

DRAME ET LANGAGE CHEZ E. IONESCO

PAR

ADELA HAGIU

Au commencement il y a eu la scène, pourrait-on affirmer en abordant la problématique du drame chez Ionesco, ce qui reste valable même lorsque l'auteur part d'un texte narratif. Le passage du récit *La photo du Colonel* à la pièce *Tueur sans gages* apparaît à Donnard comme „une traduction visuelle et auditive“¹, remarque exacte, bien que la perspective d'où elle est faite le soit moins. C'est dire que renvoyer le texte dramatique à une narration, ainsi que rapporter la représentation scénique à la pièce écrite, est dans ce cas d'un intérêt secondaire. Car ce qui paraît définir le théâtre de Ionesco c'est justement le rôle structurant de la vision scénique, sa force dramatique créatrice au niveau de la fabulation même.

Une première définition, par l'antériorité du spectacle, nous renvoie ici à deux éléments : voir, entendre, les pièces de Ionesco fonctionnant en premier lieu comme des dispositifs programmés pour montrer ce qu'on voit moins d'habitude : non pas la réalité mais bien une limite inférieure de celle-ci (la platitude déformante, la chute psychique) ou supérieure (l'élan, l'euphorie). L'affirmation de Bérenger dans *Le piéton de l'air* est particulièrement révélatrice : „Que de fois, retrouvant le secret en moi-même, ne me suis-je dit en m'élançant dans les airs : „Je sais maintenant, pour toujours, je n'oublierai plus, comme je ne puis oublier d'entendre ou de voir“² (c'est nous qui soulignons).

La modalité dramatique ionescienne est, sans abuser de métaphores, plastique par excellence, l'oeil, la lumière étant de véritables points d'appui du monde. Mais ce n'est pas le seul rôle thématique de la lumière qu'on envisage ainsi. L'euphorie de Bérenger dans la pièce citée, poussée jusqu'à l'extrême par l'éclat maximum de la lumière, coïncide avec l'emploi du verbe „voir“. Atténuée par le scientifique, sinon plutôt le bureaucratique „exposé clair“ de l'Architecte, l'exaltation lumineuse du personnage n'est pas moins révélatrice pour une existence à l'état sublime selon Ionesco : „Bérenger : Oh, l'indicible euphorie m'envahit, la lumière se fit encore plus éclatante, [...]“

¹ Ionesco *dramaturge ou l'artisan et le démon*, Paris, Lettres modernes, 1966, p. 127.

² *Théâtre*, t. III, p. 170. Les citations de l'oeuvre renvoient à E. Ionesco, *Théâtre*, t. I, II, III, Paris, N.R.F. Gallimard, 1963.

Comment vous dire l'éclat incomparable ? ... C'était comme s'il y avait quatre soleils dans le ciel... [...] Béranger, à l'Architecte : *Vous voyez ce que je veux dire ?* L'Architecte : *A peu près votre exposé me semble plus clair maintenant* (t. II, p. 77 ; c'est nous qui soulignons).

La définition du théâtre ionescien renvoie peut-être le mieux à ce cliché devenu „accident“ sémantique profondément dramatique : *voir plus clair*.

Un exemple comparable, mais au pôle opposé, ce serait dans *Le roi se meurt* la scène de l'écroulement du royaume. La dégradation du monde extérieur correspond sans doute à ce que les critiques ont identifié ici comme „paysage état d'âme“. Mais il nous semble y trouver bien d'avantage la preuve d'une raison d'être visuelle dans le théâtre de Ionesco. Donnard remarque à juste titre qu'„il a donné des dimensions tragiques à cette vérité banale : lorsqu'un homme cesse de vivre, il emporte dans le tombeau le monde, c'est-à-dire son image du monde ; la lumière qu'il voyait s'éteint avec lui, son pouvoir sur les êtres et les choses s'anéantit“³.

Le régime sonore et visuel de l'existence, qui est celui de la scène même, suspend au même fil l'être et le monde sortant du néant et le langage ne fait que suivre, assumer cette péripétie primordiale. L'ignorer, ce serait se méprendre en bonne partie sur le fonctionnement du drame, forcer la signification, renchérir sur le message. Il en est ainsi en une certaine mesure de l'interprétation donnée par P. Vernois au dialogue de l'extérieur et de l'intérieur (*Le Roi se meurt*) où transpercerait une superposition de la lutte contre la mort „avec l'effort du monarque pour sauver son royaume, le royaume de l'homme“⁴. Or on sait qu'il ne s'agit pas ici de sauver le monde.

La scène est ce lieu précis ou virtuel où quelque chose se passe, c'est-à-dire devient visible ou audible. Une dédramatisation dans l'acception classique correspond en fait à une dramatisation maxima. La raison dramatique, l'élément qui soutient l'édifice ionescien tiennent à la fois du spectacle et de l'homme perceptif, sensitif. C'est de cette congruence que nous paraît dériver directement tant le sens dramatique de la pièce en tant que spectacle que l'idée de spectacle dans le spectacle, si étroitement liée au théâtre en discussion. La fréquence même du verbe „voir“ dénote que les personnages de Ionesco sont souvent eux-mêmes les spectateurs d'une vision, d'un événement visuel exceptionnel ou prétendu tel.

La représentation tire de l'obscurité quelque chose qui se manifeste comme évident, c'est-à-dire comme visible mais aussi audible, manifestations similaires qui peuvent se conjuguer, mais plus explicites quand elles se relaient. Dans *Amédée ou comment s'en débarrasser* quelques chose d'organique progresse, le cadavre qui est directement visible et dont la croissance est signalée par des bruits spécifiques. Le spectacle „son et lumière“ qu'est par définition une pièce de Ionesco (et on n'entend nullement diminuer ainsi la qualité de son théâtre) se retrouve aussi dans *Amédée*. La lumière verte qui émane des yeux du cadavre, accompagnée par la musique que celui-ci produit, est concurrencée à un moment donné par la lumière de la lune, ce qui transforme la scène en une féerie tendant vers le spectacle pur. L'immobilité, le silence com-

³ *Op. cit.*, p. 167.

⁴ P. Vernois, *La dynamique théâtrale d'E. Ionesco*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 70.

plet des personnages, l'obscurité sont compensés par la lumière et la musique. Les personnages ont dans cette scène un rôle secondaire. Leur mouvement scénique est commandé par la croissance du mort: „la musique doit s'entendre longtemps ; la mise en scène devra insister sur la lumière verte, le fouillis des meubles, le plateau vide de personnages, puisqu'on ne voit pas Amédée et Madeleine, cachés par tous ces objets, un long moment ; ainsi dans cette scène, c'est la musique, les pieds du mort s'allongeant, la lumière verte qui jouent“ (t. I, p. 292 ; c'est nous qui soulignons).

Le jeu scénique, la „gymnastique“ des personnages, le dynamisme pur sont essentiels. Du même coup se justifie le poids des indications scéniques, ce qui coïncide avec la raréfaction du dialogue et l'importance du silence. Le spectacle dans le spectacle qu'est la production du mort sur scène fait d'Amédée et de Madeleine, par ailleurs, de simples spectateurs. Ce qui fascine chez Ionesco ce sont justement les modifications au niveau de la structuration des fonctions dramatiques établies, traditionnelles. C'est le mort qui, dans la pièce citée, mène le jeu, qui pousse les vivants jusqu'à se donner en spectacle. Dans cette perspective, la „réplique“ indubitable de cette stratégie dramatique c'est *Le Nouveau locataire*. Le Locataire est un personnage vivant mais qui finit par devenir muet et mourir, comme les critiques l'ont souligné. C'est lui qu'on mène effectivement, une fonction dépersonnalisatrice qui commande sa propre inertie scénique jusqu'à l'annihilation totale. En fait c'est moins un personnage qu'un metteur en scène qui dirige les entrées et sorties des deux personnages actifs, le mouvement scénique proprement dit et l'emplacement du décor. Le cercle qu'il trace à ses pieds (vrai appât pour des spéculations géométriques encouragées non sans humour par l'auteur) peut signifier tant une fosse abstraite qu'un podium imaginaire : celui d'un chef d'orchestre indiquant littéralement l'entrée des bois.

Il faut donc souligner la thématization des fonctions théâtrales en même temps que la convergence de celle-ci et du mobile dramatico-perceptif, de toute la création ionescienne. La fabulation, souvent de nature onirique, comme on l'a dit, est en même temps d'origine technique, scénique. Le thème du vol en est un exemple : onirique par excellence, il ne relève pourtant pas des seules obsessions de l'auteur mais aussi de ses trouvailles scéniques. Ainsi à la fonctionnalité intégrale de l'espace scénique se rattaché directement la découverte d'une troisième possibilité de sortir de scène que Ionesco ajoute aux traditionnels „côté cour“, „côté jardin“ : côté cintres, qui n'est d'ailleurs pas la dernière. Comparant les personnages de Beckett à ceux de Ionesco, Donnard remarquait à propos de la pièce *Le Roi se meurt* : „les personnages de Ionesco disparaissent les uns après les autres, brusquement, comme s'ils tombaient dans une trappe [...]“. De même, „L'École Polytechnique tombe dans un trou“⁵ Là-dessus on peut invoquer „L'obsession du haut et du bas“, „la polarisation verticale“⁶, mais cette polarisation acquiert un sens nouveau dans la double perspective scénique-perceptive mentionnée. Ce n'est pas le seul onirisme qui est en cause, si dans *La Soif et la Faim*, „l'appartement tout entier disparaît progressivement dans le sol“. Dans *Le Nouveau Locataire*, la fin représente un vrai enterrement. On pourrait dire que l'agglomération de meubles offrirait la possibilité scénique de figure la sortie du personnage par la quatriè-

⁵⁻⁶ P. Vernois, *op. cit.*, p. 70.

me dimension, côté plancher ou trou du souffleur. La polyvalence de la scène-acte représentative est frappante. Il ne serait pas trop hasardeux d'affirmer que dans la pièce citée la scène est cet „anti-monde“ où pour faire un trou on ne creuse pas mais un agglomère des objets, des meubles en l'espèce, sans limite.

L'antériorité de la participation perceptive au monde rencontre dans le théâtre de Ionesco le noyau organique du thématisme. On n'a pas manqué de signaler la croissance interne organique des pièces, mais on ne saurait ignorer le rôle qu'y jouent les processus biologiques à proprement parler. Ces processus peuvent être saisis simplement par des verbes tels : avaler (*Victimes du devoir*), boire (*Les Chaises*, *Victimes du devoir*), procréer (*L'Avenir est dans les œufs*), se contaminer (*Les Rhinocéros*), vieillir (*Les Chaises*). On pourrait y ajouter par extension : étouffer (s'installer) (*Le Nouveau Locataire*), vivre dans la lassitude (ce qui est en même temps une autre façon d'étouffer) (*Amédée*). Le biologique a des rapports structuraux certains avec l'objet et sa prolifération, à chaque verbe retenu correspondant un objet en expansion : avaler-crôutes de pain, boire-tasses, procréer-œufs, se contaminer-cornes, vieillir-chaises, être las-cadavre. L'encadrement de l'objet renvoie donc à une thématisme de substrat biologique, bien que schématique ; il tient par sa manifestation de l'onirisme et se signale à l'autre extrême comme une sorte d'événement sémantique. Cet événement, phénomène linguistique extratextuel, est indissociable des objets ionesciens connus. Il se traduirait par des mots, expressions ou locutions tels que : croître à vue d'œil — se donner en spectacle (*Amédée*), se débiter (*Amédée*), s'emballer-se dégonfler (*Le Piéton de l'air*), se calfeutrer, se claquemurer (*Le Nouveau Locataire*). La limite scénique de cette vérité embrasse, dans le dernier exemple, tant le processus dans son déroulement ou intérieur (l'isolement du personnage : se calfeutrer — boucher les fentes d'une porte, d'une fenêtre) que le dénouement, extérieur : en ancien français a claquemur — „en un lieu si resserré que le mur claque). Or l'événement sémantique se manifeste effectivement comme geste dramatique : le locataire bouche sa fenêtre de meubles. De même, dans *Le Piéton de l'air* une indication scénique prévoit l'apparition d'un ballon d'enfant dans les airs. Cette „traduction“ des pièces de Ionesco confirmerait à sa façon la définition donnée par l'auteur dans ses *Notes* de la pièce de théâtre : „une série d'états de conscience“⁷. „La machine, dit Donnard, remplace l'analyse des états d'âme“⁸. Et, pourrait-on ajouter, les objets, qui se trouvent à la base d'une syntagmatique scénique, la première en mesure d'expliquer leur prolifération, si l'on se rapporte à l'analogie que nous suggère Ionesco lui-même entre ceux-ci et les mots. Or l'analogie suppose ici la différenciation, voire l'exclusion, car plus les objets s'agglomèrent, ce qui coïncide avec l'accélération du mouvement scénique, plus le langage se raréfie. Le visuel purement scénique se substitue aux mots, le drame évoluant comme au détriment du logos. On remarque la disproportion concomitante entre le dialogue et les indications d'auteur qui deviennent texte dans le texte. L'importance de ces indications, que Ionesco lui-même a soulignée, signifie la destination scénique expresse de ses pièces, mais elles ne sont pas moins indispensables au texte tel quel. Dans *Le Nouveau Locataire*, le texte des indications scéniques

⁷ J.-H. Donnard, *op. cit.*, p. 186.

⁸ *Ibidem*, p. 98.

tend à devenir descriptif — narratif. De petites modifications-introduction de „je“, remplacement du futur par le présent ou le passé — mènent à un texte destiné de préférence à la lecture. Le théâtre de Ionesco réussit de réaliser un équilibre structurel assez stable entre les deux perspectives naturelles de tout texte dramatique : côté scène, côté lecture.

L'objet dramatique est donc langage en soi : l'analyse des objets aussi bien que le jeu concomitant symptomatique du langage en témoignent. Ce langage en soi qu'est l'objet n'est pas un objet-langage comme chez Ponge, inextricablement lié aux mots. Une preuve assez efficace en est la prolifération du logos en l'absence de l'objet. On pense dans ce cas à deux amples monologues, forme d'expression qui ne manque pas d'être quelque peu suspecte dans les pièces de Ionesco : ceux de *L'Impromptu de l'Alma* et de *Tueur sans gages*. Le monologue final de Ionesco et respectivement celui de Béranger sont là pour nous convaincre de l'inanité du langage devant le drame (naturel) de fiction et devant le drame réel de la mort. L'inefficacité du langage, sa dérision résident de toute évidence dans l'absence de l'objet. La cohérence de l'univers ionescien ainsi que la dynamique du langage dramatique reposent sur les nombreuses interférences compensatoires de l'objet-langage en soi et du langage sans objet. En gros on peut même dire que Ionesco fait la tentative de sauver le dernier grâce au premier, ce qui correspondrait d'une certaine façon à un „parti pris des choses“ au théâtre.

Sans doute le langage dramatique ionescien n'échappe-t-il pas à la définition valéryenne du poème, „un langage dans le langage“, mais cette confirmation a sa propre logique. On pourrait dire qu'elle rétablit le renversement qu'implique la définition de Valéry. Les données du nouveau problème seraient non pas un langage autonome, ayant un fonctionnement propre et une finalité spécifique, mais le langage proprement dit face à un autre langage, originaire, des choses en action. Cette spoliation du langage (soulignée aussi par Corvin, Donnard etc.) oscille entre le langage sans objet (la platitude, le non-sens, l'incohérence, la répétition mécanique, le paradoxe, des procédés recensés aussi par S. Benmussa⁹, et le silence, passant par une phase „mimétique“. Mais les deux mimesis, poétique et dramatique, — ici en discussion, diffèrent considérablement. Il s'agit en ce qui concerne le dernier d'une transparence du langage, dont le référent c'est le langage scénique, visuel. Ce langage commentaire, transposition verbale de l'action, enregistrement du drame visible se définit dans nombre de cas comme langage-effet d'une scène-cause prédéterminant un dialogue faisant double emploi. Le fonctionnement mimétique du dialogue se manifeste principalement par un trait caractéristique : le langage ancillaire ou déictique, présent, par exemple, dans *Le Piéton de l'air* :

„Marthe : Comme c'est drôle ! Papa marche au-dessus de la pelouse. Il marche vraiment au-dessus de la pelouse...“

Joséphine regarde avec son face-à-main les pieds de Béranger. Regarde l'herbe, regarde ses pieds.

Joséphine : C'est pourtant vrai ; cela est évident“ (t. III, p. 162)

Ce langage, bien que redondant ou pléonastique, joue le rôle d'un amplificateur du jeu scénique :

⁹ Ionesco, Paris, Seghers, 1966 (coll. „Théâtre de tous les temps“).

„Joséphine à Marthe : Que dit-il ?

Marthe : Tu n'entends pas ? Il irradie ; il est soulevé et submergé par la joie. [...]

Journaliste : Son étrange habitude, ses mouvements excentriques, cela demande des explications. [...]

Bérenger : Mais non, vous voyez bien, je m'envole.

Journaliste : Il dit qu'il s'envole. (p. 164—165).

II^{er} Anglais : Regardez ! Il appuie à peine du bout du pied sur la terre.

I^{re} Anglaise : Il s'élève.

Bérenger s'élève de 50 centimètres et redescend.

I^{er} Anglais : Il redescend.

II^o Vieille Anglaise : Il remonte.

II^o Anglais : Il redescend [...]

II^o V. Anglaise : Le voilà (à Joséphine) Voilà votre mari, Madame.

--II^o Anglais : Où le voyez-vous ?

I^{er} Anglais, montrant du doigt : Là ! Au bout de mon doigt.

I^{er} Anglais : Au-dessus de la cime de cet arbre qu'il frôle“ (p. 191).

On retrouve le même principe dans la scène de la fin du roi dans *Le*

Roise meurt :

Le Roi tombe.

Juliette : Il tombe.

Le Garde : Le Roi tombe, le Roi meurt.

Le Roi se lève.

Marie : Il se lève.

Le Garde : Le Roi se relève, vive le Roi !

Marie : Il se relève.

Le Garde : Vive le Roi ! (Le Roi tombe). Le Roi est mort.

Marie : Il se relève. (Il se relève en effet). Il est vivant“.

Le langage peut imiter la réalité scénique de façon encore plus subtile. Dans *Tueur sans gages*, on constate dans le dialogue La Concierge — M. Lelard (une vraie scène sonore mais invisible) la présence (toujours sonore) d'un chien répercutée de façon alternée dans le langage : au début, aboiement ; ensuite, „on se donne un *mal de chien* pour aller tous au même endroit, dans le trou“ ; de nouveau aboiement, interpellations du chien par la Concierge qui le frappe ; enfin. La Concierge : „Allez, au revoir, Monsieur Lelard. Attention, ça glisse, dehors, c'est tout mouillé les trottoirs. Ah ! ce *temps de chien*“ (t. II, acte II, p. 102 ; c'est nous qui soulignons).

Ce mimétisme du langage, lié par définition à l'objet en action, constitue l'illustration vivante du refus de la stylisation du décor ; celui-ci „vit“ l'action, l'objet devient personnage, tandis que les soi-disant personnages sont des spectateurs, des auteurs, des critiques, des metteurs en scène. Ce qui ne paraît pas confirmer toujours l'opinion de Donnard, que „C'est l'homme et non l'objet qui fait le spectacle“. Donnard se montre en même temps dérouté par l'aspect pléonastique descriptif des répliques de la scène Bérenger — Le Journaliste et cela pour ne pas avoir prêté attention au dialogue mimétique ionescien : „au théâtre, la description devient naturellement un décor, ainsi qu'en témoignent les indications de mise en scène précédant le texte (...). On se demande pourquoi le personnage juge nécessaire de décrire un paysage

que Bérenger contemple de sa fenêtre et que les spectateurs voient de leur fauteuil¹⁰.

La nature qu'on a appelée ici mimétique du dialogue dérive directement de l'essence perceptive, visuelle et auditive de la dynamique théâtrale de Ionesco. Celle-ci réclame la confrontation du texte à une représentation virtuelle, préalable et non pas avec la mise en scène effective. Analysant l'épisode du bombardement de cette perspective, Donnard trouve que ce passage „conduit au délayage“. Or la scène en question est faite d'une succession régulière, systématique de séquences lumineuses et sonores alternées :

bruit (vrombissement)	— obscurité de la scène
obscurité	— explosion de bombe (éclairage subit)
disparition du bruit	
(vrombissement faiblit)	— lumière (spectacle de la cabane en ruines)

La motivation visuelle et auditive du langage renforce l'autonomie du langage scénique, au détriment du réel platement rationaliste que Ionesco rejetait. Un problème fondamental du langage dramatique nous sollicite dans le rapport perception illusion, apparence. L'apparence est souvent une apparition ayant sa propre raison d'être, que le langage ne fait que confirmer (la colonne rose dans *Le Piéton de l'air*, le bassin dans *Tueur sans gages*). L'essence des choses passe par la conscience, par la perception. Que l'illusion soit le grand producteur le prouve aussi le dîner raté par le Premier Vieillard : „on ne m'a pas dit que c'était du coq au vin, alors c'était pas bon quand j'ai mangé“ (*Tueur*, t. II, p. 110).

Le même démenti de la réalité sans profondeur s'exprime au fond aussi au niveau de l'art proprement dit. La guignolade *Le Tableau* transpose cette problématique au centre de l'action, c'est-à-dire à l'aide des personnages. La femme irréelle, le portrait, est traitée comme personnage réel, d'où le sens érotique à l'excès de la scène, expressément indiqué par l'auteur. C'est le personnage féminin proprement dit, Alice qui subit la „dépersonnalisation et non seulement dans le sens d'une ressemblance poussée jusqu'à l'identification avec le personnage-objet le portrait. Ce procédé mène au fond à la chosification du personnage : par un phénomène de mimétisme, le réel se met à ressembler à „l'original“ pictural, à en devenir la copie. On ne saurait ignorer que le processus est présenté en termes d'art plastique : la femme portrait, la femme statue ce qui nous aide à délimiter dans le théâtre ionescien un drame d'essence phénoménologique réalisé en quelque sorte à la manière d'un primitif.

Cette dynamique visuelle et auditive se prolonge en une théorie du langage théâtral en action à valeur exemplaire. Une dissociation du signifié et du signifiant a lieu ici autour de l'idée de transparence et d'opacité. Le premier est transparent au niveau de la vue et transitif face au spectacle. Le signifiant, transparent au niveau auditif, devient transitif à l'articulation des sons, des mots par l'acteur dans la matérialisation sonore du dialogue. Mais le texte écrit „réfracte“, rend opaques les mots, sans que ce repliement du signifiant sur lui-même signifie, comme en poésie, la plénitude du message. Cela coïncide au contraire avec la réification du langage et l'absence du message.

¹⁰ J.-H. Donnard, *op. cit.*, p. 160.

La leçon de prononciation (*La leçon*) concentre sur le mode parodique l'espace vide d'indications de prononciation, d'articulation des sons et des mots de tout le théâtre de Ionesco, par le thématisme et la dramatisation de l'opacité du signifiant sonore du langage. C'est toujours de l'opacité ou du blocage au niveau du signifiant que relève la littéarité ou la réification au sens propre du langage quand les mots se mettent à être ce qu'ils signifient en l'absence des choses. Le couteau meurtrier est surtout le tranchant philologique „criminel“ dans l'acception même de la *Leçon* ionescienne qui sépare, par un acte arbitraire, les deux faces du signe linguistique, acte pratiqué dans les deux sens par tout le théâtre en discussion. Celui-ci nous propose ainsi, dans l'ensemble et dans le détail, une énigme : une piste imprévue nous attire toujours, au bout de laquelle, dans la solitude de l'acte créateur, l'auteur „exécute“ à l'infini un monde dont son „anti-monde“ se nourrit.