

La condition humaine entre les miroirs symboliques de la féminité et l'auto-spécularité – Eugène Ionesco, *Le Roi se meurt*

Prof. univ. dr. Simona Antofi*

Abstract: *The human dimension of death, focused on as a radical form of rebellion from the absurd theatre perspective or an acute protest of man subjected to the macrocosmic laws, as both a weapon fighting against destiny and specific type of writing exorcising the anguish of immanent disappearance, turns into a fundamental theme of Eugen Ionescu's drama. Covertly doubled by the creator-creation theme, the death obsession is the key-word of Ionescu's writing, being enhanced especially by the texts coined around the character named Bérenger who displays obvious autobiographic features. In The King dies (Regele moare), Bérenger I together with other two important feminine characters – queen Marguerite and queen Marie - travels within the great life-death labyrinth, while the whole world is inexorably slipping down to death. Unable to adapt to death, Bérenger I's failure actually displays a tragic experience – in its tormenting agony, the frail human nature fights time down by the power of its own thoughts.*

Key-words: *absurd, feminine character, death, agony, destiny*

Écrite vers la fin de la vie d'Ionesco, la pièce *Le roi se meurt* se fonde sur une idée obsessive du dramaturge, qui représente une véritable charnière de toute sa création dramatique – le problème de la mort. Excepté le protagoniste, Bérenger – ici, Bérenger I^{er} –, repérable aussi dans d'autres pièces (*Les Rhinocéros*, *Tueur sans gages* et *Le piéton de l'air*), l'action dramatique y comporte peu de personnages: les deux épouses du roi, Marguerite, la première, et Marie, la seconde, mais *la première dans son cœur*, selon l'affirmation du Garde, ce dernier, Juliette – la femme de ménage et l'infirmière du souverain, et le Médecin – *chirurgien, bourreau, bactériologue et astrologue*.

Bien évidente, la visée symbolique de la pièce peut être repérée dans les entrées et les sorties des personnages, dans leurs paroles, dans les fonctions du langage utilisé, dans les relations souvent paradoxales entre les personnages, entre ces derniers et leurs propres discours ou entre ces mêmes personnages et le dramaturge dont l'idéologie sur le théâtre de l'absurde se combine avec ses stratégies dramatiques et avec ses obsessions, ses angoisses les plus profondes. La symbolique est évidente non pas autant par sa signification en soi, mais par sa force de signifier. Les tentatives de transférer dans la littérature, en les exorcisant, ses angoisses, tout comme l'effort de trouver – ou de donner – un sens au monde, tout d'abord par le truchement des dislocations violentes du langage, et puis par les reconstructions fragmentaires, selon les anti-règles de l'utopie, du rêve, de l'hallucination, du cauchemar, y représentent l'effet de la terreur du vide, de l'horreur provoquée au dramaturge par l'idée de la mort.

Équivalent de l'incompréhensible, de l'irrationnel, de la terreur psychique due à l'inconnu qui se trouve par-delà le seuil de la vie, l'absurde fonctionne dans les pièces d'Ionesco et, d'autant plus, dans *Le Roi se meurt*, comme une dénomination qu'il fallait donner au monde qui glisse inexorablement vers le non-être, au temps impossible à arrêter et à la durée intérieure de celui qui se perçoit effarouché, en agonie. [1]

Flanqué par les reines Marguerite et Marie, Bérenger I^{er} parcourt le chemin qui mène de la toute-puissante royauté au statut de marionnette, du pouvoir autarchique du langage – jadis créateur de mondes, tout comme le roi lui-même, isolé parmi les hommes et orgueilleux dans son autosuffisance – au silence total. Les deux personnages féminins, qui représentent, en première instance, les symboles de la vie – la reine Marie – et de la mort – la reine Marguerite –, mettent en scène un débat sur le thème du rapport entre l'être et le non-être, avec des arguments et des contre-arguments voilés, avec des plaidoyers en contrepoint qui se reflètent d'une manière tragique sur le roi moribond qui, emprisonné entre les deux discours féminins, perd de plus en plus le droit de propriété sur son propre discours.

*Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, România

Les deux reines refont, dans un contretemps tragique – car Bérenger I^{er} reste, impuissant mais résolu, face à son destin, de ne pas renoncer à la vie – les deux versants de l'existence du roi.

Pour la reine Marie, le roi est la source et la motivation du sentiment d'amour qui unit tous les deux, est l'être grâce à laquelle le monde entier sentait l'amour, pulsait d'amour. Un monde qui - comme tout autre – est construit de mots [2] – de sentiments et de paroles capables à animer tout, si celui qui les manie en croit, ou à bloquer tout, si l'incroyance les vide de signification. Réduites à de signes vides, elles deviennent non-pertinentes par rapport à celui qui, en les investissant du sens, leur donne vie. C'est ce que croit Marie :

« Oui, sois lucide, mon Roi, mon chéri. Ne te tourmente plus. Exister, c'est un mot, mourir est un mot, des formules, des idées que l'on se fait. Si tu comprends cela, rien ne pourra t'entamer. Saisis-toi, tiens-toi bien, ne te perds plus de vue, plonge dans l'ignorance de toute autre chose. Tu es, maintenant, tu es. Ne sois plus qu'une interrogation infinie : qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que... L'impossibilité de répondre est la réponse même, elle est ton être même qui éclate, qui se répand. Plonge dans l'étonnement [...]. [...] Laisse-toi inonder par la joie, par la lumière, sois étonné, sois ébloui. » [3]

Les pauvres tentatives de Marie de revivifier Bérenger, par le truchement d'un retour angoissé, puis tenace et, finalement, désespéré, au passé commun, à l'histoire d'amour qui s'était substituée, pour un temps, au monde entier, trouvent leur contrepoint tragique dans les répliques du roi qui, incapable de se reconnaître dans l'image que son miroir féminin nommé, d'une manière symbolique, Marie, lui met en face avec insistance, se sépare de plus en plus de soi-même, de son histoire qui lui donne l'identité humaine.

D'autre part, le miroir opposé, corrélatif à la symbolique de l'agonie incarnée par la reine Marguerite, met en crise, l'une après l'autre, toutes les hypostases de la royauté et tous les fragments des mondes possibles dont Bérenger se cramponne encore. Ferme et implacable, la voix de Marguerite dirige les actions et les voix de tous les autres personnages, elle met en scène un rituel du glissement vers la mort et guide le tracé du roi, par des étapes nécessaires, vers le trépas :

« MARGUERITE: Enfin! Une chose faite! Il y a renoncé. C'est par les désirs les moins importants que l'on doit commencer. Il faut s'y prendre avec beaucoup d'adresse, oui, on peut commencer maintenant. Doucement, comme pour un pansement qui entoure une plaie à vif, un pansement dont on soulève d'abord les marges les plus éloignées du cœur de la blessure. (*S'approchant du Roi.*) Essuie sa sueur, Juliette, il est tout trempé. (*A Marie.*) Non, pas toi. »

Si la reine Marguerite aide – et oblige – Bérenger accepter son agonie en tant qu'évolution vers la mort, en tant que soumission envers la loi la plus puissante de l'univers, les révoltes de celui qui refuse accepter sa décrépitude, la sienne et celle du monde qu'il (croit encore) gouverner, sont nombreuses. Jadis (perçu) comme absolu, son pouvoir s'avère relatif et, finalement, éphémère. La déréalisation du monde, la réification de ses composantes – en tant que formes encore visibles de l'agonie généralisée – sont autant d'hypostases, des présences et des personnifications de la mort, énumérées d'une manière mordante par la reine Marguerite. Ressentie comme rapprochée, en laissant ses traces dans la dégradation physique et mentale de Bérenger, dans la perte de sa lucidité, dans la régression infantile de celui-ci, la mort y est une présence – absence qui s'insinue graduellement dans le monde du roi, en désorganisant ses réseaux sémantiques et, de cette façon, en le dévitalisant. [4]

C'est pourquoi, le glissement lent vers la mort est conditionné par l'abandon des signes qui, jadis, formaient le royaume de Bérenger :

« MARGUERITE : Il faudra qu'il ne regarde plus autour, qu'il ne s'accroche plus aux images, il faut qu'il rentre en lui et qu'il s'enferme. (*Au Roi.*) Ne parle plus, tais-toi, reste dedans. Ne regarde plus. Cela te fera du bien. »

Effrayé par l'idée de son extinction, le roi fait appel, d'une manière ressassée, au pouvoir naguère incantatoire des mots, capables de légitimer et de maintenir son règne. Mais la dictature des mots n'a plus un effet direct sur l'agglomération de signes que Bérenger I^{er} ne

comprend pas qu'il ne peut plus gouverner en tant que monarque absolu. *Le premier homme*, Bérenger I^{er} a perdu son (omni)potence adamique et, flanqué par ses doublets féminins, il expérimente, malgré lui, l'abandon de soi-même :

« LE ROI : [...] Que tous les autres rois, les guerriers, les poètes, les ténors, les philosophes soient oubliés et qu'il n'y ait plus que moi dans toutes les consciences. Un seul nom de baptême, un seul nom de famille pour tout le monde. Que l'on apprenne à lire en appelant mon nom : B-é-b-é. Bérenger. Que je sois sur les icônes, que je sois sur les millions de croix dans toutes les églises. Que l'on dise des messes pour moi, que je sois l'hostie. Que toutes les fenêtres éclairées aient la forme et la couleur de mes yeux, que les fleuves dessinent dans les plaines le profil de mon visage ! Que l'on m'appelle éternellement, qu'on me supplie, que l'on m'implore. [...] Que l'on perpétue ma mémoire dans tous les manuels d'histoire. Que tout le monde connaisse ma vie par cœur. Que tous la revive. Que les écoliers et les savants n'aient pas d'autre sujet d'étude que moi, mon royaume, mes exploits. »

Dans son rapport avec le sacré, le roi commet un *hybris* [5] à la mesure de son obstination de se maintenir vivant par tous les moyens : par le truchement des mots, de la conservation de son corps, de l'histoire personnelle convertie en légende fondatrice etc. Le manque de l'évidence du sacré, que les personnages n'avaient pas observé, jusqu'à ce moment-là, fait son entrée en scène comme une absence – présence, comme un vide - plein des tentatives pitoyables du roi de s'emparer d'attributs surhumains.

En faisant concurrence, au niveau de la symbolique de la pièce, au roi, Marie et Marguerite se lancent dans un échange de répliques de type débat sur le thème de la mort. On en donne des (pseudo)définitions, on explique le procès de la *libération de la vie*, on met en évidence son caractère inéluctable et, enfin, on en cherche une place nécessaire dans l'univers. Et on en cherche aussi des solutions, comme le fait, de plus en plus désespérée, Marie :

« MARIE : L'amour est fou. Si tu as l'amour fou, si tu aimes insensément, si tu aimes absolument, la mort s'éloigne. Si tu m'aimes moi, si tu aimes tout, la peur se résorbe. L'amour te porte, tu t'abandonne et la peur t'abandonne. L'univers est entier, tout ressuscite, le vide se fait plein. »

D'autre part, la reine Marguerite veille à l'évolution « correcte » de la disparition de Bérenger, de sorte que, comme l'annonce le Garde, les informations périodiques concernant l'état de santé du roi sont annulées par l'ordre de la reine, qui surveille minutieusement aussi l'élaboration de la légende officielle de Bérenger I^{er}. Porteur d'une ironie grave, aux accents tragiques, car il représente l'humanité entière, avec toutes ses créations vaines, éphémères, ce Bérenger – protagoniste d'un monde possible, construit à l'aide des mots maintenant vides de significations, dans la mesure où ils ont comme (faux) référent le roi, tel qu'il est, mais en même temps pleins de significations, car ils rassemblent en eux des fragments représentatifs de l'histoire de l'humanité – ce personnage reste en effigie, comme une statue, en dissolution elle aussi :

« LE GARDE : Il a éteint les volcans, il en a fait surgir d'autres. Il a bâti Rome, New York, Moscou, Genève. Il a fondé Paris. Il a fait les révolutions, les contre-révolutions, la religion, la réforme, la contre-réforme. [...]

LE GARDE : Il a écrit *L'Iliade* et *L'Odyssée*. [...]

LE GARDE : Et en même temps, monsieur l'Historien a fait les meilleurs commentaires sur Homère et l'époque homérique. [...]

LE GARDE : Il a écrit des tragédies, des comédies, sous le pseudonyme de Shakespeare. »

Le nécrologue élogieux de la personne publique est doublé, dans la version de la reine Marie, d'un second nécrologue, élabore toujours en contrepoint – et d'une manière polyphonique – à partir de la corrélation des répliques et des points de vue de tous les personnages qui assistent à l'agonie du roi :

« JULIETTE : C'est malheureux, tout de même, c'est bien dommage, c'était un si bon roi.
 (Circulation)
 LE MEDECIN : Il n'était pas commode. Assez méchant. Rancunier. Cruel.
 MARGUERITE : Vaniteux.
 JULIETTE : Il y en avait de plus méchants.
 MARIE : Il était doux, il était tendre.
 LE GARDE : Nous l'aimions bien. »

La proximité de la mort du roi précipite les choses à un niveau macro- et microcosmique. Le rythme du dialogue entre les personnages, de plus en plus alerte, et l'agglomération de verbes signalent la contamination de l'univers entier par l'état d'agonie du moribond :

« *Les battements de cœur du Roi ébranlent la maison. La fissure s'élargit au mur, d'autres apparaissent. Un pan peut s'écrouler ou s'effacer.*

JULIETTE : Mon Dieu ! Tout va s'écrouler !

MARGUERITE : Un cœur fou, un cœur de fou !

LE MEDECIN : Un cœur en panique. Il la communique à tout le monde. »

Et, comme le monde est créé par le pouvoir de la pensée humaine, le créateur et le maître de celui-ci se voit soi-même reflété dans le miroir du monde. Cette auto-spécularité ajoute des sens et amplifie à l'échelle universelle le double miroitement de Bérenger I^{er} dans ses deux projections symboliques féminines. Par-delà l'apparent narcissisme, par-delà l'apparente maladie psychique, cette visualisation généralisée du soi n'est pas accompagnée par une auto-clarification visant le rapport entre le microcosme humain et le macrocosme. Mais au contraire. Les cinq sens du roi s'atrophient petit à petit et il commence perdre sa mémoire, se séparer de ses souvenirs et de sa propre histoire. Et toujours graduellement, les deux reines vont se transformer dans des miroirs sans reflet, car Marguerite ne guide qu'à l'aide des paroles le roi moribond dans le labyrinthe qui précède *le grand voyage* :

« MARGUERITE : [...] Laisse-toi diriger par cette roue qui tourne devant toi. Ne la perds pas de vue, suis-la, pas de trop près, elle est embrassée, tu pourrais te brûler. Avance, j'écarte les broussailles, attention, ne heurte pas cette ombre qui est à ta droite... Mains gluantes, mains implorantes, bras et mains pitoyables ne revenez pas, retirez-vous ! Ne le touchez pas ou je vous frappe ! (Au Roi.) Ne tourne pas la tête. Evite le précipice à ta gauche, ne crains pas ce vieux loup qui hurle... ses crocs sont en cartons, il n'existe pas. (Au loup.) Loup, n'existe plus ! [...] »

Avec les mots de Marguerite, qui commandent à la réalité et la contrôlent, le corps du roi reste engourdi sur le trône, les reines disparaissent et, immédiatement, disparaissent tous les éléments de décor qui constituent la salle du trône. Dans la lugubre lumière cendrée, seul le trône continue à exister, avant que tout s'obscurcisse. L'agonie est finie et le monde entier est disparu dans le néant, avec celui qui, dans sa magnificence profondément humaine, avait cru avoir vaincu le temps.

Cette étude a été rédigée dans le cadre du projet PNII – IDEI code 949/2008, financé par CNCIS –UEFISCU.

Notes

[1] „Je préfère à l'expression « absurde » celle d'insolite. Il arrive que le monde semble être vidé de toute expression, de tout contenu. Il arrive qu'on le regarde comme si l'on naissait à ce moment-là et alors il nous apparaît étonnant et inexplicable. [...] Mais ce qui est absurde ou plutôt ce qui est insolite, c'est d'abord le donné, la réalité. Je me rends compte que j'emploie le mot absurde pour exprimer des notions très différentes. Il y a plusieurs sortes de choses ou de faits « absurdes ». Parfois, j'appelle absurde ce que je ne comprends pas, parce que c'est moi-même qui ne peut comprendre ou parce que c'est la chose qui est essentiellement incompréhensible, impénétrable, fermée, ainsi ce bloc monolithique du donné, épais, ce mur qui m'apparaît comme une sorte de vide massif, solidifié, ce bloc du mystère ; j'appelle aussi absurde ma situation face au mystère ; [...] absurde donc cette situation d'être là que je ne puis reconnaître comme étant mienne ; qui est la mienne

pourtant. J'appelle aussi absurde l'homme qui erre sans but, l'homme coupé de ses racines essentielles, transcendantes (l'errance sans but c'est l'absurde de Kafka).

Tout cela, c'est l'expérience de l'absurde métaphysique, de l'énigme absolue ; puis il y a l'absurde qui est la déraison, la contradiction, l'expression de mon désaccord avec le monde, de mon profond désaccord avec moi-même, du désaccord entre le monde et lui-même." - E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, 1966.

[2] „Nous existons pour autant que nous pouvons nous exprimer, cela voulant dire nous montrer à l'aide du langage aux autres qui deviennent des miroirs dans lesquels nous trouvons la réponse à la question « Suis-je? ». Il est également superflu de signaler que la plupart des pièces de Ionesco finissent au moment où les personnages se taisent." - Cătălin Mihai Vasile (Gruia), *Ontologie de la présence absente et (dé)construction du personnage dans le théâtre d'Eugène Ionesco*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue d'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en littérature comparée, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, 2009

[3] Toutes les citations sont tirées de : Eugène Ionesco, *Le Roi se meurt*, Gallimard, Paris, 1963.

[4] „La mort est ici partout et dans le langage lui-même, innommée, esquivée, parlée par la reine, qui doit aider le roi à accepter sa destruction, évoquée, affirmée et finalement reconnue." - <http://www.diffluences.com/news/absurde.htm>

[5] « Peut-être que le *hybris* le plus authentiquement tragique, malgré la transformation ludique-grotesque des personnages en marionnettes, reste celui de Bérenger I^{er} du chef d'œuvre d'Ionesco, *Le Roi se meurt*, le souverain moribond qui ose, avec un sublime désespoir et, en même temps, avec une impertinence « aristocratique », d'intolérable enfant terrible, de refuser la mort imminente, ou de suggérer que le monde entier devrait disparaître avec lui, par respect ou par dévotion, dans une tentative de consoler son roi et, au fond, d'en défier de cette façon, par son autosacrifice. » (Laura Pavel, *Ionesco. Antilumea unui sceptic*, Pitesti, Paralela 45, 2002, p. 258, notre trad.)

Bibliographie

Ernst, Gilbert, *Clichés et stéréotypes chez Ionesco*, dans Elena Comes et Sergiu Miculescu (éds.), *Jeux et enjeux de la communication (im)possible - Actes du XVI^e Séminaire de Didactique Universitaire* (Constanta 2009), Cluj-Napoca, Echinox, 2010, pp. 49-72, URL : http://aclif.org.ro/publications/PDF/2010/02_GillesERNST.pdf

Ionesco, Eugène, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, 1966

Pavel, Laura, *Ionesco. Antilumea unui sceptic*, Pitesti, Paralela 45, 2002

Vasile (Gruia), Cătălin Mihai, *Ontologie de la présence absente et (dé)construction du personnage dans le théâtre d'Eugène Ionesco*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue d'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en littérature comparée, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, 2009

Sitographie

<http://www.diffluences.com/news/absurde.htm>

Corpus

Ionesco, Eugène, *Le Roi se meurt*, Gallimard, Paris, 1963