



**HAL**  
open science

## La réécriture chez JL Lagarce et E. Ionesco

Damien Jay

► **To cite this version:**

Damien Jay. La réécriture chez JL Lagarce et E. Ionesco. Doctorat. France. 2023, pp.12. hal-04335466

**HAL Id: hal-04335466**

**<https://univ-avignon.hal.science/hal-04335466>**

Submitted on 11 Dec 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

## La réécriture chez JL Lagarce et E. Ionesco

S'interroger sur les liens qui unissent deux dramaturges du XX<sup>ème</sup> siècle, JLL et Eugène Ionesco, conduit à analyser les phénomènes de reprise à savoir la réécriture et l'intertextualité dont il convient avant tout de définir les contours.

On définira la réécriture comme un acte conscient et revendiqué de reprise, d'adaptation d'un texte source, appelé également hypotexte. L'intertextualité s'entend, quant à elle, comme des passerelles, des allusions plus ou moins évidentes entre deux textes que l'auteur avoue ou pas, dont il est conscient ou pas.

Les liens entre JL Lagarce et E. Ionesco sont notoires. La première pièce de Lagarce écrite en 1977, alors qu'il n'a que 20 ans, *Erreur de construction*, s'affiche clairement comme la réécriture de *La Cantatrice chauve* de Ionesco. Puis dans son mémoire de maîtrise intitulé *Théâtre et pouvoir en Occident* soutenu en 1980, le dramaturge consacre toute une partie au théâtre des années 50, notamment incarné par Ionesco et Beckett, qu'il juge avoir atteint un certain degré de réflexion sur la langue et le genre théâtral :

« Pour l'instant, le théâtre semble avoir trouvé une fin dans l'absurde, seule véritable innovation de l'époque contemporaine : comme par la fermeture d'une boucle, le théâtre s'éteint dans sa propre dérision ». <sup>1</sup>

L'enjeu pour le jeune dramaturge et metteur en scène est alors de poursuivre le travail initié par Ionesco et Beckett notamment. De plus, sa troupe de théâtre, le Théâtre de la Roulotte, a mis en scène dès sa création en 1977 des pièces de Beckett. Puis en 1991, Lagarce met en scène *La Cantatrice chauve* au théâtre municipal de Montbéliard. Cette mise en scène jugée moderne a connu un réel succès. Dès lors, ces quelques observations préalables justifient pleinement les liens que l'on peut établir entre JLL et E. Ionesco. L'objet de cette intervention sera d'étudier la réécriture chez Lagarce et Ionesco en se limitant à l'étude de 4 pièces : *Erreur de construction*, *La Bonne de chez Ducatel* de JL Lagarce et de *Macbett* et *Jeux de massacre* d'Eugène Ionesco.

---

<sup>1</sup> JL Lagarce, *Théâtre et Pouvoir en Occident*, Paris, Les Solitaires Intempestifs, p. 186.

## **I-Lagarce réécrit Ionesco :**

### **A) Procédés de réécriture :**

Commençons donc par étudier la réécriture de Ionesco par J-L Lagarce. Notre étude s'appuiera sur deux pièces de Lagarce *Erreur de construction* et *La Bonne de chez Ducatel* qui peuvent être considérées comme des réécritures de *La Cantatrice Chauve* de Ionesco. Les deux pièces de Lagarce ont été écrites la même année en 1977 et se présentent aussi comme les premières pièces de Lagarce. L'aube de sa carrière se place donc sous l'effigie de Ionesco dont il convient à présent d'étudier les liens et les enjeux de cette réécriture.

La pièce de Lagarce s'ouvre, sans didascalie, sur la réplique de madame Louise Scheurer qui énumère les morts de sa famille, tous s'appelant Albert :

Mon mari s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; mon fils s'appelait Albert, il est mort à la guerre, pas la même ; mon père s'appelait Albert, il est mort à la guerre.<sup>2</sup>

Cette réplique n'est pas sans rappeler les fameuses répliques du couple des Smith au début de *La CC* à propos d'un certain Bobby Watson :

M. Smith : Bobby et Bobby comme leurs parents. L'oncle de Bobby Watson, le vieux Bobby Watson, est riche et il aime le garçon. Il pourrait très bien se charger de l'éducation de Bobby.

Mme Smith : Ce serait naturel. Et la tante de Bobby Watson, la vieille Bobby Watson, pourrait très bien, à son tour, se charger de l'éducation de Bobby Watson ».<sup>3</sup>

Cela crée le même double effet chez le spectateur : le comique et la perte de repère. Chez Lagarce de nombreux personnages s'appellent Albert ou encore Charles, Adelaïde, quand chez Ionesco de nombreuses personnes masculines ou féminines s'appellent Bobby Watson.

---

<sup>2</sup> *Erreur de construction*, Théâtre complet I, Besançon, Les S.I., 2011, p. 19.

<sup>3</sup> *La Cantatrice Chauve*, Paris, La Pléiade, p. 13.

On le voit, Lagarce accentue ce phénomène de reprise absurde. En effet, tous les maris, les pères et les fils s'appellent Albert et meurent à la guerre ; tous ceux qui s'appellent Charles meurent dans des accidents de cheval. Le procédé ionescien ne concerne donc plus que les noms chez Lagarce mais aussi la cause de leur mort, justifiée de surcroît par les jeux de sonorité : Albert / guerre, Charles / cheval, ou encore Adelaïde du choléra, Lagarce amplifie donc dans sa pièce ce procédé ionescien.

Les phénomènes de reprise se poursuivent dans *Erreur de construction* comme par le jeu des **sonnettes**. Dans *La Cantratrice chauve*, rappelons-le, la sonnette conduit Madame Smith à édicter une maxime quelque peu surprenante et absurde : « Lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a personne ». <sup>4</sup>

Dans *Erreur de construction*, on retrouve ce jeu d'inadéquation entre coups de sonnette et présence d'un personnage. Dès le début de la pièce, Madame Louise Scheurer affirme :

« Si la mise en scène de cette pièce est bien faite, un coup de sonnette devrait retentir en coulisse et Madame Eda Tristesse devrait entrer. » <sup>5</sup>

Or la sonnette ne retentit pas, suit un long silence et c'est Monsieur Auguste Herut qui entre en scène ! La réplique de Madame Louise Scheurer peut se lire comme un clin d'œil, une connivence de Lagarce adressée à son lecteur averti qui reconnaît, non sans un léger sourire, la pièce ionescienne.

Puis peu après, la sonnette retentit vraiment mais en retard, car elle devait annoncer Monsieur Auguste Herut, ce qui oblige alors les personnages à interrompre leur conversation. Ainsi, comme chez Ionesco, la sonnette est capricieuse, elle semble mener une vie propre qui perturbe le cours de l'action et déstabilise la logique.

Lagarce reprend aussi **l'illogisme de certains propos** affiché dès la première réplique par Madame Smith : « Nous avons bien mangé ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith ». <sup>6</sup> Ici le connecteur logique de cause « parce que » est vidé de son sens. Lagarce, de son côté, pousse encore plus loin l'illogisme des répliques de ses personnages en mettant à mal la chronologie comme dans cette réplique de Monsieur Auguste Herut :

---

<sup>4</sup> *Idem*, p. 25

<sup>5</sup> *Erreur de construction*, p. 22.

<sup>6</sup> *CC*, p. 9.

« Donc, en 1923, à Londres est née une jeune fille au teint frais et à l'haleine pure. Elle vécut jusqu'à l'âge de 58 ans et mourut en 1934 »<sup>7</sup>.

Si elle morte à 58 ans, elle aurait donc dû mourir en 1981.

Cette réplique n'est qu'un exemple parmi tant d'autres des propos absurdes que l'on aurait pu aisément trouver sur la scène ionescienne.

Les éléments de réécriture se poursuivent dans la suite de la pièce de Lagarce.

- **Les silences** que mentionnent les didascalies rappellent les nombreux silences de la scène 7 de *La Cantatrice chauve*.

- Comme Ionesco, Lagarce se plaît à **jouer avec les mots** comme le montre cet échange :

Monsieur Auguste Herut : C'est la vie, madame.

Madame Sophie Niotor : A qui le dites-vous.

Monsieur Auguste Herut : Mais, à vous, madame.<sup>8</sup>

-Autre point commun participant à la réécriture : **l'auto-représentation des personnages**.

« Notre nom est Smith » affirme Mme Smith dès le début de la pièce, « Je suis la bonne », ainsi débute la scène 2, tandis que la célèbre scène 3 n'est qu'une scène de reconnaissance des époux Martin et se clôt sur ces répliques :

M. Martin : vous êtes ma propre épouse... Elisabeth, je t'ai retrouvée !

Mme Martin : Donald, c'est toi, darling !<sup>9</sup>

De la même manière ; les personnages lagarciens ont ce souci, plus systématique encore, d'entrer sur scène en déclinant leur identité : « Mon nom est madame Sophie Niotor », « Mon nom est monsieur Auguste Herut », « Mon nom est madame Eda Tristesse ». Lagarce use et abuse de ce procédé d'une part pour manifester sa filiation ionescienne, d'autre part pour accentuer le caractère mécanique des personnages (autre point commun avec les pantins de *La Cantatrice chauve*). De la même façon, lorsque l'homme en uniforme entre, la didascalie ne lui confère aucun nom, aucune identité. Il incarne alors une fonction. Dans cette perspective,

---

<sup>7</sup> p.23.

<sup>8</sup> P.23-24.

<sup>9</sup> CC, p. 19-20.

il entre en scène en affirmant en toute logique et non sans humour : « Mon nom n'a pas d'importance »<sup>10</sup>.

**L'homme en uniforme n'est pas sans rappeler le capitaine des Pompiers** dans *La Cantatrice*, qui n'a pas non plus besoin lui non plus de se présenter car son costume parle pour lui comme le souligne la didascalie au début de sa première réplique sur scène :

« Le Pompier – *Il a, bien entendu, un énorme casque qui brille, et un uniforme* »<sup>11</sup>. Mais Lagarce ne confère pas à son personnage en uniforme le même rôle. En effet, dans *La Cantatrice*, le Pompier a un rôle comique : il profère des fables et anecdotes légères tentant ainsi de divertir les couples Smith et Martin. En revanche, l'homme en uniforme chez Lagarce est celui qui questionne les trois séquestrés et qui les tient au courant de ce qui se passe à l'extérieur : les émeutes, le coup d'état, la dictature...Le monde de Lagarce est donc un monde violent à la différence de celui de *La Cantatrice* qui lui est empreint d'irréalité tant les personnages sont semblables à des marionnettes : « Le corps de la très regrettée madame Eda Tristesse a été retrouvé criblé de balles dans sa baignoire »<sup>12</sup>.

-Tout comme Ionesco, Lagarce **brise le quatrième mur** et met en scène des personnages qui s'adressent directement aux spectateurs, l'effet comique est notoire. La Bonne irrévérencieuse Mary dans la *CC* s'adresse ainsi au public après la scène des retrouvailles entre les époux Martin : « Je puis donc vous révéler un secret. Elisabeth n'est pas Elisabeth, Donald n'est pas Donald »<sup>13</sup>. Lagarce, de son côté, grossit une fois de plus ce procédé dans sa pièce et l'utilise à deux reprises :

« Madame Sophie Notior : Si la première partie du spectacle ne vous a pas plus, il est encore temps de vous en aller. Je répète aux idiots d'entre vous que mon mari s'appelait Albert »<sup>14</sup>.

« Madame Louise Scheurer : Comme les moins bêtes d'entre vous, s'ils ne sont pas déjà partis, ont pu le deviner, le gardien le plus fort vient d'être nommé président de la section parlementaire. »<sup>15</sup>

Nous pouvons aussi retrouver chez Lagarce des **répliques similaires** à celles de Ionesco à un détail près. Par exemple, l'évocation à plusieurs reprises dans *Erreur de construction* du

<sup>10</sup> *Erreur de construction*, p.32.

<sup>11</sup> *CC*, p.26.

<sup>12</sup> *Erreur de construction*, p.36.

<sup>13</sup> *CC*, p.20

<sup>14</sup> *Erreur de construction*, p. 28

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 43.

beurre avarié et de son prix (p. 34, p. 37, p.40, p. 42) n'est pas sans rappeler l'évocation de l'huile rance de l'épicier au début de *La CC*<sup>16</sup>. Une fois de plus, Lagarce poursuit et grossit ce trait en faisant enfler au fil des répliques le prix du beurre de façon exorbitante : 350 francs le kilo, puis 786,50 francs le kg, 1854,75 francs le kg pour atteindre dans la réplique suivante 32 456 dollars US le kg !

Lagarce reprend aussi certains procédés dramaturgiques comme **le huis-clos et la mécanique des personnages**. Les deux pièces mettent en scène un huis-clos. Les personnages principaux ne sortent pas ; et dans chacune des pièces, un seul personnage de l'extérieur intervient sur scène.

De plus, pouvons noter le caractère mécanique des répliques des personnages lagarciens. Vers le milieu de la pièce, Lagarce use du noir et de la lumière pour faire parler les personnages les uns après les autres. Ils s'apparentent alors à des pantins, à des marionnettes dévidant leur flot de parole au gré de la lumière braquée sur eux<sup>17</sup>. On notera aussi que chacune des répliques prononcée par trois personnages différents se termine par la même phrase, seuls les noms changent selon l'émetteur de la réplique : « Mesdames Louise Scheurer et Sophie Notior sont sous la douche » / « Monsieur Auguste Herut et madame Louise Scheurer sont sous la douche », « Auguste et Sophie sont sous la douche »<sup>18</sup>. De la même façon, les répétitions au début de la pièce des mots « Albert », « guerre », « Charles », « Cheval » transforment les personnages en pantin ridicules proférant une parole qui tourne à vide, à l'image de Madame Smith au début de *La Cantatrice* débitant des considérations absurdes au sujet du diner, des aliments et de l'épicier.

Pour finir, certaines répliques de la pièce de Lagarce se veulent explicites quant à l'hypotexte et fonctionnent comme un clin d'œil à la pièce ionescienne :

« Madame Sophie Notior : [...] Il y a longtemps qu'il n'est plus 9 heures et, de toute façon, nous ne nous appelons pas monsieur et madame Smith, n'est-il point vrai ? »<sup>19</sup>.

« Monsieur Auguste Herut : [...] notre nom n'est pas Smith, notre bonne ne s'appelle pas Sherlock Holmes et nous n'attendrons pas de gens qui pourraient s'appeler Martin. »<sup>20</sup>

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 36-37.

<sup>17</sup> Cela rappellera aussi le dramatique *Comédie* de Beckett, dans lequel 3 personnages enfermés dans des jarres sont contraints de parler quand la lumière est braquée sur eux.

<sup>18</sup> *Erreur de construction*, p. 40-41.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 29.

Dans la pièce *La Bonne de chez Ducatel*, pièce également créée et mise en scène en 1977, les liens avec la *CC* sont moins visibles mais nous pouvons déceler dans cette pièce de jeunesse des traits ionesciens. Cette pièce met en scène trois personnages : Madame Ducatel, son fils et la bonne Pauline. Pauline passe son temps à ne pas faire grand-chose, Madame Ducatel, elle, assassine son mari et on apprend que dans la maison d'à côté c'est la même chose.

La pièce s'ouvre sur une réplique digne de Ionesco dans *La CC* :

Pauline : Il est exactement 15h17, et il y a plus de douze minutes déjà que le fils unique et cadet de mes patrons, monsieur et madame Ducatle, est parti à son travail.[...] Il est exactement 15h19, et j'ai le ménage à faire.<sup>21</sup>

Les deux mentions précises de l'heure rappellent les coups de l'horloge au début de *La CC*. De même, au lieu de travailler, elle passe son temps à lire un magazine. Rappelons-nous que M. Smith lit un magazine au début de *La CC*. De plus, on relève une incohérence entre la didascalie et la réplique au début des deux pièces : dans *La CC*, la pendule frappe 17 coups et Madame Smith annonce qu'il est 9 heures. De son côté Pauline, la bonne chez Lagarce, annonce à plusieurs reprises avoir des tâches à accomplir et les didascalies qui suivent mentionnent qu'elle s'assied et lit un magazine<sup>22</sup>.

Ainsi, les premières pièces de JLL peuvent être considérées comme des réécritures de *La CC* dont il convient à présent de cerner les enjeux.

### **B) Les enjeux de la réécriture lagarcienne :**

La réécriture de *La CC* présente plusieurs enjeux.

Le premier, et sans doute le plus évident, est de rendre manifeste son affection pour l'écriture et l'univers ionesciens. De plus, cette réécriture lui permet de se placer dès le début de sa carrière de dramaturge, sous l'égide de Ionesco. Revenons à la dernière partie de son mémoire de maîtrise. Après avoir dressé un historique du théâtre depuis la Grèce antique,

---

<sup>21</sup> *La bonne de chez Ducatel*, Théâtre complet I, p. 277.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 277, p.278, p.279.



Lagarce fait le constat qu'avec le théâtre dit « de l'absurde », le théâtre est parvenu à un point culminant, presque de « non-retour » dans la mesure où ce théâtre parvient à s'interroger lui-même, à se mettre en scène, tout en prenant le risque d'implorer ou de disparaître.

« Que le théâtre aille à sa perte, c'est là le seul théâtre possible. Il est désormais de son devoir de démonter et de démontrer les mécanismes de la supercherie »<sup>23</sup>.

D'ailleurs l'évolution de la dramaturgie beckettienne ira dans ce sens dans la mesure où les paroles se feront de plus en plus rares dans ses dramaticules ( *Quad* par exemple est une pièce muette ). De la même façon, rappelons-nous que Ionesco détestait le théâtre, c'est la raison pour laquelle il écrivait des pièces de théâtre.

De plus, la réécriture de Lagarce reprend la conception ionescienne du théâtre, à savoir qu'il s'agit d'un art du grossissement. Nous l'avons vu, Lagarce grossit les procédés dramaturgiques utilisés par Ionesco.

Enfin, il est possible de considérer cette réécriture inaugurale comme un tremplin dramaturgique pour JLL. Pour le dire autrement, cette réécriture montre que Lagarce prend appui sur le théâtre ionescien pour le dépasser et poursuivre le travail et la réflexion sur le théâtre entrepris par les dramaturges dits « de l'absurde ». En effet, dans les pièces lagarciennes la parole, les mots, le langage seront au cœur de sa dramaturgie comme ces derniers auront été au cœur de la réflexion beckettienne et ionescienne.

## **II-La réécriture chez Ionesco :**

Passons à présent à l'étude de la réécriture sur la scène ionescienne. Pour cela nous nous appuyerons dans cet exposé sur 2 pièces : *Macbett* et *Jeux de massacres*.

### **A) *Macbett* :**

*Macbett*, pièce écrite en 1972, mentionne clairement par son titre, non seulement son hypotexte (la célèbre pièce de Shakespeare de 1623) mais aussi le registre parodique qui la caractérise.

Il s'agit d'une parodie sérieuse dans le sens où Ionesco ne se moque pas de la tragédie de Shakespeare mais il en radicalise le pessimisme en écartant à la fin de la pièce la restauration

---

<sup>23</sup> *Théâtre et pouvoir en Occident*, p. 142-143.

d'un ordre. En effet, la pièce s'achève sur une tirade de Macol qui annonce que son règne sera pire que celui du tyran Macbeth.

La réécriture de la tragédie de Shakespeare la transpose dans l'univers dramatique de la dérision. Les transformations les plus notoires affectent les scènes les plus célèbres de *Macbeth* : la tirade épique du messager annonçant la victoire de Macbeth à Duncan tourne au plaidoyer antimilitariste ; les sorcières font du strip-tease et s'envolent sur un balai à moteur. Enfin, la mort de Macbeth n'a rien d'héroïque car Macol tue Macbeth d'un coup d'épée dans le dos alors que ce dernier s'écrie « Merde ! »<sup>24</sup>.

La réécriture modifie aussi le système des personnages : Ionesco supprime les personnages qui incarnent la vertu, le bien : Macduff, le justicier et Fléance qui représente l'espoir d'une dynastie meilleure. Le roi Duncan, quant à lui, est retravaillé afin d'intensifier son tempérament autoritaire. Enfin, Ionesco ajoute les personnages de traîtres (Glamiss et Candor) qui sont seulement évoqués sur la scène shakespearienne.

Ionesco a aussi recours à une écriture de l'amplification, Ionesco force le trait. Par exemple, l'exécution de Candor est diluée dans une masse des exécutions à la guillotine des soldats ennemis sur un rythme effréné :

*Tandis que les têtes tombent et que Banco, pressant le bouton dit :*

BANCO : Allez, vite, vite, vite !

Après chaque « vite ! » le couperet tombe. Têtes dans le panier.<sup>25</sup>

De plus, Ionesco semble vouloir montrer ce que Shakespeare dissimulait : la mort. Or, contrairement à la tragédie classique française, le théâtre élisabéthain pouvait montrer la mort sur scène. Shakespeare relègue les morts de Cawdor, de Duncan et de Macbeth hors scène, Ionesco, lui, les exhibe sur scène banalisant ainsi la mort. La réécriture permet alors une réflexion nouvelle sur la mort. Par exemple, Ionesco, comme l'a fait Shakespeare, relate le combat des troupes de Duncan contre les ennemis. Mais le caractère manichéen du combat disparaît sur la scène ionescienne et aboutit à une véritable boucherie dénuée de sens, rapportée par un soldat ne sachant même pas dans quel camp il a combattu<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> *Macbeth*, La Pléiade, p. 1110.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.1061.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 1052-1053.

La réécriture de Ionesco présente plusieurs enjeux. Un enjeu bien évidemment comique. Ionesco grossit certains traits et crée une véritable fable bouffonne. Mais surtout cette réécriture lui permet de mener une réflexion sur la mort et le pouvoir. Cette réécriture met finalement en scène les pulsions universelles de l'homme, la *libido dominandi*, dont la leçon est bien pessimiste : l'homme est prêt à tout pour accéder au pouvoir, il est prêt aux pires horreurs et à tous les crimes. Ionesco renforce même cette horreur par le décompte des morts effectué par Lady Duncan qui atteint le chiffre de 20000, tout en buvant son thé et en faisant du pied à Macbett<sup>27</sup>. Cette indifférence face à la mort et la mécanique de cette machine à tuer n'est pas sans rappeler l'extermination des juifs pendant la seconde guerre mondiale, période qui a fortement marqué et influencé les dramaturges dits de l'Absurde.

De même, la fin de la pièce, qui ne permet pas l'espoir d'un monde meilleur, renvoie à la philosophie ionescienne qui fait de l'histoire une succession de faits qui se répètent, une éternelle boucle. Derrière le rire, se cache donc le constat d'une humanité et d'une histoire bien pessimistes car même la mort devient un spectacle, comme au moment de l'exécute de Candor « un serviteur apporte des fauteuils pour Duncan et Lady Duncan et les autres »<sup>28</sup>. Ionesco nous met alors en garde, nous qui pouvons penser que le mal peut disparaître.

### **B) *Jeux de massacre* :**

La pièce de Ionesco *Jeux de massacre* fonctionne comme la réécriture du *Journal de l'année de la peste* de Defoe, texte de 1722, qui relate la célèbre peste de Londres de 1665. Il convient de reconnaître que l'hypotexte de cette pièce est bien moins évident que celui de *Macbett*.

Dans son journal, Defoe insiste souvent sur le caractère foudroyant de la mort des malades de la peste :

« Parfois, un homme ou une femme tombait mort en plein marché, car bien des gens qui avaient la peste sur eux n'en savaient rien jusqu'au moment où la gangrène interne avait déjà attaqué leurs organes vitaux, et ils en mouraient en quelques instants. C'est ce qui a fait que beaucoup mouraient ainsi subitement dans les rues, sans aucun avertissement préalable ».<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 1112.

<sup>28</sup> *Ibid.*, P. 1059.

<sup>29</sup> *Journal de l'année de la peste*, Gallimard, « Folio », 1982, p. 134.

Ionesco reprend cela au premier tableau de sa pièce intitulé « Scène sur la place » dont la didascalie initiale indique : « La scène représente une ville, la place [...]. Jour de marché »<sup>30</sup>. Une fois de plus Ionesco use de l'amplification car ce n'est pas moins d'une dizaine de personnes, nourrissons compris, qui meurent en quelques instants sur le plateau.

La réécriture ionescienne se fonde aussi sur le comique car le dramaturge en vient à banaliser la mort de façon comique comme dans cette réplique : « Tiens, vous voilà. Vous n'êtes pas mort ? »<sup>31</sup>. Ce comique a aussi partie liée avec l'art du grossissement. Defoe, dans son journal, n'insiste pas sur l'étendue du massacre causé par la peste ; alors que Ionesco, dans sa pièce, multiplie les morts sur scène et n'hésite pas à rendre la mort spectaculaire :

-l'une des victimes « pousse un cri effroyable »<sup>32</sup>

-les victimes sont « noires », « violacées »<sup>33</sup>.

La réécriture ionescienne prend de ce fait la forme du symbole. Par exemple, Defoe insiste sur l'effet bénéfique du confinement des malades à la différence de Ionesco qui, au gré des scènes, des tableaux, juxtapose les séries de morts, de victimes. Par ce gommage, Ionesco bascule dans le grossissement et le symbole.

Quel est alors l'enjeu de cette réécriture ? Nous connaissons l'angoisse permanente de Ionesco pour la mort. Nombre de ses pièces mettent en scène des morts, ou des vieillards proches de la mort : *La Leçon*, *Les Chaises*, *Le Roi se meurt*, *Amédée*... Tout se passe alors comme si le théâtre et la scène avaient été pour le dramaturge une manière de mettre à distance la mort pour mieux la cerner, la comprendre et apprivoiser ses propres angoisses. Ainsi, il est possible de lire dans cette réécriture des éléments autobiographiques voire une tentative de thérapie psychologique. Par exemple, au dixième tableau, Ionesco reprend de Defoe l'anecdote de la jeune fille mourant dans les bras de sa mère, qui ne peut que constater les traces de la maladie et la multiplication des symptômes. Or cette jeune fille dit : « Je me sens fatiguée. Si fatiguée. Je n'ai plus envie de rien », « J'ai mal à la tête »<sup>34</sup>. Ces deux répliques ne sont pas sans rappeler la neurasthénie dont souffrait le dramaturge lui-même.

Cette réécriture devient alors pour Ionesco une façon de se mettre en scène, d'exposer ses angoisses dans l'espoir de les atténuer. Nous pourrions alors appliquer à cette réécriture que

---

<sup>30</sup> *Jeux de massacre*, La Pléiade, p. 961.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 984.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 1004.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 968.

<sup>34</sup> *Ibid.* p. 1000.

constitue *Jeux de massacre*, ces propos de Ionesco au sujet de sa pièce *Le Roi se meurt*, rapportés dans ses entretiens avec Claude Bonnefoy :

Je me suis dit que l'on pouvait apprendre à mourir, que je pouvais apprendre à mourir, que l'on peut aussi aider les autres à mourir. Cela me semble être la chose la plus essentielle que nous puissions faire puisque nous sommes des moribonds qui n'acceptons pas de mourir. Cette pièce, c'est un essai d'apprentissage de la mort.<sup>35</sup>

Finalement, les réécritures lagarciennes et ionesciennes dépassent largement ce que pourrait représenter un simple exercice de style. La réécriture permet aux deux dramaturges de s'interroger sur leur art et leur dramaturgie. Entre hommage, clin d'œil, trajectoire dramaturgique, la réécriture ne demeure pas moins un écho du dramaturge : un écho à la fois esthétique et psychologique.

---

<sup>35</sup> *Entre la vie et le rêve*, Paris, Gallimard, 1996, p. 82.