien ne rime à rien, et, par conséquent, à l’impuissance du langage à exprimer une « réalité », externe ou interne, qui se refuse à toute compréhension rationnelle. Dès lors les dialogues ne permettent nullement d’exprimer la pensée ou les sentiments des locuteurs ni, par suite, de nouer avec les autres un rapport reposant sur une compréhension réciproque. Ils sont une pure abstraction, coupée de toute réalité, à l’instar des sophismes du Logicien de *Rhinocéros*, ou n’ont pas plus de sens que la juxtaposition des phrases de la méthode Assimil d’anglais qui lui ont inspiré *La Cantatrice chauve*. Le décousu des répliques, les entorses à toute logique, l’incongruité des propos, ou leur vacuité répétitive, l’accumulation des clichés et l’insignifiance des idées toutes faites, les coq-à-l’âne et les incohérences, les déformations verbales et les néologismes burlesques, les jeux de mots approximatifs, les détournements parodiques de proverbes supposés refléter la sagesse des nations³¹, ou encore les rapprochements cocasses sur la base de sonorités voisines³², autant de moyens de créer un effet d’étrangeté, voire de *nonsense*, qui peut inquiéter autant qu’il suscite le rire.

Mais c’est précisément cette étrangeté qui, comme dans *L’Étranger*, nous permet, dit Ionesco, de révéler « certaines choses que la raison, la mentalité quotidienne me cachent³³ » – et nous cachent. Ces jeux avec les mots sont donc beaucoup moins gratuits qu’ils ne le paraissent au premier abord, puisque le dramaturge se sert de l’usure du langage pour faire sentir l’usure de la vie et l’incommunicabilité entre les êtres, et de l’insignifiance des mots pour signifier l’insignifiance de toutes choses. C’est encore une façon de faire passer du sens que de révéler, par le non-sens du langage, que l’existence est absurde, que la condition humaine est tragique et que les institutions sociales vont toutes à rebours du bon sens et de la justice, comme pour sa part Mirbeau n’a cessé de le répéter depuis son scandaleux article de 1882 sur la société du spectacle et la cabotinocratie³⁴.

Ainsi, qu’il en ait ou non conscience, Eugène Ionesco se situe bien dans la continuité d’Octave Mirbeau. Certes, son théâtre n’est pas plus uniforme que celui de Mirbeau, il a lui aussi évolué d’une décennie à l’autre, et il ne faudrait donc pas pousser trop loin des rapprochements qui ne tiendraient pas compte de cette diversité. Il est vrai aussi qu’il est allé plus loin que son devancier sur la voie du *nonsense*, mais qu’en revanche il a été moins féroce dans la mise en accusation des classes dominantes et des institutions. Ces différences de degré ne sont pas négligeables. Mais, ce nonobstant, force est de constater que les deux dramaturges ont en commun de se servir de l’incongruité du langage, de la cocasserie des situations qu’ils imaginent et de l’incohérence pathétique de leurs fantoches, pour illustrer l’absurdité foncière de l’humaine condition, dans un univers chaotique et dépourvu de finalité, et l’aberration d’une société conformiste, constamment menacée par la *rhinocérite* de la pensée unique, à laquelle ils nous invitent à résister, fût-ce en solitaires, avec l’arme des mots.

Pierre MICHEL, Université d’Angers

[Ce texte devait paraître en 2004 dans le livre d’hommages offerts à Yves Moraud, de l’université de Brest, à l’occasion de son départ en retraite. Mais visiblement le projet en a été abandonné, et ici, en plus, il lui manque les notes, désolé !]

³¹ Procédé comparable dans *L’Épidémie*, où le scientifique Triceps déclare avec emphase : « Toutes les pourritures doivent être égales devant la loi » (*op. cit.*, p. 74).

³² On trouve dans *Les Amants* un jeu de mots qui annonce ceux d’Ionesco dans *Jacques ou la soumission* : l’Amant déclare à l’Amante : « Tu es mon tout... mon cher tout... mon cher petit tout-tout » (*ibid.*, p. 119).

³³ *Notes et contre-notes, loc. cit.*, p. 188.

³⁴ « Le Comédien », *Le Figaro*, 26 octobre 1882 (recueilli dans les *Combats politiques* de Mirbeau, Librairie Séguier, 1990, pp. 43-50).