NOUVELLE REVUE THÉOLOGIQUE

124 N° 3 Juillet-Septembre 2002

Ionesco: dérision et mystique

Marguerite JEAN-BLAIN

p. 435 - 450

https://www.nrt.be/fr/articles/ionesco-derision-et-mystique-547

Tous droits réservés. © Nouvelle revue théologique 2026

NRT 124 (2002) 435-450
M. Jean-Blain

Ionesco: dérision et mystique

Les réputations ont la vie dure… Ionesco fut étiqueté chef de file du théâtre de l'absurde ou de la dérision. Or il apparaît dans son œuvre et dès ses débuts littéraires[1] une dimension lyrique, sinon religieuse, en tout cas porteuse d'un questionnement métaphysique: indice indéniable d'une quête mystique que le dramaturge n'a jamais démentie. Son itinéraire suggère qu'une coexistence est possible entre le sentiment de l'absurdité du monde — le désespoir qui s'ensuit — et le désir insatiable de transcendance et d'éternité. La méconnaissance de cette loi de la vie intérieure entraîne une perception caricaturale de l'itinéraire d'un homme, a fortiori d'un artiste. On peut donc admettre, au moins comme hypothèse de travail, qu'une vie spirituelle authentique puisse coexister avec des doutes et que la lecture d'une œuvre littéraire puisse être éclairée par les événements biographiques de la vie spirituelle de l'artiste[2]. Le malentendu que Ionesco a provoqué — et cultivé — repose sur cette contradiction vivante qui l'habite entre son désir mystique et le sentiment que «rien ne vaut la peine de…»[3].

I. – Entre deux cultures

Né en Roumanie, à Slatina, d'un père roumain et d'une mère française, Ionesco fut naturalisé français en 1950. Ses parents ayant divorcé, Ionesco a donc vécu sa petite enfance en France, puis son adolescence en Roumanie, ainsi que sa jeunesse étudiante.

---

1. Ionesco a écrit dans sa jeunesse, dès 1928, des poésies: *Élégies pour des êtres minuscules*. De 1932 à 1946, il collabora à différentes revues roumaines.

2. Ce choix méthodologique implique un choix antérieur de nature métaphysique et anthropologique qui respecte les options de l'artiste: Ionesco, de formation chrétienne — orthodoxe et catholique — s'est toujours réclamé d'un personnalisme à la suite d'Emmanuel Mounier, qu'il a rencontré à Paris en 1938. Il a fréquenté le groupe de la revue *Esprit*. La mort de Mounier en 1950 a été ressentie par lui comme un deuil.

3. Cette réhabilitation de l'aspiration mystique de Ionesco a fait l'objet d'une thèse: «Descente aux enfers et psychopompes chez Ionesco», soutenue en novembre 2000, à Aix-en-Provence, par l'auteur de cet article. Un essai paraîtra aussi prochainement sur l'itinéraire spirituel de Ionesco aux Éditions Lessius de Bruxelles.

On imagine sans peine la fracture affective et culturelle qu'a vécue l'écrivain, obligé de réapprendre le roumain, puis le français. Ce bi-culturalisme a été un handicap mais aussi une richesse qui est à l'origine du travail constant sur la langue que Ionesco a fait dans sa carrière dramatique. Par ailleurs, cette double appartenance est à la source d'une culture et d'une maîtrise des deux langues assez prodigieuses chez le jeune homme. Mais dans ses débuts littéraires, Ionesco n'a pas connu le succès qu'il escomptait auprès de ses compatriotes. Provocateur, il se pose comme un contradicteur né, un «négativiste» comme on l'appelait dans la Roumanie de cette époque, et qui prend pour principe de critique littéraire qu'on peut dire tout et son contraire sur un ouvrage; et il le prouve dans un livre brûlot[4], *Non*, où il fait par exemple un éloge dithyrambique de Mircea Eliade, suivi immédiatement d'un éreintage en règle. Ce livre décroche un prix littéraire qui met le jury dans une position délicate, car en donnant ce prix, il approuve que l'on peut dire en effet n'importe quoi et que la critique littéraire n'a pas de sens… et donc pas davantage les prix littéraires.

Cet esprit de contradiction qui ronge le jeune homme et le fragilise a joué par ailleurs comme un atout dans sa vie, car Ionesco est doué d'un excellent jugement et il a su discerner les talents des écrivains de son époque, dans ses articles de critique littéraire[5]. Ionesco avait aussi un sens aigu des réalités politiques et il a vu clair dans la situation de la Roumanie pendant la Deuxième Guerre mondiale. Sa génération s'est trouvée entraînée dans la dérive légionnaire: mouvement nationaliste d'extrême droite, embryon de la Garde de Fer. De nombreux témoignages disent que Ionesco est à peu près le seul de sa génération à avoir gardé la tête froide et à avoir résisté à la vague d'antisémitisme qui s'était emparée de la Roumanie.

Le problème était délicat: cette jeunesse étudiante qui s'est laissé séduire était — parce que roumaine — nécessairement orthodoxe, dans la mouvance de Nae Ionescu, son maître à penser, et du jeune leader Mircea Eliade qui prêchait un christianisme authentique, résultat d'une expérience «fraîche, lourde de sens». Il semble que l'autochtonisme ait dérivé presque naturellement dans la xénophobie et que ce petit groupe d'intellectuels n'ait pas su à temps discerner le piège. Ionesco était encore plus

---

4. IONESCO E., *Nu*, Bucarest, 1934, traduit du roumain et annoté par Marie-France IONESCO, *Non*, Paris, Gallimard, 1986, p. 274.

5. Ces articles ont été réunis dans un livre dont le titre dit bien l'état d'esprit du jeune éditorialiste: *En guerre avec le monde entier*, Ed. Humanitas, 2 vol., 1985.

sensible que d'autres au problème en raison d'une ascendance juive par son arrière-grand-mère maternelle.

Ionesco a reçu le baptême orthodoxe, mais sa première initiation sacramentelle fut catholique, au cours d'un séjour qu'il fit à La Chapelle-Anthenaise, en Mayenne (1917-1919). Il passait ainsi sans difficulté d'une sensibilité spirituelle à l'autre[6]. Il a fait donner à sa fille un enseignement catholique parce qu'il a perçu mieux que tout autre les collusions de l'Église orthodoxe avec les pouvoirs politiques. Une influence décisive a joué pour lui à partir de 1975, celle du Père Carré, o.p, devenu à cette date son confrère de l'Académie française. Un «œcuménisme de base» se pratiquait dans la famille sans grand débat de conscience et cohabitait avec des doutes permanents et parfois un agnosticisme affiché publiquement. Tout cela, ajouté aux propos des personnages de l'œuvre théâtrale, contribuait à placer le personnage en contradiction avec lui-même. Mais il faut voir aussi l'aspect positif de cette double appartenance religieuse, très représentative de la vocation de la Roumanie: passerelle entre l'Orient et l'Occident, les «deux poumons de l'Église».

II. – L'expérience «de lumière»[7]

Au point de départ, il y a le «paradis perdu». Une confidence exprimée dans *Non*, en 1934, sous la forme d'une prière adressée à Dieu, révèle une première crise de certitude: le jeune homme a perdu son «coin de Paradis». Les premières évocations scéniques montrent un jardin lumineux, une ville lumière, un matin de juin, un étonnement d'être. Mais cette évocation est aussitôt distanciée, sa validité remise en question et le retour à la réalité sordide vérifie le doute. Que s'est-il donc passé? Une expérience que Ionesco a racontée des dizaines de fois et dont le texte qui suit[8] offre la description.

> J'avais environ 17 ou 18 ans. J'étais dans une ville de province. C'était en juin, vers midi. Je me promenais dans une des rues de cette ville très tranquille. Tout d'un coup j'ai eu l'impression que le

6. Il voyait indifféremment des prêtres catholiques ou orthodoxes et signale dans sa jeunesse en Roumanie l'existence d'un accompagnateur spirituel, moine athonite, *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 246-248.

7. C'est ainsi que la dénommait l'écrivain.

8. *Entre la vie et le rêve*, Entretiens de Claude Bonnefoy avec Eugène Ionesco, Paris, Gallimard, 1966, 1996, p. 32-33.

> monde à la fois s'éloignait et se rapprochait ou plutôt que le monde s'était éloigné de moi, que j'étais dans un autre monde, plus mien que l'ancien, infiniment plus lumineux; les chiens dans les cours aboyaient à mon passage près des clôtures, mais les aboiements étaient devenus subitement comme mélodieux, ou bien assourdis, comme ouatés; il me semblait que le ciel était devenu extrêmement dense, que la lumière était presque palpable, que les maisons avaient un éclat jamais vu, un éclat habituel, vraiment libéré de l'habitude.[...]

Ionesco éprouve de la difficulté à rendre compte de son expérience, si ce n'est par la joie «énorme» qu'il a ressentie et par la conscience qu'il n'aurait jamais plus peur de la mort. Il est important de noter aussi «le sentiment de vérité absolue, définitive», qui serait l'antidote des tristesses et des désespoirs à venir. Mais la désillusion fut progressive et douloureuse, à la mesure même de l'acharnement du jeune homme à réactiver ce moment d'extase.

> Oui, ce fut une sorte de moment miraculeux qui a duré 3 ou 4 minutes. J'avais l'impression qu'il n'y avait plus de pesanteur. Je marchais à grands pas, à grands bonds, sans fatigue. Et puis, tout d'un coup, le monde est redevenu lui-même, il l'est toujours, ou presque. Le linge qui séchait dans les cours des petites demeures provinciales ne ressemblait plus à des étendards, à des oriflammes, mais vraiment à du pauvre linge. Le monde était retombé dans un trou.

Dans tous les récits que Ionesco a faits de son expérience, les notations qui concernent le cadre sont cohérentes: c'est la fin du printemps, midi, heure de luminosité très vive; Ionesco se trouve dans une petite ville, aux maisons entourées de jardins; tranquillité, calme et solitude.

La sensation visuelle de lumière prédomine, associée à des sensations olfactives et tactiles. Mais il n'y a pas de vision à proprement parler. C'est la réalité qui entoure le jeune homme qui est transfigurée et il fait l'expérience d'une sorte d'intuition de l'Être, qu'il habille d'une phraséologie vaguement bergsonienne. Il est dans un état d'exaltation perceptible à la rapidité de la marche, à l'impression de légèreté, d'apesanteur, mais il n'y a pas de lévitation: bref, un état d'euphorie dont l'écrivain a toujours souligné le caractère ineffable.

Cette expérience n'a été rattachée explicitement à une croyance chrétienne qu'en 1934, où la nécessité d'un engagement s'imposait; une deuxième fois, en 1978, où il est question de Quelqu'un qui le tenait par la main; une troisième fois, en 1986, où il parle d'une Présence protectrice. Ces moments privilégiés ne sont pas racontés sur le mode hyperbolique, il n'y a pas d'effets de style, mais au contraire, l'interrogation douloureuse sur l'authenticité

du parcours, la volonté de ne pas se prendre pour un mystique, la sobriété du souvenir d'un souvenir…

En dehors de ces quelques récits, l'expérience apparaît pendant plus de cinquante ans comme détachée de toute théologie traditionnelle dans son aspect doctrinal; seuls, les symboles sacrés ou bibliques, ne font aucun doute: ils affleurent comme des vestiges de la grâce première, mais sans référence explicite au Dieu de la Bible, au Christ, pas plus qu'à une autre divinité. L'expérience fait plutôt songer à la certitude sensible et intellectuelle qu'il y a véritablement autre chose que le monde matériel, et que cette «autre chose» est synonyme d'un appel à la béatitude, à la spiritualité, qui a rempli durant la vie de l'écrivain une fonction quasi sacramentelle.

Cette expérience s'accompagne d'une sorte de déréalisation du monde matériel, comme si toute la nature humaine, en particulier dans sa dimension charnelle, tout le cosmos n'étaient pas conviés réellement à cette assomption merveilleuse. Ionesco demeure ébloui par un monde vaporeux, voluptueux et surtout ne s'engage pas dans une démarche réaliste. Il affirme au contraire constamment sa volonté de se souvenir de l'épisode merveilleux et de le réactiver dans les mêmes termes: il préserve ainsi un paradis dans une fixation imaginaire qui ne le reconduit qu'à lui-même. C'est cet acharnement qui fait dire presque avec certitude qu'il ne s'agit pas là d'une expérience religieuse. Mais cela ne signifie nullement qu'elle soit dénuée de valeur spirituelle. Ce fut un instant de grâce, mais non *stricto sensu* une grâce mystique. Il faudrait plutôt parler de grâce mystique dans l'évolution de la relation de l'artiste à cet événement. Ce qui signifie que le caractère mystique du cheminement de l'écrivain ne réside pas tellement dans cette grâce de lumière — dont on ne saura probablement jamais la validité — que dans l'interrogation demeurée permanente dans sa vie et qui l'a laissé toujours ouvert à l'Imprévisible. Il n'a jamais tourné la page sur la «question-Dieu» et il a été un mystique sans avoir la jouissance de la vie mystique.

Le témoignage de Cioran est intéressant de ce point de vue.

> J'ai connu Ionesco quand nous étions étudiants. Il a toujours été attiré par la religion. Il n'est pas croyant, mais il est tenté par la foi. Il est hanté par l'idée de la mort, la mort qu'il ne peut accepter. L'angoisse est au cœur de ce qu'il a écrit. Il est plus religieux que moi, qui n'ai jamais été tenté par la foi. Ionesco est toujours sur le point de l'être[9].

---

9. CIORAN Emm., *Glossaire*, dans *Œuvres*, coll. Quarto, Paris, Gallimard, 1995, p. 175.

Toujours est-il que cette grâce de lumière dont Ionesco ne cesse de parler ou de théâtraliser a fonctionné comme un aiguillon et l'a poussé à chercher la vérité religieuse dans toutes les directions. À partir des années 60, on assiste donc à une quête dans les différentes traditions religieuses: le bouddhisme tibétain (*Le Roi se meurt*, 1962); la tradition judéo-chrétienne (*Le Piéton de l'air*, 1963), les ailes mystiques des grandes religions (soufisme, hassidisme).

III. – Un Roi se meurt…

Le Roi se meurt[10] est une admirable oraison funèbre, significative de l'ambiguïté que l'écrivain entretient à cette époque sur sa propre quête de la vérité. C'est une pièce qui, toujours d'actualité puisqu'elle nous rappelle à tous notre fin dernière, parle à notre société européenne, sensibilisée aux soins palliatifs et à l'euthanasie. La question: «comment mourir?» implique «Quel sens y a-t-il à vivre?» et le syncrétisme qui habite cette pièce de Ionesco dit toute l'incertitude de ces années 60. Il l'a écrite au sortir d'une maladie et d'une hospitalisation perçues comme un avertissement. L'espace scénique est un espace clos, celui de la chambre funéraire. Le sujet de la pièce: l'agonie du Roi Bérenger. La nature, les saisons, les bêtes sont frappées d'un vieillissement accéléré, la terre tremble, signe avant-coureur de la mort, le royaume se rétrécit comme une peau de chagrin. L'espace est traité comme un énorme corps malade dont le pourrissement est en relation étroite avec la maladie du Roi qui ne cesse de s'aggraver. Toute cette dégradation progressive est racontée par les différents protagonistes de la pièce qui accourent pour annoncer de nouvelles catastrophes, rythmant l'agonie du Roi. Cette agonie se passe donc en temps réel, celui de la représentation. Le décor disparaît lentement, le Roi ne le perçoit plus, il devient sourd, aveugle, on entend les battements affolés de son cœur qui ébranlent la salle du trône: pour celui qui meurt, c'est toujours la fin du monde et la mort du Roi ressemble au fond à une apocalypse, la sienne. Elle ne survient que quelques secondes après l'évanouissement du décor, ce qui place le spectateur dans la position du mourant pour qui c'est le monde et non lui qui disparaît.

Ionesco exprime dans cette pièce son angoisse devant la mort et il la dramatise en créant deux personnages, les deux Reines, la

10. IONESCO E., *Le Roi se meurt*, éd. G. ERNST, coll. Folio Théâtre, Paris, Gallimard, 1997. [1]1963 et 1966.

première épouse du Roi, Marguerite, et la seconde épouse, Marie, jeune et frivole, aimant la vie, ayant entraîné le Roi dans un tourbillon de fêtes et de grands repas. Tandis que Marguerite représente la raison, la sagesse; elle est un personnage austère qui va régler les différents moments du rite de passage. Elle constate les signes qui ne trompent pas dans la progression de l'agonie et les énonce froidement, en dictant des ordres à la Cuisinière et au Garde, qui ne peuvent plus obéir au Roi, devenant comme paralysés. Marguerite est le personnage psychopompe[11] de la pièce; ses propos sont directement inspirés du *Livre des morts tibétain*, le *Bardo-Thödol*, ainsi que des rituels ou lamentations funèbres archaïques de la Roumanie, *Les chants du mort*, traduits en français en 1947: folklore que Ionesco connaissait bien, parce qu'il avait été recensé par un de ses amis roumains, Constantin Braïloiu, ethnologue et musicologue.

Marguerite va donc délivrer le Roi de l'obstacle le plus grave qui s'oppose à sa délivrance, le désir. Elle chasse tout le monde, et à la fin de la pièce, demeure seule avec le Roi; elle ôte symboliquement tout ce qui l'encombre encore, besace, boulet, bagages et l'accompagne dans sa marche vers la mort. Le Roi se redresse, monte les marches du trône, symbole de l'ascèse, et meurt assis.

Plusieurs lectures peuvent être faites de cette cérémonie[12]: la plus courante est la lecture tibétaine. Effectivement, certains éléments présentés comme réels par Marguerite peuvent renvoyer au bouddhisme, comme la roue, le miroir. Mais Ionesco retient surtout le caractère illusoire de la vie: agitation inutile, illusion, songe. Marguerite s'emploie à faire sortir les illusions de la tête du Roi qui s'imagine «que son être est tout l'être». Il faut désormais que le Roi sorte de son rêve, car la vie est un songe… Cette constatation a des antécédents célèbres. Ionesco, en faisant déboucher la pièce sur une lumière grise dans laquelle disparaît le Roi, montre que le bouddhisme lui-même est une illusion et ne constitue pas un salut. Le salut réside dans la compréhension de cette illusion. C'est lorsque nous percevons la vacuité du monde que nous sommes dans le nirvana. Il n'y a donc rien à espérer, rien à désirer. Au terme: le vide vertigineux que laisse la mort clinique. Aussi le bouddhisme culmine-t-il logiquement dans le

---

11. Personnage accompagnateur de l'âme du défunt lors de sa descente aux enfers ou au pays des morts, dans les mythologies anciennes.

12. Les remarques qui suivent concernent plus précisément la dernière grande tirade de Marguerite, à partir du moment où elle se retrouve seule avec le Roi (cité *supra*, n. 10), p. 129-137. Dans *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, La Pléiade, p. 792-796.

renoncement au bouddhisme. Le salut consiste à cesser de croire au salut. *Le Roi se meurt* est donc une pièce parfaitement désespérée. Ce que le dramaturge a exploité, c'est le rituel, la structure formelle qu'offre *Le Livre des morts tibétain*. Mais le bouddhisme en tant que tel est utilisé comme un bâton de voyage, un *modus vivendi* et ici un *ars moriendi*, destiné lui aussi à disparaître.

Parallèlement à cette lecture tibétaine, on rencontre des éléments plus folkloriques, plus païens également, dans *Le chant du mort*, livre des morts roumain. Le défunt aperçoit dans son voyage des animaux (loup, vipère); une passerelle est destinée à faciliter sa route. Les chants rituels retracent le lent cheminement du mort vers son lieu de repos. La mort est ainsi ritualisée. Ces textes ne peuvent être chantés que par des femmes désignées de longue date pour cela, véritables prêtresses qui prodiguent au défunt des conseils et des encouragements. Ces vieilles femmes appelées «Aubes» ont souvent rempli dans leur village des fonctions d'accoucheuses et, après avoir accompagné les naissances, elles assistent les morts et les aident à commencer la nouvelle vie d'outre-tombe. Ces rituels roumains sont étrangers à la notion chrétienne de la mort et de l'autre monde; mais ils prennent leur place dans le cérémonial roumain des funérailles et y sont intégrés au même titre que les lamentations faites au nom de la famille par les pleureuses, le repas funéraire et les services religieux célébrés par le pope. Le rituel local s'accorde avec le rituel religieux et selon la formule de Cuisenier[13], «le prêtre et le chœur des vieilles femmes n'interviennent jamais l'un sur l'autre, ni pour entrer en composition, ni pour entrer en compétition». Ils s'intègrent dans un ensemble plus large: la cérémonie. Or c'est précisément de cette «cérémonie» que s'empare Ionesco, en bon dramaturge. Et il la coupe de son contexte religieux orthodoxe.

Une lecture chrétienne se révèle encore plus intéressante pour comprendre comment Ionesco exploite le matériau immémorial de l'accompagnement des défunts. Dans la liturgie chrétienne, la mort est considérée comme un passage, une échappée hors de ce monde pour pénétrer dans la terre promise du paradis, c'est-à-dire le Dieu Trinité. Le sacrement qui «équipe» le chrétien pour le passage est l'Eucharistie, donnée en *viatique*: littéralement en provision de voyage pour le ciel. Ce viatique est pour le chrétien le Christ lui-même, Médiateur, et le prêtre ou le diacre qui accompagnent le mourant ne sont pas des psychopompes dotés

13. CUISENIER, J., *Le feu vivant. La parenté et ses rituels dans les Carpates*, Paris, PUF, 1994.

d'un pouvoir magique, ils ne récitent pas des formules magiques. La prière est une prière d'intercession à l'intérieur d'une communauté ecclésiale, dont les membres vivants sur terre font appel à ceux qui sont déjà dans l'au-delà. Mais la véritable médiation est celle du Christ, qui s'enracine dans sa propre mort, sa descente aux enfers et sa résurrection. La fonction de psychopompe se charge alors d'un contenu sotériologique.

Or, à côté du Roi qui se meurt, Marguerite est une «officiante». Par sa parole, elle exorcise le mal. Elle fait le geste de couper, avec des ciseaux invisibles, ou fait mine de soulever un poids énorme: elle «présentifie» le poids du mal en suggérant toute sa densité métaphysique et en même temps la nullité existentielle des attaches humaines. Lorsqu'elle a débarrassé le Roi de toutes ses attaches, elle lui dit qu'il est plus beau, plus propre. Ce qui fait songer à la prise de conscience que beaucoup de chrétiens ont ou avaient du sacrement de pénitence. Ionesco lui-même avait gardé de sa première confession catholique à La Chapelle-Anthenaise le souvenir d'une souillure dont on se débarrasse. «Je suis propre», avait-il écrit. On pourrait donc songer à une démarche pénitentielle, si c'était le Roi qui parlait… et non Marguerite. Cette dernière prend à la fois la place de Dieu et la place du Roi et, d'une façon assez parodique, Ionesco évacue du sacrement l'aveu des fautes pour n'en garder que le caractère quasi magique. On se sent plus léger et plus propre grâce à la Reine-à-tout-faire… C'est donc le rituel qui est privilégié au détriment du «noyau dur», religieux.

De même les gestes de Marguerite, demandant au Roi de lui abandonner ses mains, ses doigts, ses bras, ses jambes, font inévitablement songer aux rites du sacrement des malades, appelé jadis «Extrême Onction». Or dans le sacrement chrétien, la parole — qui demeure irremplaçable — donne un sens à un geste, une démarche qui s'origine dans celle de Dieu qui s'incarne. Ce geste est l'onction de l'huile, pénétrante, fortifiante, qui communique la présence de l'Esprit Saint; parce que le Christ, le Messie, dont le nom signifie «l'Oint» est pénétré de Dieu et d'Esprit Saint, comme d'une huile fine et c'est Lui qui guérit et pardonne, à travers cette onction. Le geste sacramentel n'est pas magique, l'onction n'a pas de caractère médicinal, elle appelle à la conversion du cœur. Il est curieux de constater que Marguerite procède à une sorte de cérémonial sacramentaire sans huile, transforme le sacrement en un rituel magique et le réduit à une technique thérapeutique, en accordant à la parole seule un pouvoir merveilleux, celui du chaman.

De même, lorsque Marguerite invite le Roi à s'intérioriser, à se pencher sur son cœur, cette intériorisation ne conduit pas à

l'expérience d'une présence divine chrétienne, mais renvoie à l'imaginaire du Roi/Ionesco, à sa mémoire créatrice et gardienne du trésor de l'enfance, à un espace intérieur certes, irrigué par les lectures, les rêves, les souvenirs, mais étranger à la Transcendance. Cette rapide analyse montre comment Ionesco joue très habilement avec les traditions religieuses ou folkloriques. Le caractère fluide de ces mouvances spirituelles contribue à instaurer le sacré, mais non le religieux, dans la mesure où le sacré représente une dimension particulière de l'art qui exprime quelque chose de transcendant (ici le mystère de la mort); qui nous plonge dans le silence, nous coupe le souffle. Mais ce n'est pas de l'art religieux, car il n'est pas au service d'une activité d'adoration, de louange d'une Divinité. Marguerite incarne plutôt un moralisme, celui du devoir. Ionesco n'atteindra la dimension d'un art chrétien que dans son dernier opéra, *Maximilien Kolbe*, et non parce que le sujet est chrétien (la mort d'un saint martyr), mais essentiellement et d'abord parce que le corps est orienté vers le corps glorieux du Christ, vers la gloire de la Résurrection qui est le cœur du christianisme. Dans *Le Roi se meurt*, Ionesco a vidé complètement les symboles chrétiens, roumains et même bouddhistes de leur densité métaphysique ou religieuse, les a «laïcisés» en quelque sorte et n'en a retenu que les rituels.

Pourquoi? Ionesco a toujours été pudique en ce qui concerne sa vie intérieure; il a toujours refusé le théâtre à thèse, donc il élimine dans les traditions religieuses le contenu proprement doctrinal, rigoureux selon le mode occidental. L'Extrême-Orient lui propose une harmonie de l'âme et du corps à laquelle il est sensible. Et surtout c'est un artiste et il crée non pas à partir des idées, mais à partir des formes. C'est pourquoi les rituels, les *Livres des morts* tibétain, égyptien, roumain l'ont intéressé. Et ce faisant, il retrouve l'origine du théâtre qui est d'être une liturgie, une cérémonie. S'il ne propose aucune eschatologie déterminée, il met en espace notre angoisse de la mort, question essentielle que nous nous posons tous, en nous renvoyant à des symbolismes et à des références religieuses assez vagues et, en fin de compte, à notre propre solitude. Ionesco a toujours voulu faire accéder l'œuvre d'art à un universalisme profond; il a voulu retrouver un langage «simplifié, essentialisé», selon ses propres termes, pour exprimer «des idées neuves et anciennes», «vivantes et permanentes», particulières et à la fois universelles[14].

14. Voir à ce sujet IONESCO E., *Notes et contre-notes*, coll. Folio Essais, Paris, Gallimard, 1966, p. 85-86, p. 87, p. 215-223 et en particulier la p. 288.

IV. – «Où t'es-Tu caché, Ami?»

Ces explications laissent toutefois de côté la nostalgie inguérissable de la grâce de lumière qui parcourt toute l'œuvre de l'écrivain. Les pièces qui ont suivi *Le Roi se meurt* témoignent d'un oubli de cette expérience, d'une infidélité. Par exemple Jean, dans *La Soif et la Faim* en 1966, le Personnage dans le roman *Le Solitaire* ou son homologue dans *Ce formidable bordel!* de 1973: ils expriment un pessimisme radical par rapport à leur expérience qu'ils ont oubliée. Jean a voulu en capitaliser le souvenir, mais il a l'impression que son souvenir se détache de lui, que ce n'est plus que du cinéma et il entame une analyse critique de cet événement. On voit la trace de cet examen critique dans les livres[15] que Ionesco lisait sur les différentes mystiques. Il cherche comment se passent les phénomènes extraordinaires pour essayer de situer sa propre expérience et il ressasse ce moment ineffable, il s'y accroche comme à une bouée de sauvetage, effective pour lui, car ce capital de lumière est à la source de sa créativité, il lui doit sa survie psychologique et morale et son œuvre en est issue. La magnifique vision, à la fin du *Solitaire*, est nourrie par toute une symbolique biblique, sanjuaniste, orthodoxe aussi, véritable iconostase, signe avant-coureur de la Rencontre avec la Divinité; elle intériorise le jardin lumineux, le sacralise; mais, dans la traduction scénique du roman, *Ce formidable bordel!,* le héros a encore des relents sarcastiques d'amertume: «Quelle bonne blague, mes enfants!».

Arrive le temps du détachement. Les deux dernières pièces, *L'Homme aux valises*, 1975 et *Voyages chez les morts*, 1980. Ionesco a plus de 70 ans, il commence à faire le deuil de ce qui a justifié sa carrière et il attend ce qu'il appelle la Manifestation. Enfin le dernier journal intime, *La quête intermittente*, qui relate l'année 1986, et *Maximilien Kolbe* en 1988 livrent le secret de la dernière étape. Rien n'a changé et pourtant tout a changé. Son état psychologique dépressif qu'il qualifie d'infernal l'affecte toujours. *La quête intermittente* contient une importante allusion à Jean de la Croix et au livre que lui a consacré Jean Baruzi. Les pièces et le roman qui viennent d'être cités comportent une thématique sanjuaniste évidente. Ionesco n'a probablement pas lu entièrement l'œuvre du mystique espagnol, mais il en connaissait

15. Ces remarques s'appuient sur l'examen des livres de la bibliothèque de l'écrivain, gracieusement mise à disposition par Marie-France Ionesco à l'auteur de l'article.

des passages par cœur, en particulier ses poésies, et le livre de Jean Baruzi[16] fut son livre de chevet durant toute sa vie. Ce qui invite à interroger la doctrine sanjuaniste pour essayer de comprendre ce qui s'est passé.

Le réservoir d'images et de souvenirs constituait bien la source à laquelle l'artiste puisait son inspiration. Sa créativité, cette fonction de rappel des souvenirs, qui est une fonction structurante des souvenirs, est passée par le feu du creuset des purifications. Quelle que soit la nature de son expérience initiale, il est certain qu'il s'est passé quelque chose qui l'a marqué à jamais: la faim et la soif de cet Essentiel, le fait d'être; cela a fonctionné ensuite comme un aiguillon et a justifié sa vocation d'écrivain: en soi, ce n'est pas un mal, c'est un bien.

Mais il a fallu ensuite se détacher de ce capital. Ionesco en avait fait son bien propre, il en avait recherché la saveur sensible et avait fini par tuer son expérience en se tournant vers le bouddhisme qui l'encourageait à tuer le désir, alors que le détachement chrétien ne tue ni le désir ni la recherche, mais seulement leur caractère propriétaire. Ionesco est donc passé par une purification de la mémoire qui ressemble à un véritable appauvrissement. Ce dernier est particulièrement sensible dans *La quête intermittente* et *Maximilien Kolbe*.

L'écriture du dernier journal intime de l'écrivain est en effet assez pauvre, laborieuse: Ionesco ne fait plus de littérature. Il expérimente une nudité intérieure douloureuse. L'opéra[17] donne la clef du retournement: Ionesco en a écrit le livret pour le compositeur, Dominique Probst. C'est la seule œuvre où l'artiste est devenu serviteur… Il est au service de quelqu'un d'autre, d'abord parce qu'un librettiste est au service de la musique, mais surtout parce que son héros est le Père Kolbe, un saint et un martyr polonais qui a donné sa vie en échange de celle d'un père de famille à Auschwitz, en 1941. C'est sans doute la seule chose que Dieu lui demandait, non pas des efforts héroïques, mais seulement de se dé-centrer, c'est-à-dire de ne plus envahir la scène de ses rêves et de ses souvenirs, bref de lui-même. Avec quelle économie de moyens Dieu a agi à l'intérieur d'un psychisme humain, en

16. BARUZI J., *Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, Librairie Alcan, 1924, thèse de Lettres; rééd. avec intr. d'É. POULAT, coll. Pierres d'Angle, Paris, Salvator, 1999.

17. *Maximilien Kolbe* n'a fait jusqu'à présent l'objet d'aucune édition française. Une édition critique et commentée sera prochainement publiée par l'auteur de l'article aux Éditions Champion.

respectant ses blessures, l'orientation artistique de ses rêves, sa vocation spécifique! Dieu a tout respecté. Il ne l'a pas guéri miraculeusement non plus: «Comment ouvrir une fissure, une simple fissure dans le plancher de l'Éternel?», écrivait Ionesco. L'Éternel s'est engouffré par les fissures de son psychisme, alors même que les portes que représentent les facultés maîtresses (volonté, mémoire) étaient bloquées par le raisonnement et des habitudes de vie que l'âge ne permettait plus de modifier. «Je sais seulement une chose: Il m'est indispensable. Est-ce cela, l'Amour?» écrivait encore Ionesco. Comme on est loin d'une évaluation moralisante de la sainteté et d'une façade religieusement correcte!

V. – Jean de la Croix selon Baruzi

Comment se fait-il que Ionesco, lecteur assidu de Jean de la Croix, n'ait pas trouvé dans sa doctrine ou dans la médiation de Baruzi une lumière pour son cheminement spirituel? Notons d'abord que Baruzi et d'autres philosophes du début du siècle ont eu le mérite de sortir la mystique de la pathologie mentale. Jean Baruzi (1881-1953), philosophe de formation, appartient à la brillante génération des Bachelard, Gilson, Lavelle, Maritain; Bergson et Blondel étaient de 20 ans leurs aînés. Dans sa thèse, Baruzi admire l'expérience spirituelle du mystique espagnol, mais il l'envisage uniquement comme une expérience noétique qui ne s'est pas déployée dans une construction philosophique. Il lui reproche son allégeance à la théologie catholique et plus précisément à la discipline scolastique, à sa formation carmélitaine à Salamanque. Il écrit par exemple:

> Un homme n'est pleinement grand que dans la mesure où il échappe aux fatalités de son milieu intellectuel et moral. Saint Jean de la Croix, dont la contemplation s'élèvera, hardie et solitaire, n'a pas su ce qu'est la spéculation philosophique… Il n'a pas songé à construire, en quelque sorte d'un même mouvement, une pensée mystique neuve et une philosophie neuve[18].

Or Jean de la Croix avait tout autre chose à faire qu'une construction philosophique et sa doctrine mystique offre au contraire ce que l'expérience philosophique ne peut donner par elle-même. Et Ionesco qui connaissait bien Baruzi écrivait: «Ces textes sont d'un grand intérêt pour ceux que préoccupe une analyse des liens entre la rationalité philosophique et le vécu du

18. BARUZI J., *Jean de la Croix…* (cité *supra*, n. 16), p. 128-129.

divin». Intuition pénétrante chez un écrivain qui par ailleurs, malgré sa culture, se montre vulnérable à cause de sa faiblesse au plan strictement métaphysique et théologique. Il en était conscient et regrettait son incompétence. Lorsqu'on pénètre dans sa bibliothèque et que l'on découvre les livres qu'il lisait, c'est-à-dire les lectures formatrices de sa vie pendant les années de guerre (1938-1950 globalement; il va créer *La Cantatrice chauve* en 1950), on demeure surpris de voir qu'il s'intéresse aux Pères Grecs[19], aux travaux du Père de Lubac, à toutes sortes d'ouvrages spirituels et philosophiques. «Nous sommes tous les fils de nos lectures»[20], écrivait-il. Ionesco était un homme en recherche dont le principal centre d'intérêt était — et fut toujours — la mystique, donc à l'opposé de la réputation qu'on lui fit. Mais à cette époque troublée (la guerre, le retour en France et les difficultés financières), son expérience de lumière s'évapore et sa foi connaît une sérieuse remise en question. Et par ailleurs, son couple bat de l'aile… Ses dépressions cycliques le poussent à faire appel à la psychanalyse, plus tard à des thérapies comme celle de la peinture. Mais tout en proclamant l'absurdité du monde, il ressent en lui la brûlure d'une expérience qui l'a marqué à tout jamais et qu'il ne parvient pas à gommer. Il cherche alors à comprendre les périodes que les mystiques — et en particulier Jean de la Croix — appellent des «nuits spirituelles».

Or Baruzi a offert à Ionesco une compréhension assez intellectuelle de l'expérience mystique, dans la ligne des mystiques rhénans, par exemple et en mettant l'accent sur l'aspect noétique de l'expérience mystique, sur le côté extrêmement abrupt, désespéré, héroïque de la nuit spirituelle; il fait de la mystique une espèce d'hypermétaphysique, une sorte d'absorption dans l'incompréhensible, l'informulé, une foi abyssale. Le point névralgique de ce système réside dans l'absence de médiation: le saint s'abîme dans un Dieu sans mode, sans dogmatisme déterminé, attirant ainsi des hommes de toutes les confessions, se livrant à une purification de leur pensée. Aussi Ionesco retrouve-t-il une certaine mystique naturelle qui n'est pas sans ressemblance avec le bouddhisme.

Un autre «obstacle», si l'on peut dire, est à prendre en considération: la formation orthodoxe du dramaturge. L'expérience des

---

19. Ionesco possédait les tout premiers exemplaires de la collection «Sources chrétiennes», *Le drame de l'humanisme athée* du Père de Lubac, édition de 1945 (Paris, Spes), lu, relu, et annoté plusieurs fois.

20. *Antidotes* (cité *supra*, n. 6), p. 218-219.

nuits, surtout dans la phase passive de la nuit de l'esprit, dans le psychisme humain, n'est guère acceptable pour les Orthodoxes qui voient dans la sécheresse un état maladif et pour lesquels l'expérience de Dieu est une expérience de lumière et de chaleur. Dans la religion orthodoxe roumaine, on met également l'accent sur les rites, ce que Ionesco appelle lui-même «le Protocole» et dans la mesure où l'on n'a plus l'expérience sensible de Dieu, c'est que l'on s'est éloigné de Dieu. C'est pourquoi, dans la vie pratique, lorsque Ionesco perd progressivement le souvenir de son illumination de jeunesse, ce qu'il prend pour une catastrophe est au contraire le début bienheureux d'une véritable vie de foi, vécue paradoxalement comme un «rayon de ténèbres», qui éblouit son intelligence naturelle et l'aveugle. Malheureusement, Baruzi lui avait parlé abondamment de ténèbres et beaucoup moins de la présence du Christ, inscrite en son cœur de baptisé. Et comme par ailleurs, Ionesco, et beaucoup d'autres, sont toujours inconsciemment persuadés que la mystique désigne des états extatiques et une foi sans faille, Ionesco qui ne ressent que ses failles et ses doutes n'établit pas le lien entre ses ténèbres et la transformation surnaturelle qui le purifie.

En revanche, ce qui atteste la validité chrétienne de son cheminement est le fait d'abord que Ionesco témoigne lui-même avoir trouvé le Christ — et donc le Médiateur —: «Le Christ est peut-être là, tout près», «Dieu inaccessible, mais en Jésus, accessible», «Je crains Dieu, je l'aime mieux dans son Fils: il est un ami. Il est mon frère: ne sommes-nous pas tous les fils de Dieu, la Vierge n'est-elle pas notre mère? Nous sommes les enfants de Dieu», «J'espère: Jésus-Christ». Enfin, quelques petites remarques, toujours dans *La quête intermittente*, prouvent une humilité vraie par rapport à son égocentrisme et surtout une démarche de pardon à l'égard de son père, de sa famille roumaine. Ces remarques peuvent passer inaperçues à une première lecture, mais situées dans leur contexte, elles indiquent une étape importante dans la maturation spirituelle, au-delà des effets ressentis par l'intéressé: sa guérison spirituelle — sinon psychologique — s'articulait avec ce pardon, avec ce désir d'être «sauvé, avec Rodica[21], avec Marie-France[22], avec ma mère, avec la mère de ma femme, Anca, avec mon père, avec Marilina[23], avec mes amis, avec mes ennemis, le

21. Son épouse.
22. Sa fille.
23. Sa sœur.

monde, ce monde… que je voudrais tant, comme le voulait et le disait Péguy, faire monter au ciel»[24].

Une dernière citation définit, sans doute mieux que tous les commentaires, l'itinéraire de celui qui croise à plus d'un titre les trajectoires de nos contemporains:

> «Peut-être suis-je moi-même un incroyant plein de foi.
> La foi de la non-foi, l'espérance du désespoir»[25].

F-63870 La Baraque/Orcines Marguerite JEAN-BLAIN
8, Chemin du Pignolet
Résidence Le Pignolet
marguerite.jean-blain@libertysurf.fr

Sommaire. — L'itinéraire spirituel d'Eugène Ionesco (1909-1994) repose sur la contradiction qui l'habite entre son désir mystique et ses doutes, voire l'agnosticisme qu'il a affiché ou qu'on lui a attribué. Les nombreux récits de ce qu'il appelle sa «grâce de lumière», l'examen de ce filon mystique au travers de toute son œuvre, les témoignages recueillis permettent de prendre au sérieux autant les aspirations religieuses que les doutes de l'écrivain. Il a poursuivi dans toutes les grandes traditions mystiques de l'humanité une quête «intermittente», comme le suggère le titre de son dernier journal intime. Son itinéraire spirituel rejoint sur plus d'un point nos propres doutes et nos nuits spirituelles et peut-être les éclaire, à la lumière notamment de la théologie mystique de Jean de la Croix que Jean Baruzi avait révélée à Ionesco.

Summary. — The spiritual itinerary of Eugène Ionesco (1909-1994) rests on the inner contradiction which tears him apart between his mystical aspirations and his doubts, indeed the agnosticism which he has displayed or which has been ascribed to him. The many accounts he has given of what he calls his «grace of light», the scrutiny of the mystical vein that runs through his written work, the various testimonies which have been gathered invite us to take very seriously both his religious aspirations and his doubts. He has pursued, in all the great mystical traditions of mankind, an «intermittent» quest (see the title of his last diary). Its spiritual itinerary reflects on more than one point our own doubts and dark nights; it even perhaps sheds light on them, a light which owes much to the mystical theology of John of the Cross, which Jean Baruzi has revealed to Ionesco.

24. *La quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1987, p. 15.
25. *Le Blanc et le Noir*, Éd. Erker, Larese-Janett, 1981, p. 20.