

## **Les images scéniques: porte-paroles des non-dits dans les œuvres dramatiques d'Eugène Ionesco**

**AFKHAMI-NIA Mahdi**

Maître de Conférences  
Université de Tabriz

**E-mail: afkhaminia@yahoo.fr**

**ASSADOLLAHI Allahchokr**

Professeur  
Université de Tabriz

**E-mail: nassadollahi@yahoo.fr**

**SAEI DIBAVAR Sanaz**

Doctorante  
Université de Tabriz

**E-mail: sanaz.saei@outlook.com**

(Date de réception: 04/10/2020 – date d'approbation: 17/03/2021)

### **Résumé**

Au sein d'une pièce de théâtre où le pouvoir habituel du langage verbal est réduit, le dramaturge a besoin d'inventer une solution non-verbale afin d'extérioriser les non-dits. Il faut tenir compte d'une partie d'une scène qui n'est pas faite des mots mais du langage de la scène et du langage du corps. Le théâtre dépasse la simple parole, il sort du domaine de l'articulation des mots, et met en relief tous les détails ainsi que la scène, les gestes, les mouvements, les changements et même la lumière. Le langage scénique vient s'ajouter au langage présent et fait voir tout ce qui ne relève pas du simple échange dialogique, autrement-dit, tout ce qui est dissimulé dans le langage. Cette approche concernant des images scéniques nous conduit à approfondir les non-dits des pièces dramatiques d'Eugène Ionesco à travers les idées d'Arnaud Rykner selon qui il faut «redonner à la scène son pouvoir» (Rykner, 2010: 12). Nous allons analyser les aspects scéniques des pièces de Ionesco qui étaient ignorés sous la domination de la crise du langage et qui se manifestent par le langage de la scène et offrent une signification saisissable.

**Mots-clés:** Eugène Ionesco, Arnaud Rykner, Langage Scénique, Langage Gestuel, Vacuité, Foisonnement d'objets.

Lors d'une représentation théâtrale, outre les mots, tout peut devenir signe: le décor, les espaces, les gestes, les objets et tout ce qui d'une manière consciente ou inconsciente est présenté sur la scène. La scène a un pouvoir de suggestion qui la rend compréhensible et visuelle: «Le lieu scénique n'est jamais vide: il possède un décor et une décoration. Le décor est un élément essentiel du langage dramatique. Plus ou moins inspiré par le texte, il signifie autant que celui-ci» (Couprie, 1995: 29). Une telle vision fait voir un au-delà du langage qui est réalisé par de petites désignations scéniques. Ce qui était intraduisible devient traduisible par le langage du décor. Dès lors l'espace théâtral devient un monde plein de signes, empli de personnages animés et inanimés. Ionesco représente ce langage qui peut être vu, senti, compris mais pas dit:

Mais au théâtre tout devient présence et tout devient personnage.  
L'absence devient personnage, l'orage devient personnage, la force  
incompréhensible devient personnage, le silence devient personnage,  
rien est personnage. Mais tout cela: sentiment, idée, figure, couleur,  
personne, avec du rien sont les matériaux de l'œuvre d'art, les  
matériaux d'un monde (Ionesco, 1977: 254).

Ionesco nous donne à voir un théâtre visuel qui supprime toutes les lacunes de la parole. Il recourt aux indications scéniques pour montrer que «le langage ne passe pas forcément par la parole» (Sénart, 1964: 95). Il fait passer tout ce qui est inexprimable à travers les images vivantes mises en scène et se sert de plusieurs images théâtrales afin de suggérer les idées latentes de ses pièces grâce aux gestes, au déplacement des objets, à la prolifération et à la disparition de ceux-ci et à l'aide de tout ce qui peut donner lieu à une contemplation. Il met en scène «le théâtre qui pousse sous le texte» (Rykner, 2010: 34) et qui ne devient visible qu'après l'éclipse des points inutiles comme le bavardage qui tend à envahir tout l'espace et à éviter l'échange d'information. Il ne fournit aucune occasion pour raconter ou pour lier une intrigue à la pièce, mais au contraire, il offre au

lecteur/spectateur l'occasion d'«intervenir d'une façon créative et individuelle dans le processus de la création de sens» (Ayati et Moussavi, 2014:24) et de remplir les trous. Comme Antonin Artaud, Ionesco tente de trouver «un langage particulier théâtral non pas pour illustrer passivement la réalité, mais pour pouvoir la recréer par des moyens artistiques originaux». (Tabatabai, 2010:118) La pièce pour manifester sa vraie vocation ne s'attache donc plus aux paroles mais à la scène qui est détachée des mots, qui s'avère être visuelle et significative grâce aux signes interprétatifs éclaircissant les impressions des personnages. Par le biais de la juxtaposition des éléments scéniques, Ionesco annonce l'apparition d'une nouvelle phase du langage qui s'attache uniquement à la scène afin de communiquer des idées, de nous faire «voir ce qui résiste au texte, ce qui se cache dessous, et contre quoi les mots ne peuvent rien» (Rykner, 2000: 24).

### **1-Le vide: l'accomplissement du fait**

Le vide constitue une partie indissociable de la scène ionescienne et peut exercer son influence à plusieurs niveaux. Il peut être planté au cœur de la pièce dès le premier acte ou, à la suite de la disparition des objets, s'installer sur la scène. Nous savons que «l'existence d'un «horizon scénique» à la fois inatteignable et toujours présent, toujours désiré, renverse la prédominance du langage et nous oblige à voir que la réalité qu'il met en place lui échappe nécessairement» (Rykner, 2000: 35). Si nous considérons cette vacuité comme un élément de la scène, dans une situation où le langage verbal des personnages reste inapte à exprimer leurs idées, elle vient s'ajouter à la pièce pour traduire les propos échangés ou non-échangés, pour transmettre des opinions incommunicables. Ionesco, au lieu de raconter, suggère la signification, la fait surgir à travers des éléments autres que les mots car pour lui tout est permis au théâtre:

Tout est permis au théâtre: incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non

seulement permis, mais recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles. De même que la parole est constituée par le geste, le jeu, la pantomime, qui, au moment où la parole devient insuffisante, se substituent à elle, les éléments scéniques matériels peuvent l'amplifier à leur tour (Ionesco, 1966: 63).

La vacuité agit comme un élément de la scène qui devient la traduction visible du vide, de l'absence, de la dégradation, de la solitude et de plusieurs autres sentiments des protagonistes. Ionesco cherche à faire parler un langage net à la scène. Les chaises de *Les Chaises* sont des incarnations de l'absence et du vide qui petit à petit encombrant le plateau et deviennent le révélateur des émotions inexprimables du vieux couple. Toute la scène est comblée par le manque, et celui-ci devient plus palpable à mesure que les chaises se multiplient. En fait, la scène vide, leur existence vide et le néant intérieur qui s'emparent d'eux se trouvent accompagnés par des chaises vides. Elles sont les témoins de tous les manques et de toutes les lacunes qu'ils ont éprouvés au cours de la vie. L'absence des êtres tend à être comblée par les chaises vides, mais c'est le renforcement de cette sensation qui est mis en relief. Ionesco cherche à traduire l'angoisse du vieux couple face à la solitude déchirante et à la condition humaine pénible et pathétique. Néanmoins, cette scène vide, par le départ de l'orateur et à la suite de la mort du vieux couple, s'avère n'être rien qu'un désert abandonné, plongé dans le néant: «La scène reste vide avec ses chaises, l'estrade, le parquet couverts de serpentins et de confetti. La porte du fond est grande ouverte sur le noir» (Ionesco, 1954: 180).

Ionesco souligne la présence du même vide dans *Le Roi se meurt* grâce à la dégradation progressive des éléments scéniques qui créent une ambiance cauchemardesque pour symboliser le dernier adieu du Roi. Le décor commence à se dénuder et la dégradation de celui-ci devient la première indication de l'agonie du roi. Petit à petit, à la suite de la disparition des

objets, des vêtements du Roi et des éléments de la scène, le monde du Roi se rétrécit et son royaume se transforme en un royaume «plein de trous comme un immense gruyère» (Ionesco, 1954: 15). Le royaume et le Roi qui avaient grandi ensemble disparaissent ensemble dans une sorte de brume; tout s'effondre avec le Roi, tout s'évanouit. Tout au long de ce jeu scénique, il ne reste plus rien sur le plateau sauf le Roi sur son trône, puis le Roi et son trône disparaissent également dans une lumière grise. Tout flotte dans une sorte de vide et le vide, roi incontestable, monte sur le trône. En réalité, selon Alain Couprie «la disparition progressive des êtres et des choses a valeur d'énonciation pour dire l'anéantissement» (Couprie, 1995: 8). Ionesco anime le décor afin de matérialiser le manque et l'angoisse de la mort qui accompagnent le Roi jusqu'au dernier acte. Ce bouleversement scénique suggère la chute du Roi avec sa couronne. Après la disparition totale de Béranger (le roi), il ne reste rien que la vacuité sur le plateau. Un vide infini envahit tout le royaume qui ne connaît aucune guérison et cette sensation perpétuelle s'impose continuellement à la scène. Ce vide pourrait suggérer le destin fatal de l'humanité: la mort, ce qui hante Ionesco lui-même, est le plus grand vide dans le destin de l'homme. Le dernier épisode de *Ce formidable bordel* est aussi le berceau de la vacuité qui grandit sans cesse. Le vide s'installe au fur et à mesure que disparaissent le mobilier et les objets qui sont effacés par différents moyens. L'écartement des murs du fond du plateau et enfin le plateau désert marquent le temps qui passe. Le plateau devient de plus en plus nu, rien ne reste sauf le fauteuil dans lequel le Personnage se trouve. L'absence ressentie chez le Personnage, enveloppée jusqu'ici par les éléments du décor, impose sa présence par la suppression de ceux-ci. En définitive, ce cadre vide est le vrai langage théâtral mis en scène.

Par ailleurs, Ionesco pour manifester la solitude poignante de ses personnages se réfère toujours à la vacuité. Il évacue leur entourage afin de faire ressentir la dérangement impression de vide. Ainsi, l'idée d'insécurité et de panique est suscitée aux environs du Tueur dans *Le Tueur sans gages* par les images scéniques qui encerclent Béranger. Ionesco démontre la solitude

et le désarroi de Béranger par le vide qui l'entoure, par le désert de l'avenue entre la ville et la campagne. Quand Béranger est absolument seul sur la scène abandonnée et dépeuplée, on sent la proximité du Tueur et de la mort par «la montée même de l'angoisse de Béranger» (Ionesco, 1958: 159). L'apparition du Tueur est évoquée par la disparition du décor et par son immobilisation:

Bien entendu, le décor ne bouge plus. Il n'y d'ailleurs presque plus de décor. Il ne reste plus qu'un mur, un banc. Le vide de la plaine. Vague lueur à l'horizon. Les projecteurs éclairent les deux personnages d'une lumière blafarde, le reste est dans la pénombre (Ionesco, 1958: 162).

En réalité, Ionesco convoque plus de sens à partir des représentations théâtrales qu'à partir du langage indéchiffrable fabriqué par des mots. Il crée le théâtre exactement comme un monde, comme un lieu scénique «avec des personnages. Pas seulement avec des personnages; il peut y avoir l'orage, le vent, les puissances anonymes, invisibles, les objets, l'absence de personnages, le rien, le silence» (Ionesco, 1977: 254). En l'absence de la parole, c'est la scène qui représente les dimensions cachées. Ainsi la représentation théâtrale apparaît comme une opération magique où les objets scéniques agissent comme des emblèmes portant les significations les plus variées.

## **2-Le foisonnement d'objets**

«Le spectacle théâtral est par essence visuel» (Couprie, 1995: 28) et Ionesco s'attache à cet aspect afin de représenter la prolifération morbide, considérée comme un des éléments essentiels de la scène. Pour lui, tout peut fournir l'occasion de foisonnement: le foisonnement des objets, des chaises et des rhinocéros jusqu'à la croissance envahissante du cadavre. Il multiplie les masses dans l'espoir de boucher les trous, de ne laisser aucune place pour la manifestation du vide. Mais cet événement est l'indice de la ruse ionescienne car la multiplication des objets, au lieu de fournir un

soulagement, coopère à l'accentuation du sentiment de la vacuité, de l'angoisse, et de l'absence inoubliable et ranime les déchirures cachées: «C'était à la fois la multiplication et l'absence, à la fois la prolifération et le rien» (Ionesco, 1996: 76), note Ionesco. La prolifération l'aide à emprisonner ses personnages dans une situation difficile, dans un piège et fait entendre le bruit des objets et du décor. Dans *Victimes du devoir* Madeleine amasse les tasses sur le buffet, dans *L'Avenir est dans les œufs* ce sont les œufs qui s'amassent sur le plateau dans un but de reproduction, de continuation de la race en laissant entendre que l'avenir est dans les œufs. Quant à *Jeux de massacre*, on voit la multiplication des cadavres qui communique l'angoisse, le sentiment de la mort, de l'effroi. Le dernier épisode de *La Leçon* fait voir un coin de la scène débordant des cahiers et des cartables des élèves qui viennent d'être assassinés. Cette partie de la pièce évoque le rythme infernal de l'augmentation du nombre des cadavres et renforce la crainte et l'inquiétude chez le spectateur. Béranger dans *Le Roi se meurt* se trouve dans une chambre pleine de toiles d'araignées qui repoussent sans cesse après le nettoyage. Ces toiles comme des nuages jettent une ombre sur la vie du Roi et constituent le premier signe de la destruction promise. La progression de cette destruction transforme le royaume de Béranger en un royaume de ruine. Ce royaume ruiné devient un désert après la mort du Roi, évoque l'absence, le manque et l'oubli et ainsi annonce le grand moment de la mort, de la dégradation. Le feu et les radiateurs ne fonctionnent pas. Le ciel est couvert de nuages qui ne se dissipent jamais, on voit un soleil qui est en retard, un royaume plein de trous et un territoire national qui se rétrécit. Au fur et à mesure, nous observons la décomposition de l'empire et la domination du désespoir puisque l'amélioration est inenvisageable. Personne ne peut empêcher les dégradations ou la perte du pouvoir. Cette hallucinante accumulation de destructions et «cet étouffement de l'homme au milieu d'eux c'est un autre châtiment dans l'enfer ionescien» (Tobi, 1973: 111). Le royaume qui, tout comme le roi, semblait immortel, tombe en poussière en un clin d'œil. Les

ruines s'entassent et l'immortalité provisoire s'éclipse: «La terre s'effondre avec lui. Les astres s'évanouissent. L'eau disparaît. Disparaissent le feu, l'air, un univers, tant d'univers» (Ionesco, 1966: 62).

La prolifération du désastre et le malheur du Roi indiquent la fin de son empire et le poussent vers l'agonie, vers la disparition absolue. Le royaume s'évapore, il n'en reste pas une goutte, pas une poussière, pas une ombre. La dégradation se répand à un tel point que les personnages disparaissent subitement, la destruction réussit à étendre son emprise et à pénétrer dans tous les recoins de l'empire pour faire connaître l'agonie du Roi. Une dévastation semblable apparaît dans *Délire à deux*. Ionesco met en scène un décor qui se dissocie petit à petit et laisse sourdre une atmosphère infernale qui domine la scène et la transforme en champ de bataille. L'aggravation de la destruction, signe d'une destruction plus grande encore au sein de la vie conjugale, se fait jour par le vacillement des murs, l'effondrement du plafond, des fenêtres et des glaces, les brèches dans les murs. Dans cette pièce, le plateau apparaît comme une impasse sans espoir de fuite. Comme Béranger, les personnages ne réussissent ni à empêcher la destruction, ni à échapper à cette situation insupportable. Ils sont condamnés à vivre ensemble alors même que la présence d'autrui les dérange: «parce qu'avec toi on ne peut pas dire qu'on est tranquille, on n'est jamais tranquille avec toi» (Ionesco, 1963: 210). Ils envisagent la présence d'ennemis hors de la maison alors qu'ils sont eux-mêmes leurs propres ennemis, et que l'effondrement du lieu scénique et la prolifération des ruines sont la représentation d'une situation familiale terriblement ébranlée et dévastée. Ainsi le lieu scénique est le lieu de la représentation des conflits intérieurs comme l'indique Philippe Sénart «Ionesco réclame... un théâtre visuel, un théâtre primitif où les idées ne sont plus mises en formules mais où les rêves sont mis en images, où les images sont vivifiées, rendues évidentes, palpables» (Sénart, 1964: 95). Une autre image vivante dans la lignée des images scéniques est exposée dans *L'Amédée ou Comment s'en débarrasser*. Amédée et Madeleine sont hantés par le sentiment du remords qui est



représenté par le grossissement du cadavre et la multiplication des champignons qui poussent démesurément. Ils remplissent la scène, leur conversation, leurs pensées, leur vie et en somme ils les dévorent. Cet encombrement scénique ôte la liberté aux personnages et met l'accent sur une peur inconnue: «Le cadavre *d'Amédée ou Comment s'en débarrasser* symbolise le péché originel. Mais plutôt que le péché originel, le cadavre qui grandit sans cesse représente notre sentiment obscur de culpabilité, nos remords» (Tobi, 1973: 88-89).

Chez ce couple, l'image de la mort est ubiquitaire; Amédée et Madeleine pensent que le cadavre respire, qu'il les voit, qu'il les entend. Mais cette omniprésence n'est pas suggérée à partir de l'existence d'une image physique. Ce n'est pas le cadavre qui grandit, c'est l'idée de la mort qui grossit, qui pousse de tous les côtés à la fois. C'est cette sensation pénible et enracinée en eux qui envahit le plateau et les oblige à envisager la présence encombrante d'un cadavre comme un vide pesant. Ce vide, ce rien, les hante, les condamne à vivre comme des prisonniers, comme des coupables et les empêche même de sortir. Dans *Les Chaises* cette extériorisation des angoisses est communiquée par la superposition des chaises. Le vieux couple, pris par la crainte d'être abandonné et seul, tente de substituer les chaises vides aux êtres absents, alors qu'elles sont encore comblées par les absences fortement présentes. Par l'accumulation des invités invisibles, Le Vieux et La Vieille prétendent attendre beaucoup d'autres personnes, mais ils se trouvent face à l'entassement des chaises illustrant l'accumulation du vide. Les chaises existent, ils en apportent avec des mouvements répétitifs, ils s'empêtrent parmi elles, mais la vacuité persiste à être présente sur la scène. Ionesco, grâce à ce langage théâtral, s'attache à montrer l'absence qui charge la scène: «A partir d'un certain moment, les chaises ne représentent plus des personnages, déterminés (Dame, Colonel, la Belle, Photographeur, etc.), mais bien la foule. Elles jouent toutes seules» (Ionesco, 1954: 161). Ainsi, les chaises constituent le thème principal de la pièce et renforcent cette forte sensation de solitude par leur accumulation qui finalement fait

table rase du vieux couple, des personnages invisibles, de l'orateur, et même de la parole. En définitive, le vieux couple encerclé par l'entassement des chaises sombre dans le néant, dans le rien qui est manifesté par le noir en expansion. Cette obscurité s'installe sur le plateau et les plonge dans le néant. Ainsi l'espoir d'une ascension de l'humanité cède-t-il la place au désespoir parce que les invités refusent l'effort de la montée vers la lumière et il ne reste plus aux vieux qu'«à rejoindre cette humanité médiocre pour se perdre avec elle, puisque la réception du message dont ils rêvent est impossible». (Abassi et Lotfnejad Moghimi, 2017: 9)

Ionesco tantôt évacue toute présence de la scène et tantôt la comble par une présence lourde et asphyxiante. Dans *Le Nouveau Locataire*, Le Monsieur, devant le vide inquiétant de ce nouveau lieu, et afin de lutter contre cette vacuité, oblige les déménageurs à apporter des meubles qui peuvent combler l'escalier, la rue, les souterrains, et même la Seine, jusqu'à encombrer tout le pays. Complètement emmuré par les objets, il insiste pour les entasser comme s'il était à l'abri parmi tant d'objets. C'est ainsi que la scénographie devient un langage à part entière, et la scène et les meubles commencent à parler à voix haute. Le jeu d'accumulation d'objets se fait silencieusement, même les meubles entrent sans aucun bruit, faisant taire la scène: ce décor muet aboutit à l'effacement des tous les personnages et à l'installation de l'obscurité totale sur le plateau. D'après Antonine Artaud c'est toujours ce «chevauchement des images et des mouvements qui aboutit à la création d'un véritable langage physique à base de signes et non plus de mots» (Artaud, 1964: 192). La prolifération des têtes des rhinocéros dans *Le Rhinocéros* devient plutôt un langage scénique qu'une simple prolifération. Les hommes se métamorphosent, ils s'adonnent à l'habitude, à la passivité, au fatalisme. Il ne reste plus que des rhinocéros dans les rues: «A perte de vue, pas un être humain» (Ionesco, 1963: 104). Cette pluralité des rhinocéros communique l'acceptation de la situation. La peur de la solitude les oblige à suivre leurs semblables et à accepter la rhinocérite. Tous les personnages ionesciens sont d'une façon ou d'une autre les victimes de cet entassement

qui n'est que l'incarnation de tous les rêves et toutes les peurs dissimulées. Mais l'extériorisation de ces sentiments agit comme le dernier châtiment et les submergent dans une quête sans issue. L'apparition graduelle d'objets et leur agrandissement tentent d'inculquer la fausse idée de la compagnie, de l'existence d'une foule toujours présente mais elle s'avère être une menace. Cette menace leur ôte le pouvoir et les oblige à avancer vers le vide, vers l'anéantissement. Les personnages souffrent, d'une part ils veulent masquer les points faibles de leur existence, mais de l'autre ces points-là se manifestent par la prolifération. En effet, chez Ionesco «le trop et le rien provoquent le même effet: l'étouffement» (Tobi, 1973: 111).

### **3-L'expression du geste**

Le langage de la scène ionescien ne se limite pas à la disparition et à l'apparition des objets ou à l'encombrement et à l'évacuation de la scène. Ionesco transmet les impressions avec le langage du corps: expressions faciales et gestes vocaux. Ce langage non-verbal enrichit sa représentation théâtrale sans avoir besoin de paroles ni de mots:

Ce qui relie fondamentalement deux individus dans un espace de représentation ce ne sont pas les paroles qu'ils échangent mais la disposition de leur corps dans cet espace: la distance à laquelle ils se tiennent, les rapports purement physiques qui organisent leur relation, leur façon d'habiter l'espace et d'en faire l'instrument d'une interaction. (Rykner, 2010: 89).

La compréhension des pièces ionesciennes tient plutôt aux conditions d'énonciation de l'énoncé et exige une observation précise des gestes: «Comment parle celui qui parle? Est-il assis? Debout? Couché? Bouge-t-il? Regarde-t-il? Son interlocuteur? Parle-t-il haut? Tient-il des objets? Quel est son âge? Son vêtement» (Rykner, 2000: 32)? En fait, la scénographie change tout en signes significatifs qui font voir des mondes débordants de non-dits et de non-entendus. Ainsi, les gestes, les postures et les expressions faciales

deviennent-ils aussi importants que les paroles et fournissent-ils une autre phase pour la communication. Si le langage verbal est dépourvu de sens, et «au lieu d'être un outil de communication, devient une source d'ambiguïté, d'incertitude et de contradiction» (Assadollahi-Tejaragh, 2009: 205), par contre le langage ou l'expression du geste est porteur de sens et transmet un message aux spectateurs. Étant donné que le langage est inefficace, les gestes peuvent venir à son secours dans l'espoir de rendre palpable tout ce qui semble problématique:

Tout est dit, ou plus exactement tout est montré, avant même les premiers mots: la souffrance du corps, l'inutilité de l'action, l'absurdité de la vie. Le théâtre rappelle que le langage est une notion complexe, impossible à réduire au seul vocabulaire. Tout a un sens, et tout fait sens (Couprie, 1995: 31).

Lorsque les personnages restent inaptes à transmettre leurs sentiments, leur épuisement et l'agonie qui les attend se font entendre par les gestes: «Leur corps parle pour eux, et souvent mieux que les mots qu'ils assemblent maladroitement» (Rykner, 2010: 104). L'élève vivante, gaie et dynamique de début de *La Leçon* commence à se refouler, elle devient triste et morose et sombre dans la dépression nerveuse:

Sa façon de parler s'en ressentira, sa langue se fera pâteuse, les mots reviendront difficilement dans sa mémoire et sortiront, tout aussi difficilement, de sa bouche; elle aura l'air vaguement paralysée, début d'aphasie (Ionesco, 1954: 60).

Elle est un objet mou et inerte, une statue inanimée, tandis que le Professeur devient de plus en plus dominateur et agressif. Cet être passif s'incline devant l'autorité totale du professeur qui fait d'elle un être sans défense. Cet esclavage apparaît également dans les gestes vocaux des personnages. La voix du Professeur devient forte et extrêmement puissante tandis que la voix de l'Elève devient maigre, fluette et à la fin inaudible, ce

qui affirme sa soumission indéniable. L'Elève se replie sur elle-même tandis que le Professeur profite de cette occasion pour monopoliser le pouvoir: «Il se lève, se promène dans la chambre, les mains derrière le dos; de temps en temps, il s'arrête, au milieu de la pièce ou auprès de l'Elève, et appuie ses paroles d'un geste de la main» (Ionesco, 1954: 75). Quant à l'Elève, elle a l'air de souffrir, elle est «pleurante, désespérée, à la fois extasiée et exaspérée» (Ionesco, 1954: 88). Ses gestes montrent son inconfort et son impuissance face à un professeur tyrannique.

Cette prépondérance des gestes apparaît chez d'autres personnages. Le Monsieur de *Le Nouveau Locataire*, plongé dans l'indifférence envers la vie et envers les gens, parle d'une voix égale et terne sans se soucier de l'absence ou de la présence d'autrui. Ionesco met le bavardage et les mouvements hâtifs de La Concierge en présence des gestes muets et insoucians du Monsieur jusqu'à ce que les gestes bruyants de cette femme deviennent silencieux et quittent la scène, cédant aux gestes infiniment calmes du Monsieur. Petit à petit, Ionesco réduit toutes les paroles aux gestes et fait table rase de tout ce qui pourrait être présent au-delà de la scénographie. Tous les déplacements concernant le déménagement sont pareillement dirigés par un mouvement du doigt et ce jeu se fait sans paroles. De même, la pièce se clôt sur l'attitude silencieuse du Monsieur: «Le Monsieur est assis, immobile, chapeau sur la tête, face au public» (Ionesco, 1958: 198).

Dans chaque pièce de Ionesco où le langage verbal est brisé, le langage de la scène dont le geste est une partie intégrante atteste sa suprématie et joue le premier rôle. Si nous reprenons les mots de Rykner, chez Ionesco le corps des personnages «parle pour eux, et souvent mieux que les mots qu'ils assemblent maladroitement» (Rykner, 2010: 104). Le Personnage de *Ce Formidable Bordel* est toujours «à l'état dysphorique, tandis que son entourage est à l'état euphorique» (Lotfnejad, Abassi, 2019: 56), et donc, comme un être isolé et misanthrope, il s'adonne au silence. Non seulement Le Personnage mais aussi ses gestes sont silencieux; au lieu d'appliquer des

mots, il se sert des mouvements du corps pour la communication. Il se tait. Il approuve de la tête. Il fait oui de la tête. Il remercie par un signe de tête. Il hausse les épaules. Il emploie tous ces signes afin d'éviter le langage. Pour les autres, il a «l'air d'arriver tout le temps d'un enterrement» (Ionesco, 1966: 118). Dans cette pièce on entend plutôt la voix des gestes de celui-ci que celle de ses mots articulés; on peut dire que son «silence devient le milieu où s'enracine toute représentation» (Rykner, 2010: 105). Parfois même l'absence de geste du Personnage parle plus que tout langage. Pareillement, au dernier acte de cette œuvre ses cris et ses éclats de rire sont plus bruyants que sa parole. En fait, les gestes vocaux ionesciens colorent la scène et lui attribuent un aspect universel et compréhensible. Ces rires, ces ricanements et ces cris dans *Tueur sans gages* prédisent la victoire du Tueur devant la frustration de Béranger. Dans cette œuvre, Ionesco crée une scène dans laquelle Béranger est plongé dans un jeu grotesque sans fin: pathétique et ridicule, son langage est inefficace face à l'arme plus puissante du Tueur, le ricanement. Ce geste vocal désarme Béranger, l'empêche de continuer ses monologues et lui impose la capitulation. Ce n'est pas Le Tueur qui assassine Béranger, mais ses ricanements, ses haussements d'épaules et son indifférence. En mettant en œuvre ce langage des gestes, Ionesco annonce la mort, la finitude de Béranger: «Béranger se tord les mains, les joint, implore, s'agenouille devant Le Tueur» (Ionesco, 1958: 170-171). Il s'approche de la résignation et sa faiblesse conduit Le Tueur au pouvoir, jusqu'à la dernière scène où on contemple la soumission totale de Béranger.

Il se peut que les gestes mettent en scène l'abdication lente du personnage: ainsi dans *Le Roi se meurt* Le Roi assiste à sa propre cérémonie de funérailles. Au commencement de la pièce, Le Roi, inconscient de son sort, «d'un pas assez vif, manteau de pourpre, couronne sur la tête, sceptre en main, traverse le plateau» (Ionesco, 1966: 9). Cependant, après avoir pris conscience de son destin, faisant appel à la parole et à des gestes signifiant des ordres, il s'efforce de prouver sa santé, alors que mais son langage corporel démontre son agonie. Conscient de sa décadence, il essaie de

prouver qu'il est en bonne santé. Il marche mais tombe et se relève péniblement. Son corps a accepté l'agonie mais pas le Roi en lui. Puis, les signes de mort s'accumulent et il vieillit soudainement. Lui qui croyait en son immortalité, fait petit à petit l'expérience de la vieillesse, de la finitude. Tout se passe malgré lui, il n'est même pas maître de ses propres gestes. Les gestes de son corps et ses gestes vocaux s'unissent pour montrer son affaiblissement: «Il sanglote, il gémit» (Ionesco, 1966: 37). Il a du mal à bouger ses bras, il commence à se lamenter, ce qui apparaît comme son dernier rituel; c'est le premier signe de la résignation. La vieillesse s'installe sur son visage. Il ne voit plus, il devient aveugle: «Son regard ne réagit plus» (Ionesco, 1966: 67). Petit à petit, la dégradation envahit tout son corps. Il devient immobile, figé comme une statue et la mort l'étreint avec force: «Et voilà, tu n'as plus la parole, ton cœur n'a plus besoin de battre, plus la peine de respirer» (Ionesco, 1966: 74).

C'est ainsi que par le langage scénique Ionesco fait revivre le théâtre et reproduit tous les vrais sentiments par les indications visuelles: «le théâtre est devenu visuel, est devenu image, concrétisation de l'angoisse. Il est devenu image vivante et non discours sur d'incertaines vérités» (Ionesco, 1996: 193). Du point de vue de Ionesco, les mots, limités et frappés par l'inertie, demeurent incapables de communiquer toutes les figures voulues et agissent comme un obstacle car ils nous proposent une compréhension partielle de l'œuvre. De ce fait, sa signification reste intraduisible et elle est plongée dans l'incompréhension absolue. Donc, Ionesco «trouvant dans la parole une impasse, il revient au geste de façon spontanée» (Artaud, 1964: 171-172).

#### **4-L'espace clos: un déclencheur de langage**

En plus des gestes, du foisonnement et du vide, l'espace fonctionne aussi du point de vue géopoétique dans le théâtre de Ionesco. L'espace, clos ou ouvert, n'est plus absolu, mais relatif quant à la thématique de la pièce en question. Il joue son rôle, oriente le protagoniste, lui précise son destin et fait

partie intégrante des éléments significatifs de la pièce. Dans quelques-unes de ses pièces Ionesco peint un espace clos qui agit comme un signe parfait dans l'étude des attitudes des protagonistes. Lorsqu'ils sont dépossédés du dialogue, l'espace vient à leur secours et montre l'indicible. L'idée que «ce dont on ne peut parler, il reste à le montrer» (Bougnoux cité par Rykner, 2000: 279) persuade le dramaturge d'extérioriser les changements d'attitude de ses personnages par le rétrécissement de leur résidence ou même par leur emprisonnement dans l'univers alentour. Dans le but de transformer la représentation théâtrale en un langage sensible, il oblige le spectateur à «accepter de voir en elle autre chose et plus qu'un spectacle» (Rykner, 2010: 30). Dans cette perspective, on peut dire que l'espace clos représenté par Ionesco devient expressif et rend significatifs les propos intransmissibles par les mots.

*La Soif et la faim* peint un homme, Jean, qui est immobilisé dans un lieu sombre. Il veut s'échapper des lieux fermés, de l'obscurité qui l'agrippe, mais son logement n'est qu'un «rez-de-chaussée funèbre» (Ionesco, 1966: 77) identique à un sous-sol. Il associe les espaces clos à la phobie qui le suit inlassablement comme un cauchemar. Il se sent asphyxié là où on l'emprisonne entre des murs. Au début de son installation ce logement était comme un rez-de-chaussée, mais petit à petit il s'est enfoncé. En fait, Ionesco, en dépeignant cet espace clos qui continue à s'enfoncer, met en scène l'imagination morbide de Jean. Celui-ci suppose que les murs, les villes, les civilisations se sont engloutis, mais c'est en réalité lui-même qui s'est noyé dans les ténèbres. Il désire avoir «les maisons avec des murs et des toits transparents, ou même sans murs et sans toit, où le soleil entre par vagues de soleil, où l'air entre par vagues d'air» (Ionesco, 1966: 80) pour se débarrasser de toutes les limites car l'extase y est impossible. Mais le problème essentiel réside dans le malaise de l'existence et dans l'insatisfaction accablante. Dans cet espace clos, Jean se sent hanté par un ennui brûlant et dévorant. Il ne peut rien concevoir d'autre que les murs; il ne voit que des barrières et des obstacles, il perçoit la maison comme un



tombeau. De ce fait, il conçoit la fuite comme le seul et le dernier refuge qui verrait la fin de tous ses malheurs: «La longue nuit est passée» (Ionesco, 1966: 170), où il serait plongé dans un bonheur interminable et où il se débarrasserait de la vieillesse et de l'enlissement. Cependant, la levée de ce barrage intensifie la tristesse, la nostalgie et l'angoisse. Il sort de cet espace clos mais il entre dans un cercle vicieux où aucune porte n'est concevable. C'est qu'en réalité, cet emprisonnement n'a aucun rapport avec les lieux où il se trouve, il est intériorisé, il l'accompagne partout. Ionesco met en scène un être atteint d'une soif et d'un faim infinies pour une liberté introuvable. Cette impression d'enfermement réside dans son imagination comme un brouillard épais et le prive de tout au sein de sa liberté. C'est sa pensée qui l'enferme; où qu'il aille, il est en prison.

Ce cercle vicieux tracé par Ionesco se présente sous différentes dimensions. La scène de *L'Homme aux valises* est un lieu de nulle part et emprisonne le personnage. Au milieu de cet univers chaotique, sans fin, sans identité, sans but, avec deux valises lourdes et encombrantes, il tourne sur lui-même. Comme Jean de *La Soif et la faim*, sa vie est béante, il ne peut ni avancer ni reculer puisqu'une faute inconnue et un remords incurable l'accompagnent et pèsent sur ses épaules. Tout en n'étant pas en prison, il est un prisonnier, coincé dans les ténèbres, l'enfer, et l'obscurité:

Premier Homme: Je n'aime pas les ténèbres. Je vous avoue, j'ai peur, j'ai très peur dans ce pays dangereux. Si je n'étais qu'un touriste. Les touristes ne risquent rien. Je n'ai jamais réussi à être un vrai touriste. Je me suis mis tout seul dans la gueule du loup. Dans l'antre du diable. Dans le ventre de la baleine. Aux portes de l'enfer. Dans l'enfer même. (Ionesco, 1966: 47-48).

En fait, cet espace clos lui apparaît comme un rêve angoissant et un va-et-vient continu. Il semble qu'il soit à la quête de quelque chose d'introuvable, mais cet espace clos l'empêche de l'atteindre et le condamne à vivre dans un gouffre sans fin comme un prisonnier condamné à perpétuité.

*Voyage chez les morts* qui semble être la continuation de *L'Homme aux valises* met en scène la même poursuite, le même cheminement désespéré et sans issue de Jean et sa descente aux enfers. Il est le représentant de tous les hommes qui vagabondent et ne rencontrent que des portes fermées.

En l'absence d'espace clos, il y a une force intérieure qui agit comme une ombre et oblige les personnages à s'enfermer. Amédée et Madeleine d'Amédée ou *Comment s'en débarrasser* vivent dans une maison où il y a une grande fenêtre dont les volets sont tirés. Cette inquiétude qui les contraint à vivre en cachette semble être le résultat d'un péché qu'ils ont commis auparavant. Ionesco trace une chambre dont la porte reste toujours fermée et donne le sentiment de la présence d'un cadavre qui pousse inlassablement. Amédée et Madeleine obstruent toutes les ouvertures pour qu'il soit hors de vue, mais il impose sa présence, les transformant en esclaves car il les empêche de sortir et leur ôte la liberté: «Depuis quinze ans, nous vivons enfermés» (Ionesco, 1954: 246). Depuis quinze ans, la vie s'est immobilisée dans cette situation pénible: «Avec ce qui pèse sur la conscience... la vie que nous menons... l'atmosphère n'est guère favorable...» (Ionesco, 1954: 242). Le cadavre pousse dans toute la maison, les asphyxie, les paralyse et rend inaccessible toute évasion. Cet espace clos agit comme un plafond de verre, il n'existe pas mais impose sa présence. Amédée et Madeleine sont enfermés dans leur propre conscience, dans leur propre imagination et c'est le sentiment de culpabilité qui les maintient obstinément dans cet état saugrenu. Dupés par leur imagination ils sont hantés par la progression sensible de la mort dont le champ se resserre sur eux, «maison de fer, maison de nuit» (Ionesco, 1954: 290). Ionesco montre cet état d'âme de ses personnages au dernier acte lors de la sortie du cadavre qu'on emporte hors de la maison, quand la mort cède la place à la lumière; l'espace clos quoiqu'il soit imaginaire passe en action et devient explicitement une part de l'action.

L'espace théâtral de *Les Chaises* aussi passe en action et enserre Le Vieux et La Vieille dans une île: «Ah ! Cette maison, cette île, je ne peux

m'y habituer. Tout entourée d'eau... de l'eau sous les fenêtres, jusqu'à l'horizon...» (Ionesco, 1954: 132). Ils ne parviennent pas à s'habituer à cette vie. Entourés par l'eau qui leur donne le vertige, ils vivent dans une monotonie totale. Ce lieu désert et éloigné leur impose la solitude et finalement cette prison, cette cage les condamne à la mort. Dans une autre pièce, Ionesco met cet emprisonnement imposé face à une nouvelle privation intentionnelle. Elle et Lui de *Délire à deux* insistent sans cesse sur la fermeture des fenêtres et rendent la fuite irréalisable. Ils prétendent avoir peur de la bataille qui se passe hors de la maison: «Elle: Nous sommes pris entre deux feux. Quelle idée as-tu eu de choisir cette habitation à la frontière des deux quartiers» (Ionesco, 1963: 209)? Ils bouchent les trous, ils ferment les portes et les fenêtres afin de se débarrasser du désarroi et de la crainte tandis que la vraie lutte, l'invasion véritable se réalise dans leur maison parmi les murs où la tranquillité n'est qu'une illusion. En fait, ces personnages ionesciens sont les esclaves d'eux-mêmes. Ils fournissent des prétextes pour ne pas quitter leur maison et vivre comme des prisonniers. La guerre s'avère n'être rien qu'un alibi enfantin car après l'installation de la paix, ils s'enferment de nouveau dans cette maison infernale: «Ils matelassent la fenêtre, obstruent les portes» (Ionesco, 1963: 225), bouchent les trous et continuent leur vie entre les murs détruits. Ionesco peint un couple qui craint l'extérieur et l'intérieur, l'espace clos et l'espace ouvert; dans une telle situation la vie ne peut être qu'une prison dont les gardiens forgent les barreaux de leurs propres mains. Selon Corvin, «C'est la forme moderne et familière de l'Enfer» (Corvin, 1963: 52). Le sujet de la privation voulue revient encore dans *Le Nouveau Locataire* et *Ce Formidable Bordel*. Le Monsieur de *Le Nouveau Locataire* oblige les autres à fermer les fenêtres et s'assure de leur fermeture: «J'ai fermé votre fenêtre, vous voyez, c'est comme vous avez voulu, ça ferme facilement. (Le Monsieur vérifie la fermeture de la fenêtre, examine la fenêtre elle-même)» (Ionesco, 1958: 178-179). Ionesco insiste pour montrer qu'il préfère être isolé, qu'il désire être coupé du monde. À la suite du déménagement, les déménageurs ferment les

portes et les fenêtres et les objets entourent Le Monsieur jusqu'à l'étouffement. Le Personnage de *Ce Formidable Bordel* tout comme ce Monsieur s'enferme entre les murs car il est atteint du malaise de l'existence. Il est à la recherche d'un miracle, d'une aventure qui lui rendrait sa liberté, mais il ignore qu'il est simultanément le prisonnier et le gardien de ce jeu: «Qu'on s'enferme, qu'on tienne tout avec des cordes bien serrées, que l'on bouche les trous, les trous, les trous» (Ionesco, 1966: 187).

### **Conclusion**

Dans les œuvres dramatiques de Ionesco, la majorité de la signification est communiquée à travers le langage et les indications scéniques. Les objets, avant d'être des objets sont des représentations et le lieu scénique est un signe avant d'être une scène. Chaque objet ou chaque indication peut constituer une représentation et simultanément une signification. On peut sentir la dégradation des personnages grâce à la dégradation des objets scéniques; on peut voir la vacuité à travers l'absence d'objets. Les gestes peuvent être une sorte d'illumination qui traduit le sentiment latent des personnages. Quand Ionesco dans ses pièces, au lieu de raconter, a recours aux images scéniques et aux différentes gestes mis en relief pour suggérer les impressions inexprimables, il veut affirmer que la mise en scène agit comme le vrai langage scénique et que le geste est un langage à part entière. En fait, chez ce dramaturge, tout ce qui est touchant, frappant, expressif et émouvant devient un langage et communique l'incommunicable.

### **Bibliographie**

Abassi, Ali, Lotfnejad Moghimi, Nasim, (2017), «La verticalité et l'horizontalité chez Ionesco dans: Rhinocéros, Les Chaises, Le Roi se meurt et Amédée ou comment s'en débarrasser?», *Revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Tabriz*, Vol. 11, n°20, pp. 1-23. URL: [https://france.tabrizu.ac.ir/article\\_7152\\_fa.html](https://france.tabrizu.ac.ir/article_7152_fa.html)

- Abassi, Ali, Lotfnejad Moghimi, Nasim, (2019), «Fonctionnement narratif de quatre pièces d'Ionesco: *Rhinocéros. Les Chaises. Le Roi se meurt. Amédée ou comment s'en débarrasser?*», *Plume*, Vol. 14, n°28, pp. 21-57. URL: [http://www.revueplume.ir/article\\_85329.html](http://www.revueplume.ir/article_85329.html)
- Artaud, Antonin, (1964), *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- Assadollahi-Tejaragh, Allahchokr, (2009), «Comique et humour de langage chez Eugène Ionesco: *La Cantatrice Chauve*», *Humour, Ironie et les discours*, 2009, pp. 197-207. URL: <https://www.scribd.com/document/381466120/despre-umor-fr-pdf>
- Ayati, Akram, Moussavi, Hoda, (2014), «Le statut du langage dans Fin de partie de Samuel Beckett et Afra ou Le jour passe de Bahram Beyzaï», *Revue des Études de la Langue Française de l'Université d'Ispahan*, Vol. 6, n°11, pp. 19-32, URL: [https://relf.ui.ac.ir/article\\_20342\\_3c733584e67e8e768614500af18c5846.pdf?lang=fa](https://relf.ui.ac.ir/article_20342_3c733584e67e8e768614500af18c5846.pdf?lang=fa)
- Corvin, Michel, (1963), *Théâtre Nouveau en France*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Coupric, Alain, (1995), *Le Théâtre*, Paris, Nathan.
- Ionesco, Eugène, (1996), *Entre la vie et le rêve*, Paris, Gallimard.
- , (1977), *Antidotes*, Paris, Gallimard.
- , (1966), *L'Homme aux valises suivi de Ce Formidable Bordel*, Paris Gallimard.
- , (1966), *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard.
- , (1966), *Théâtre IV*, Paris, Gallimard.
- , (1963), *Théâtre III*, Paris, Gallimard.
- , (1958), *Théâtre II*, Paris, Gallimard.
- , (1954), *Théâtre I*, Paris, Gallimard.
- Rykner, Arnaud, (2010), *Les Mots du Théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- , (2000), *Paroles Perdues*, Paris, José Corti.
- Sénart, Philippe, (1964), *Ionesco*, Paris, Editions Universitaires.

**60** Plume 32

Tabatabai, Sara TABATABAI, (2010), «Artaud et le Théâtre oriental», *Plume*, Vol. 6, n°11, pp. 108-122. URL: [http://www.revueplume.ir/article\\_48828.html?lang=fa](http://www.revueplume.ir/article_48828.html?lang=fa)

Tobi, Saint, (1973), *Eugène Ionesco ou à la recherche du paradis perdu*, Paris, Gallimard.