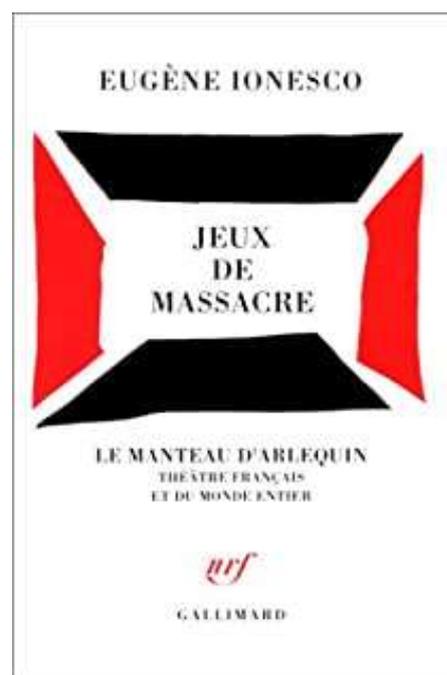


Jeux de massacre d'Eugène Ionesco

(1969)

**LA PLUS ACTUELLE DES PIÈCES
SUR LA CONTAGION
A CINQUANTE ANS !**

Entretien inédit de Marie-France Ionesco
pour <https://www.theatre-a-la-maison/>



Propos recueillis par Françoise Gomez

« **Les spectacles sont interdits.** Les magasins, les cafés resteront ouverts le moins longtemps possible afin de réduire la propagation. Comme je vous l'ai dit, il n'y aura plus de réunions publiques. (...) Rentrez chez vous, que chacun reste chez soi. Que l'on ne sorte que pour le strict nécessaire » : ces instructions de confinement édictées par un « fonctionnaire » ne font pas partie des consignes nationales données aux Français entre mars et mai 2020, lors de la crise sanitaire du coronavirus. Elles sont extraites d'une pièce d'Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*.¹

Créée à Düsseldorf par Karl-Heinz Stroux le 24 janvier 1970, puis à Paris le 11 septembre au Théâtre Montparnasse, dans une mise en scène de Jorge Lavelli qui lui valut le Grand prix de la critique dramatique, la pièce voyait dix-sept acteurs se répartir quarante-cinq personnages, dont quinze collectifs — qu'ils soient simples figurants ou acteurs — ce qui portait à plus d'une centaine la totalité du personnel dramatique mobilisable.

Cette envergure suffit à traduire les dimensions d'une œuvre-fresque, répartie sur dix-huit « scènes » qu'unit un réseau de rapports puissamment structuré. Écrite à soixante ans par un dramaturge consacré (couronné du Grand Prix national du théâtre en décembre 69, Eugène Ionesco sera élu à l'Académie française le 22 janvier 70), elle fit l'unanimité de la critique. Elle venait après *Rhinocéros* (créée en 60 à l'Odéon), *Le roi se meurt* (créée en 62, et reprise triomphalement à l'Athénée en 66),

¹ Eugène IONESCO, *Jeux de massacre*, in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p.974.

La Soif et la Faim (créée en 66 à la Comédie-Française), et avant *Macbett*. Dans les années de composition de *Jeux de massacre*, Ionesco écrivit aussi des contes et poursuivit sa réflexion théorique (*Journal en miettes, Passé présent. Présent passé...*).

Marie-France Ionesco revient pour nous sur la portée d'une pièce dont l'actualité vient de souligner si évidemment l'importance visionnaire. Nous la remercions également pour l'autorisation d'insérer des extraits de l'œuvre qui permettent d'en apprécier la variété et la richesse.

T.A.L.M.A. : *Jeux de massacre d'Eugène Ionesco, semble un dialogue contrapuntique avec La Peste et L'État de siège, de Camus, qui datent respectivement de 1947 et 1948...*

Marie-France Ionesco : Rappelons d'abord que le thème de l'épidémie semble vieux comme la littérature. La première apparition théâtrale de la peste est celle de Thèbes dans l'*Œdipe-roi* de Sophocle, où elle est une punition d'origine divine. Peu après la création de la tragédie² survient la peste d'Athènes, décrite par Thucydide et plus tard par Lucrèce. La peste fournit le sujet de la grande fable de La Fontaine, méditation sur la justice de cour: « Les animaux malades de la peste »³. Il y a encore le typhus dans *Le Hussard sur le toit* de Giono, *L'Amour au temps du choléra*, de Gabriel Garcia Marquez... Sans oublier le *Journal de la peste* de Daniel Defoe, qui a été une des lectures préparatoires de mon père. Chez Artaud, dont le célèbre essai « Le théâtre et la peste » sera inclus dans *Le Théâtre et son Double*, la peste, révélation de la cruauté latente chez l'homme, peut aussi être une force dramaturgique positive. Saint Augustin, que rappelle Artaud, disait⁴ que la peste s'attaque au corps comme le théâtre aux mœurs... *Jeux de massacre* prend donc place sur un arrière-plan extrêmement riche et ancien.

En ce qui concerne le dialogue avec Camus, celui-ci faisait l'objet de la part de Ionesco d'une admiration profonde — alors que Sartre l'exaspérait. Ils s'étaient rencontrés au Théâtre Récamier, à la création de *Tueur sans gages*, fin 1957. Immédiatement Camus était venu à lui : « Ionesco, il faut qu'on se voie ! » Et puis la vie, le tragique accident de Camus, sont venus s'interposer dans ce projet de collaboration. Mon père était à une répétition de *Rhinocéros* à l'Odéon, lorsque Jean-Louis Barrault a interrompu le travail : « M..., Camus est mort ! » Ce fut un choc terrible. Avec la disparition d'Emmanuel Mounier, la mort de Camus a fait que mon

² 430-426 av. J.C.

³ Jean de La Fontaine, *Fables*, VII, 1, 1678.

⁴ Dans *La Cité de Dieu*.

père a pu dire : « Je me suis senti deux fois orphelin ». Ce que Ionesco aimait profondément chez Camus, c'était sa sensibilité au mal, son humanisme, sa solitude par rapport au dogme marxiste.

D'un point de vue dramaturgique, les écrivains-philosophes de l'absurde, Camus et Sartre, en parlent sans remettre en cause le bien-fondé du langage. Mon père l'a remis en cause : « Je désigne comme absurde, disait-il, un monde où le langage est dépourvu de fondement ontologique, métaphysique ». Camus et Sartre sont tout à fait classiques encore du point de vue théâtral. Alors que Ionesco et Beckett sapent les bases mêmes du langage — je revois mon père, aux premières d'*En entendant Godot*, prenant à partie les idiots qui répétaient à l'envi : « On attend, on attend !... »

T.A.L.M.A. : *On est frappé encore aujourd'hui, à la lecture, non seulement par la modernité, mais par l'inventivité dramaturgique de cette pièce...*

Jeux de massacre est un titre qui annonce un jeu de foire. Il n'y a pas d'intrigue, de rebondissements ou de péripéties, comme dans une dramaturgie classique. C'est une pièce construite « en accordéon » : le paroxysme est installé dès le début, le déploiement en est continu... La première scène prend place dans un cadre quotidien et trivial, comme le premier acte de *Rhinocéros* : une bourgade paisible, à la sortie de la messe. C'est toujours un peu le souvenir de l'univers villageois qu'avait connu mon père dans son enfance, à La Chapelle-Anthenaise⁵, qui restera pour lui comme un paradis perdu. La conversation, qui roule d'abord sur des questions de régime alimentaire, va finir par la mort des innocents. Chaque fois, la victime atteinte par la pandémie change de couleur, se violace... Il y a du spectaculaire, mais mis à distance par un refus du spectaculaire : « Nous sommes de la race des petits désastres »...

T.A.L.M.A. : *À l'inverse du vers célèbre de La Fontaine :*

« Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés »

et de l'évolution ternaire « habituelle » des grandes épidémies : montée du fléau, acmé, et retombée progressive, Ionesco compose une œuvre où tous ne sont pas immédiatement frappés, mais où tous vont mourir. Jeux de massacre est une gigantesque farce macabre de l'hécatombe. Un agent essentiel est non seulement la pandémie, mais aussi la nature humaine et ses pulsions meurtrières : les hommes meurent ici non seulement de la contagion, mais aussi, et finalement surtout, de la mort qu'ils s'infligent, volontairement ou involontairement. Le seul personnage survivant est « le Moine noir » qui traverse régulièrement le plateau, le plus souvent à l'insu des personnages. Cette figuration de la Mort triomphante comme un « Moine noir » fait penser aux danses macabres médiévales, et au personnage de la Mort dans le Septième Sceau de Bergman...

Marie-France Ionesco : La naissance est le virus qui nous entraîne la mort. Pour la mort par pandémie, il est significatif qu'elle n'ait pas d'explication, que l'ennemi soit

⁵ La Chapelle-Anthenaise, près de Laval, en Mayenne, est le village qui de 1917 à 1919 accueille Eugène (âgé de huit ans à son arrivée) et sa sœur aînée Marilina, que leur mère, restée à Paris, met ainsi à l'abri de la guerre.

invisible — et ce trait est un trait d'actualité, c'est vrai ! Quant à la pulsion de mort, au mal qui est en nous, c'est un élément latent : la scène de la prison en offre une illustration multiple et paradoxale. L'épidémie conduit à ouvrir les portes de la prison, à libérer les prisonniers, mais ils refusent de sortir pour ne pas mourir, le gardien se pend... En même temps qu'une mise en dérision peut-être de la notion de liberté, un écho de *Tueur sans gages* peut s'entendre ici. Dans *Tueur sans gages*, Béranger part à la recherche du tueur dans la ville. Quand il le découvre, c'est un petit homme fragile, qui ne livrera pour toute justification qu'un ricanement : il n'y a pas de réponse à l'existence du mal.

Dans les scènes XIII et XIV de *Jeux de massacre*, la mort est instrumentalisée comme argument politique, exploitée « à droite » puis « à gauche » à des fins électorales : cette dénonciation du jeu politique est aussi l'une des facettes du tragique de notre condition. L'anthropophagie qui se déchaîne à la fin n'est pas forcément à prendre au sens littéral : toutes les espèces vivent au détriment les unes des autres, nous sommes condamnés à dévorer et à être dévorés...

Quant à Bergman, Ionesco l'aimait beaucoup ; des films comme *Le Septième Sceau* ou *Les Fraises sauvages* lui étaient familiers, une influence bergmanienne dans le personnage du moine noir est tout à fait possible. Bergman, qui comme on sait était aussi metteur en scène de théâtre, avait d'ailleurs monté l'une des pièces de mon père.

T.A.L.M.A. : C'est peu de dire que Jeux de massacre résonne aujourd'hui avec la crise « covid-19 » en soulevant de multiples problématiques, souvent par la satire. Pour ne citer que les plus évidentes : l'abstraction relative de la contagion et sa rapidité de propagation (ici les symptômes sont toujours identifiés trop tard !); l'opposition entre déclarations officielles et discours du peuple, le complotisme ; la question de la survie alimentaire, des provisions et de l'accumulation de réserves, celle de la fuite hors des foyers de contagion... l'égoïsme, et notamment l'égoïsme social qui déclare que cette mort est pour les pauvres, le darwinisme cynique des nantis qui pensent pouvoir être épargnés... et se trouvent aussitôt démentis par l'action ! Ce travail presque unanimiste sur l'universalité du fléau engendre aussi des trouvailles formelles étonnantes...

Marie-France Ionesco : Si un crescendo puissant anime la pièce, les scènes centrales, qui peuvent être corrélées avec le « pic » de la pandémie, s'organisent en diptyques qui interagissent : on y voit la mort à l'œuvre à l'intérieur d'un immeuble, puis à l'extérieur parmi les officiers préposés au guet (scènes XI et XII), une harangue politique « de droite » succède à une harangue « de gauche » (XIII et XIV), sans que l'orateur en réchappe dans les deux cas... Au cœur de l'ensemble, les scènes IX et X sont des « scènes simultanées », à plateau divisé : ce qui se joue « à gauche » est en correspondance sonore et dramatique avec ce qui se joue « à droite ». Deux scènes sont ainsi intérieurement dédoublées — Ionesco double au carré l'action et la distribution. Mais le procédé du plateau scindé en deux n'est ni monotone ni systématique, il offre d'importantes variations. Dans la scène IX, le dialogue est identique de part et d'autre, à la chute près : dans un cas l'unité d'un couple « tient » devant la mort, dans l'autre elle ne « tient » pas. Un dénouement à rapprocher des *Chaises*, où chacun meurt de son côté, où la foule sépare le couple : Lucienne « fiche

le camp » devant la peur panique, la peur animale de la mort qui fait qu'on se sauve malgré soi. La scène X, elle aussi à plateau divisé et action simultanée, place en synchronie l'arrivée d'un voyageur dans une auberge et un duo mère-fille qui pourrait d'intituler « La jeune fille et la mort ». Le voyageur parle peu : il a commandé une bière à l'auberge, et cet intervalle, où la mort le rejoindra, est celui où la mère pare sa fille pour l'emmener au bal, refusant qu'elle n'ait pas droit au plaisir. On peut trouver ici un écho intemporel avec l'hédonisme de notre temps, la confiance folle en la force vitale...

TALMA : *En même temps Ionesco « sauve » quelques très belles situations morales, qui se détachent par la soudaine profondeur du dialogue, au sein d'une conversation qui n'en demeure pas moins « ordinaire » d'allure. Outre le dialogue du « Vieux » et de la « Vieille » (scène XVI), mise à l'épreuve ultime de l'amour, on trouve scène IV, « dans une clinique », la nostalgie de l'amitié perdue, difficilement retrouvée...*

Marie-France Ionesco : On a pu dire que cette scène était un décalque des relations entre Ionesco et Adamov, et aussi avec Jackie, femme d'Adamov. Mais sa portée dépasse l'allusion autobiographique. La séparation entre les amis est aussi terrible que la rupture d'amour. Elle s'accompagne d'un sentiment profond du temps perdu et complémentaire du sens du *kairos*, du moment qui est octroyé à chacun à l'échelle d'une vie. Mon père m'avait expliqué le sens symbolique du *Saturne dévorant ses enfants* de Goya. Ce sentiment d'être une page parmi des millions de pages, dans des bibliothèques qui finiront par brûler...

TALMA : *Dans la même scène IV, le personnage de Jacques se contente de répondre modestement : « On découvre de temps en temps des œuvres que l'on ressuscite »... On aurait envie d'ajouter: ...surtout lorsqu'elles donnent l'impression qu'on vient de les écrire ! Les scènes à plateau fractionné que nous avons évoquées, et qui semblent un « plagiat par anticipation » des dialogues de Michel Vinaver, se retrouvent-elles ailleurs dans l'œuvre ?*

Marie-France Ionesco : Non, on n'en trouve pas d'autre exemple dans les pièces de mon père. De même que les parties chantées, qui sont un cas tout à fait unique dans sa production, par leur dimension opératique, peut-être aussi par une allusion burlesque à la comédie musicale...

T.A.L.M.A. : *Ionesco mentionne dans les didascalies initiales : « S'il n'y a pas suffisamment de figurants, on peut tout aussi bien et ce serait même mieux [C'est nous qui soulignons] les remplacer par des marionnettes ou grandes poupées (mannequins). Ces marionnettes peuvent être agitées ou non selon qu'elles sont vraies ou peintes. » Nous retrouvons là encore la modernité radicale d'Eugène Ionesco, son rejet du réalisme psychologique au profit des lignes de force dramatiques. Que savons-nous de l'intérêt porté par Eugène Ionesco au théâtre de marionnettes et au guignol ?*

Marie-France Ionesco : Face à la mort, nous sommes tous des marionnettes. Dans le *Journal en miettes*, ou dans *Présent passé. Passé présent*, Ionesco évoque le théâtre de marionnettes du jardin du Luxembourg, la révélation du théâtre de Guignol qui fut pour lui la révélation du théâtre. Il en souligne l'importance déterminante pour son œuvre future, et on voit combien ici il en tire un travail sur l'universalité, qui orchestre des jeux de symétrie et permet une synthèse symphonique.

T.A.L.M.A. : *Quelle résonance de Jeux de massacre à l'échelle de l'œuvre entière ?*

Marie-France Ionesco : La mort bien sûr est ici le thème, et le problème, fondamental. Mais on ne peut le comprendre qu'en rapport avec l'idée péguiste de la résurrection, l'idée d'un Christ marchant dans la vie, avec la mort et sur la mort, redonnant la vie à ceux qui sont au tombeau. Je voudrais vous lire pour finir cet extrait de *La Quête intermittente*, le dernier livre d'Eugène Ionesco... : « Avoir la force de vivre la mort, pour ne pas mourir : cu moartea pre moarte călcând⁶. Qui mérite d'être *sauvé* ?... Naïvement, je dis que je voudrais être sauvé... avec R., avec M.-F., avec ma mère, avec la mère de ma femme, A., avec mon père, avec Marilina, avec mes amis, mes ennemis, le monde, ce monde... Que je voudrais tant, comme le voulait et le disait Péguy, faire monter au ciel. » Oui, au fond de *Jeux de massacre* il y a ce vœu péguiste que tout ce qui a été soit, et qu'il n'y ait pas de déperdition de l'être...

⁶ Deuxième vers du chant liturgique orthodoxe de Pâques, en roumain : « Hristos a înviat din morți, / Cu moartea pre moarte călcând, / Și celor din morminte / Viață dăruindu-le! » : Le Christ est ressuscité des morts / Marchant sur la mort par la mort / Portant la Vie / À ceux qui sont au tombeau ! »