

LE TRAITEMENT DE L'ESPACE DRAMATURGIQUE CHEZ EUGÈNE IONESCO

Doç. Dr. Arzu KUNT
İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
arzukunt@istanbul.edu.tr

Résumé:

A partir des années 50, les auteurs du théâtre de l'absurde brisent de fond en comble les structures dramatiques traditionnelles et la forme même du dialogue. Eugène Ionesco, l'un des représentants principaux du théâtre de l'absurde joue d'une manière bien manifeste avec les notions de la dramaturgie classique tout en mettant en oeuvre de nouvelles techniques d'expression. Dans le cadre de cet article, nous allons essayer d'étudier le traitement de l'espace dans les pièces ionesciennes intitulées *La cantatrice chauve*, *La leçon* et *Rhinocéros*.

Mots-clés: Eugène Ionesco, théâtre absurde, espace, scène, décor.

EUGÈNE IONESCO TİYATROSUNDA UZAM

Özet

1950'li yıllardan başlayarak Fransız Tiyatrosunda geleneksel dramatik biçimlerin ve diyalog düzeninin yıkılmış olduğuna tanık olmaktadır. Bu çalışmada, Absurd Tiyatronun öncü yazarlarından Eugène Ionesco'nun *Kel Şarkıcı*, *Ders ve Gergedan* adlı oyunlarında uzamın çeşitli işlevleri ele alınmaktadır. Uzamı yeni biçim denemeleriyle sunan Ionesco'nun farklı bir oyun yapısını nasıl kurduğunu gösterilmeye çalışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Eugène Ionesco, Absürd tiyatro, uzam, sahne, dekor.

INTRODUCTION

Les indications scéniques dans l'écriture dramatique d'Eugène Ionesco sont développées et précises. L'auteur se révèle comme un quasi-metteur en scène et exprime par ailleurs ses réserves vis-à-vis des metteurs en scène qui ne respectent pas ses indications. L'importance qu'accorde Ionesco à l'espace scénique s'articule autour de deux éléments d'origine ; d'une part, le rejet d'une conception figurative de l'espace au théâtre, pour faire de l'espace un élément à part entière de la pièce, tout aussi indispensable que les personnages et leur langage et d'autre part, une vision personnelle qui considère la dramaturgie comme un espace mouvant et avant tout visuel, ce qui rejoint sa fascination d'enfant pour les marionnettes. Dans ses *Notes et contre-notes*, il évoquait ainsi cette expérience : *«Je me souviens encore que, dans mon enfance, ma mère ne pouvait m'arracher au guignol du jardin du Luxembourg. J'étais là, je pouvais rester là, envoûté, des journées entières. Le spectacle du guignol me tenait là, comme stupéfait, par la vision de ces poupées qui parlaient, qui bougeaient, se matraquaient.»* (Ionesco, 1966 : 53)

Objectifs et approche méthodologique

Etudier l'espace scénique, c'est donc être au cœur de la dramaturgie de Ionesco dans ses rejets tout comme dans ses points d'appui. Sans prétendre à l'exhaustivité, cette étude portera sur le traitement de l'espace dans le théâtre ionescien ; dans un premier temps, nous étudierons le réel et l'espace scénique pour montrer comment Ionesco s'éloigne d'un « traitement » réaliste de l'espace pour mieux le faire correspondre aux structures propres de ses pièces. Ensuite, nous étudierons les conflits d'espace pour déterminer la fonction que Ionesco, par la mise en ordre de l'espace et la manière dont les personnages l'investissent, donne à l'espace scénique. Enfin nous montrerons comment l'espace scénique est un espace primitif, c'est-à-dire un lieu pour remonter aux sources du rêve, des obsessions et du langage à la fois personnelles et universelles et retrouver ainsi une appréhension plus « exacte » du monde. Dans le cadre de cette approche, nous profiterons des définitions proposées par Patrice Pavis et Anne Ubersfeld qui nous serviront de base pour quelques réflexions sur la conception ionescienne du

traitement de l'espace. Pour illustrer nos propos, nous allons avoir recours à trois pièces ionesciennes : *La cantatrice chauve*¹, *La leçon*² et *Rhinocéros*³.

L'espace scénique et le réel

Toujours dans ses *Notes et contre-notes* l'auteur ne manque pas de préciser que son texte « n'est pas seulement un dialogue mais il est aussi « indications scéniques ». Ces indications scéniques sont à respecter aussi bien que le texte, elles sont nécessaires, elles sont aussi suffisantes. » (Ionesco 1966 : 285) Précisons d'abord que les pièces ionesciennes présentent un écart par rapport au réel à travers l'espace. Ce dernier se réduit à quelques éléments soulignés par Ionesco ; dans *La cantatrice chauve*, le décor est réduit à deux fauteuils, une pendule, un feu de cheminée. Dans *La leçon*, la table sert aussi de bureau, seulement trois chaises, une tapisserie et quelques rayons de livres. Notons que le réel est en quelque sorte simplifié, réduit à ses éléments essentiels : le salon pour *La cantatrice chauve* et le lieu d'étude pour la *La leçon*. En effet, ce qui compte c'est plus la fonction du lieu que son aspect extérieur. D'où un effet d'amplification de tout ce qui met en évidence cette fonction. Par ailleurs, l'écriture signale une répartition hiérarchique de l'espace ; ainsi dans *Rhinocéros*, un écriteau indique « Chef de service » [R, p.91]. Nous remarquons également qu'il existe des espaces séparés en deux axes : l'axe « épicerie » et l'axe « café ». [R, p.13] L'arrivée inopinée du rhinocéros ne bouleversera qu'un instant cette séparation de l'espace. Nous ne sommes plus dans le réel, mais dans un espace dont les éléments sont soit réduits soit au contraire amplifiés, où apparaît en tout cas une intention particulière du dramaturge. A cet égard, l'intention semble compter plus que l'objet ou le décor scénique lui-même. Ionesco laisse certaines didascalies volontairement ouvertes à condition que son intention première soit respectée. Ainsi, dans *La cantatrice chauve*, l'essentiel, c'est que la pendule sonne, le nombre de coups n'est pas précisé : « La pendule sonne tant qu'elle veut. » [CC, p.32] Dans *Rhinocéros*, le choix laissé entre « le bureau d'une administration ou d'une entreprise privée » [R, p.91] montre que ce qui compte, ce n'est pas de reproduire un certain réel, mais de produire un certain effet sur le spectateur. En effet, l'espace scénique ne se sert du réel que comme support. Dans *La leçon*, « le

¹ *La cantatrice chauve* [CC], Ed. Gallimard, Paris, 1954.

² *La leçon*, [LL], Ed. Gallimard, Paris, 1954.

³ *Rhinocéros*, [R], Ed. Gallimard, Paris, 1959.

tableau noir» est «*imaginaire.*» [LL, p.111] Ce qui compte ce n'est pas le contenu, l'extérieur, mais l'intention du personnage. L'objet en lui-même n'est pour le personnage qu'un subterfuge pour cacher sa volonté de domination et d'assouvissement. La liberté laissée dans la figuration «réelle» montre que les indications scéniques sont présentes en tant que faits de langage, non pour la figuration du monde. Le réel est non seulement écarté, mais il est mis en doute dans sa capacité à signifier. Dès lors, Ionesco joue sur les conventions réalistes qui veulent que l'espace scénique soit le reflet fidèle du réel représenté. Dans *La cantatrice chauve*, ce jeu tourne à la dérision : puisqu'il s'agit de représenter un couple anglais, tout doit être anglais, même le feu ! En fait, il peut être aussi vide de sens que les personnages. La pendule, par exemple, «*a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l'heure qu'il est.*» [CC, p.64] Elle est en inadéquation, vide de sens pour les personnages. [CC, p.31] Le décor participe à la décomposition des personnages. N'ayant pas de prise sur le réel, ils n'en ont pas sur le temps. Aussi faudrait-il ajouter que *La cantatrice chauve* se démarque des autres pièces en ce sens qu'elle vise à démonter les conventions réalistes ; *La leçon* et *Rhinocéros* s'inscrivent dans un espace plus réel. Au début, en effet, l'espace est ordonné, hiérarchisé, et situé dans une petite ville : «*On doit s'apercevoir, dans le lointain, des maisons basses, aux toits rouges : la petite ville.*» [LL, p.85] Quant à *Rhinocéros*, l'espace est entouré d'un autre espace rassurant. Or, c'est de cet espace que surgit l'insolite qui vient creuser l'espace et semer le doute. Pour *La leçon*, l'espace est ordonné et reconnu avant de devenir un lieu de folie et de mort. On a donc affaire dans les trois pièces à une sorte de déconstruction du réel, de sa logique admise. Il semble que l'espace prenne une valeur autoréférentielle appropriée au conflit dramatique.

Conflits d'espaces

Dans son ouvrage théorique intitulé *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld précise : «*La structure de presque tous les récits dramatiques peut se lire comme un conflit d'espaces ou comme un la conquête ou l'abandon d'un certain espace.*» (Ubersfeld, 1993 : 30) Ceci est particulièrement vrai pour Ionesco ; la déconstruction du réel, sensible dans ses pièces, vient renforcer l'architecture conflictuelle de l'espace.

En ce qui concerne l'espace hiérarchisé, dans le premier tableau du deuxième acte de *Rhinocéros*, chacun est à sa place dans un rôle prédéterminé, malgré la difficulté de M. Papillon pour maintenir chacun à son poste. C'est la marque d'une volonté de rendre un univers ordonné et fonctionnel. Mais un tel univers suppose des exclusives ; par exemple, dans *La cantatrice chauve*, la bonne est rejetée de l'espace scénique, elle est déplacée : « Elle dit le poème poussée par les Smith hors de la pièce. » [CC, p.69] Il convient de dire que le rejet social prend la forme d'un rejet scénique. Son entrée et sa sortie ponctuent les moments forts du « drame » ; on peut donc penser qu'elle est rejetée afin que le conflit puisse évoluer et l'action progresser. Dans ces conditions l'action dramatique correspond à une prise de possession par les personnages de l'espace.

Par ailleurs, la tentative de domination d'un personnage par un autre est un motif d'encerclement dans les pièces ionesciennes. A la fin de *La leçon*, le Professeur tourne autour de l'Elève :

« 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; il péroré, sans trop charger ; l'Elève le suit du regard et a, parfois, certaine difficulté à le suivre car elle doit beaucoup tourner la tête ; une ou deux fois, pas plus, elle se retourne complètement. » [LL, p.118]

On retrouvera ce procédé dans *Rhinocéros* ; lorsque Jean se métamorphose en rhinocéros, on le voit courir d'un bout à l'autre de la chambre. Il cherche ensuite à sortir de la salle de bains. Notons que l'invasion de l'espace est associée à la violence ; d'ailleurs, il ne manque pas de déclarer à Bérenger : « Je te piétinerai, je te piétinerai. » [R, p.164] De fait, l'ensemble de la pièce peut même se lire comme une prise de possession de l'espace par les rhinocéros. C'est le fait du passage d'un espace ouvert à un espace clos de plus en plus replié sur Bérenger. Ainsi l'espace scénique qui devait être le lieu de réunion des personnages devient le lieu de leur affrontement ; c'est peut-être une manière de les renvoyer à leur inexorable solitude.

Précisons que les tentatives de rapprochement des personnages se soldent par l'échec ; dans *La cantatrice chauve*, les fauteuils incarnent la solitude des personnages. A titre d'exemple, nous pouvons donner la scène de reconnaissance

avec les Martin où ils finissent par s'asseoir dans le même fauteuil. Le seul rapprochement des personnages possible se fait par le conflit :

« (...) On sent qu'il y a un certain énervement. Les coups que frappe la pendule sont plus nerveux aussi. Les répliques qui suivent doivent être dites, d'abord, sur un ton glacial, hostile. l'hostilité et l'énervement iront en grandissant. A la fin de cette scène, les quatre personnages devront se trouver debout, tout près les uns des autres, criant leurs répliques, levant les poings, prêts à se jeter les uns sur les autres. » [CC, p.75]

Au fait, l'espace scénique ne peut pas être le refuge solitaire face à l'agression puisqu'il est envahi par le conflit. Le seul refuge qui serait envisageable ce serait le hors-scène.

Patrice Pavis définit le hors-scène comme une « réalité qui se déroule et existe en dehors du champ de vision du spectateur. On distingue le hors-scène théoriquement visible par les personnages en scène, mais masqué au public, et le hors-scène invisible du public et de la scène. Ce dernier prend aussi le nom de *coulisses*. » (Pavis, 2009 : 163) Conformément à ce postulat, un hors-scène comparable à un refuge pourrait-être dans *La leçon*, l'aide possible de la Bonne qui n'est finalement d'aucun recours pour l'élève et au contraire, en se conduisant en complice à la fin de la pièce, elle se révèle presque aussi inquiétante que le Professeur. De même, dans *La cantatrice chauve*, le hors-scène apparaît tout aussi déréglé que l'espace scénique à l'image des sonneries à la porte sans aucune présence. Dans *Rhinocéros*, le hors-scène évolue grâce au double tableau. Dans le deuxième tableau de l'acte II, l'espace scénique contient les environs immédiats de la pièce tout comme l'escalier du « bureau devenant les escaliers de l'immeuble ». [R, p.165] Dès l'acte II, la difficulté d'accéder au hors-scène est soulignée par la destruction de l'escalier. Les personnages sont obligés de sortir par la fenêtre avec l'aide des pompiers. Dans le deuxième tableau, schéma identique, l'espace scénique devient dangereux ; il est rempli de rhinocéros : « (...) Il y en a tout un troupeau maintenant dans la rue ! Une armée de rhinocéros, ils dévalent l'avenue en pente ! Par où sortir, par où sortir ! Si encore ils se contentaient du milieu de la rue ! Ils débordent sur le trottoir, par où sortir, par où partir ! (...) ». [R, p.166] Ainsi, il devient d'en sortir, le hors-scène étant contaminé,

envahi par les rhinocéros. Notons que le hors-scène s'impose jusqu'à presque écraser l'espace scénique et le seul lieu de la ville non contaminé est la chambre de Bérenger. Le traitement de l'espace scénique apparaît essentiel pour comprendre les pièces ionesciennes parce qu'une pièce de théâtre selon Ionesco, est avant tout visuelle et qu'il accorde à la représentation de l'espace une fonction toute particulière.

L'espace primitif

Les personnages, qui évoquent l'espace, manifestent leur déroute par rapport à un espace scénique dans lequel ils ne se reconnaissent pas. Dans *La cantatrice chauve* « c'est par là, c'est par ici » [CC, p.81] et dans *Rhinocéros*, Bérenger se demande « par où sortir » [R, p.166]. Remarquons aussi que l'espace scénique évoque lui aussi les personnages ; il les visualise, à l'exemple des tentatives de domination du Professeur.

Si l'espace scénique est lui-même langage, c'est que, pour Ionesco, le théâtre n'est pas discours, mais bien plutôt dramaturgie ; d'ailleurs il le souligne lui-même dans ses *Notes et contre-notes* :

« (...) Mais il n'ya pas que la parole : le théâtre est une histoire qui se vit, recommençant à chaque représentation, et c'est aussi une histoire que l'on voit vivre. Le théâtre est autant visuel qu'auditif. Il n'est pas une suite d'images, comme le cinéma, mais une construction, une architecture mouvante d'images scéniques. »
(Ionesco, 1966 : 63)

C'est peut-être ainsi le moyen de remonter aux sources primitives du langage afin d'exprimer ce qui ne peut se dire autrement que dans la théâtralité, afin d'exprimer l'indicible, source d'angoisse et de rêve.

Le réel s'il n'est pas reproduit tel quel à travers l'espace scénique reste paradoxalement chez Ionesco le référent essentiel, utilisé cependant comme moyen dramatique. Le réel des objets scéniques peut incarner ainsi l'angoisse, le désir, l'agressivité. C'est une manière d'interpeller le spectateur pour qu'il retrouve sa propre façon d'appréhender le monde. En ce sens, l'espace est positif, il n'est pas celui que nous voyons, mais celui que nous retrouvons en nous-mêmes.

EN GUISE DE CONCLUSION

L'espace scénique dans le théâtre ionescien n'est pas tributaire d'une conception figurative ; c'est le moyen pour Ionesco de suggérer notre inadéquation au réel. L'espace scénique est aussi liberté, celle de Bérenger qui refuse de rejoindre les rhinocéros et celle de Ionesco par les formes qu'il donne à ses étonnements et à ses angoisses. Repli sur soi, l'espace scénique apparaît comme un lieu de solitude. La représentation de ces angoisses a peut-être pour but de retrouver et de communiquer au spectateur un espace à l'image du monde, reflet des inquiétudes réelles de l'individu.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

IONESCO, E. (1954), *La cantatrice chauve*, Paris, Gallimard.

_____, E. (1954), *La leçon*, Paris, Gallimard.

_____, E. (1959), *Rhinocéros*, Paris, Gallimard.

_____, E. (1966), *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard.

PAVIS, P., (2009), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.

UBERSFELD, A., (1993), *Lire le théâtre*, Paris. Editions sociales.