

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	vi
INTRODUCTION.....	1
1. DE LA MIMÉSIS À LA REPRÉSENTATION : VERS UNE APPROCHE PRAGMATIQUE.....	8
1.1 Représentation et mimésis.....	8
1.2 La représentation dans le théâtre de Ionesco.....	26
En somme.....	34
2. LANGAGE ET CONJUGALITÉ EN CRISE CHEZ IONESCO.....	38
2.1 Le dialogue ou la communication conjugale.....	40
2.2 La fantaisie verbale.....	52
En somme.....	72
3. LES PROCÉDÉS DRAMATURGIQUES : LE LANGAGE NON VERBAL.....	75
3.1 Les personnages.....	75
Les rapports homme-femme comme donnée dramaturgique et thématique.....	87
Le rapport entre le couple et son entourage.....	94
3.2 L'espace.....	102
3.3 La temporalité.....	119

En somme.....	125
4. DE L'ÉCRITURE À LA LECTURE.....	130
4.1 Les thèmes associés à cette représentation du couple.....	130
4.3 Le rapport : dramaturge / lecteur.....	147
En somme.....	156
CONCLUSION.....	158
BIBLIOGRAPHIE.....	166

INTRODUCTION

La conjugalité constitue un thème traditionnel dans la littérature qui abonde d'œuvres appartenant à des genres divers, mettant en scène le couple conjugal (homme et femme) en crise. Cette figure du couple se retrouve particulièrement au principe de nombreuses pièces de théâtre : de Molière au XVII^e siècle, en passant par Marivaux au XVIII^e siècle jusqu'à Beckett, Adamov et Ionesco au XX^e siècle. De fait, si le théâtre représente fréquemment la querelle conjugale, celle-ci n'est-elle pas déjà en quelque sorte théâtrale? Il y aurait donc, depuis toujours, un rapport privilégié entre le théâtre et la scène conjugale. Dès le XIX^e siècle (vaudeville, théâtre d'amour ou d'idées) et tout au long du XX^e siècle (théâtre d'avant-garde, de l'absurde), le couple en conflit apparaît d'ailleurs comme un thème récurrent.

Cette persistance m'a amenée à m'interroger sur la représentation du couple dans le théâtre contemporain, en prenant pour exemple l'œuvre dramatique de l'auteur de *La Cantatrice chauve*. Cette « anti-pièce » illustre parfaitement le thème de l'incommunicabilité au sein du couple. Mille fois étudiée, jouée et mise en scène, *La Cantatrice chauve* n'est toutefois pas la seule à traiter de la conjugalité. En effet, les scènes de ménage et les querelles conjugales caractérisent la plupart des pièces de ce chantre de l'absurde. Je tenterai de mettre en lumière quelques-unes de ces pièces, moins connues, mais non moins représentatives. Mon choix s'est fixé plus particulièrement sur trois pièces qui reflètent trois formes ou images du couple : *Délire à deux* (la femme et l'amant), *Jacques ou la soumission* (le fiancé et la fiancée), *L'avenir est dans les œufs* (le mari et la femme)¹. Cette analyse de la figure

¹ Les deux dernières pièces sont liées l'une à l'autre.

du couple me permettra de dégager les principales caractéristiques de ce théâtre contemporain, et d'en explorer les ressorts et les procédés.

Il me semble qu'aucune étude ne traite exclusivement de la représentation du couple dans le théâtre ionescien. Faisant l'inventaire des études faites sur Ionesco, j'ai découvert que ce thème de la conjugalité n'est traité que de façon partielle : les critiques y font allusion par des analyses brèves. Ainsi, l'étude du couple (homme-femme) est survolée, de manière éparpillée, dans des ouvrages comme : *Le théâtre de la dérision*, d'E. Jacquart, *Les procédés et les significations du comique dans le théâtre d'Eugène Ionesco*, de G. Gawdat, etc. Le présent mémoire prend appui sur ces études, mais entend aller plus loin en proposant un examen plus exhaustif des procédés littéraires qui sous-tendent la représentation du couple dans trois pièces de Ionesco.

Au XX^e siècle, Ionesco a tracé une voie nouvelle par sa dramaturgie, qui rompt avec le théâtre traditionnel, en sapant les conventions de l'art dramatique. Le couple y apparaît comme le « microcosme du monde »². En fait, Ionesco propose une représentation originale de ce thème classique qu'est la conjugalité et n'hésite pas à mettre en scène les problèmes les plus épineux, tels que l'incommunicabilité entre le couple, la sexualité, la violence conjugale, etc. en bouleversant les règles des bienséances et du Beau, propres à l'esthétique classique, au profit d'autres critères dictés par sa nouvelle dramaturgie. C'est en effet une parodie du théâtre traditionnel et ses travers que Ionesco fait ici, en ayant recours à la caricature et à la technique du paradoxe. Ainsi, on dégage des trois anti-pièces divers procédés parodiques (insolite, non-adéquation, structure circulaire, prolifération, robotisation, anonymat, fantaisie verbale, etc.) qui contribuent à dessiner une image sarcastique du couple et tournent en dérision son monde de petits bourgeois.

² J. Duvignaud et J. Lagoutte, *Le théâtre contemporain : culture et contre-culture*, Paris, Larousse, coll. « thèmes et textes », 1974, p. 54.

Dans les trois pièces, Ionesco joue sur la représentation en ayant recours au jeu de la mise en abyme : on a affaire à un théâtre dans le théâtre. Dans cette représentation, des jeux de miroirs et de dédoublements brouillent tout effet réaliste et incitent le lecteur à adopter une distance critique avec le texte, en rompant toute illusion référentielle³. Abandonnant la mimésis aristotélicienne du monde, la représentation de Ionesco constitue une double rupture, par sa dissociation d'ordre intellectuel comme d'ordre social. Elle gagne une sorte d'abstraction par l'absence de marques historiques ou d'un engagement quelconque : s'attaquant à Brecht, Ionesco affirme son opposition à tout engagement ; tout son intérêt semble porter sur la théâtralité. La représentation apparaît ainsi, à première vue, arrachée de tout contexte d'origine. Les pièces à l'étude ne se limitent pas à un contexte socioculturel en particulier, mais revendiquent un caractère universel. Elles tournent en dérision l'existence même, la condition humaine en général, en s'attaquant à l'intimité de l'homme. L'auteur, lui-même, le déclare en parlant de *La Cantatrice chauve*:

Il ne s'agit pas [...] d'une satire de la mentalité petite bourgeoise liée à telle ou telle société. Il s'agit, surtout, d'une sorte de petite bourgeoisie universelle, le petit bourgeois étant l'homme des idées reçues, des slogans, le conformiste de partout : ce conformisme, bien sûr, c'est son langage automatique qui le révèle⁴.

Ces idées s'appliquent de la même façon aux trois pièces choisies. Dans cette représentation du couple, l'humour est insaisissable, à cheval entre comique et tragique : l'univers mis en scène est un univers angoissé qui provoque un certain malaise. Ionesco le décrit : « Pas tragique, bien, bien ; peut-être comique, étrangement comique, certainement, dérisoire, ce monde »⁵. Le théâtre ionescien serait donc à l'image du monde, et s'inscrit par sa réflexion sur l'homme dans la

³ Voir Lucien Dällenbach, « Mise en abyme », dans Albin Michel, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopaedia Universalis, Paris, 1997, p. 11-14.

⁴ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 253.

⁵ *Ibid.*, p. 295.

lignée de Camus et de Sartre, tout en empruntant des voies d'exploration bien différentes.

Le théâtre de Ionesco s'attache à représenter l'irreprésentable. Il nous propose une représentation qui s'écarte de tous les scénarios précédents : telle semble être la spécificité de la position ionescienne. Ionesco même définit cette conception de la représentation dans ses *Notes et contre-notes* :

Tâchons au moins de « particulariser » le moins possible, de désincarner le plus possible ou, alors, faire autre chose : inventer l'événement unique, sans rapports, sans ressemblances avec aucun autre événement ; créer un univers irremplaçable, étranger à tout autre, un nouveau cosmos dans le cosmos, avec ses lois et concordances propres, un langage qui ne serait qu'à lui : un monde qui ne serait que le mien, irréductible, mais finissant par se communiquer, se substituer à l'autre, avec lequel les autres s'identifieraient [...].

L'innovation esthétique de cette dramaturgie ressort quand on la compare à celle de l'esthétique classique. L'invisible, l'abstrait, se substitue au visible, au concret, qui se trouve peu à peu anéanti par l'excès de représentation. Par son caractère subversif et discontinu par rapport au théâtre traditionnel, le théâtre de Ionesco serait ainsi un théâtre de création⁶, car il rompt avec les procédés dramatiques proposés jusqu'alors. De là, la conception de la représentation chez Ionesco doit être abordée de manière synchronique, « c'est-à-dire dans l'ensemble du système présent où elle émerge et qu'elle conteste »⁷.

Dans le présent mémoire, je me propose de mettre l'accent sur la spécificité de la représentation conjugale dans le théâtre de Ionesco. Des interrogations s'imposent : comment Ionesco a-t-il abordé la conjugalité dans ses pièces ? En quoi se démarque-t-il de ces prédécesseurs ? Quelle représentation se dégage de la figure du couple représenté ? Pour tenter de répondre à ces questions, j'examinerai les techniques du théâtre d'avant-garde et les procédés dramaturgiques employés par l'auteur au sein du

⁶ Voir J. Duvignaud et J. Lagoutte, *op. cit.*, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 10-11.

texte, en soulignant l'importance et la visée de cette parodie de la conjugalité. J'analyserai également comment les personnages qui forment le couple dans chacune des pièces sont décrits, tout en identifiant les thèmes récurrents et communs aux trois pièces. Par cette étude, j'entends montrer que du fictif se dégage une image du réel, sans que la représentation ne soit fondée sur une ressemblance avec la réalité ou qu'elle ne possède un « champ de référence externe »⁸.

Mon mémoire se compose de quatre chapitres. Dans le premier chapitre, je poserai l'assise théorique et méthodologique qui servira de base à mon étude. Un survol des théories de la représentation depuis l'antiquité jusqu'à nos jours me permettra de situer la dramaturgie de Ionesco et de délimiter sa représentation. Les pistes soulevées alimenteront ainsi l'analyse textuelle des trois pièces dans les chapitres suivants. Dans un deuxième temps, je rendrai compte des caractéristiques générales de la représentation dans le théâtre de Ionesco.

Dans un deuxième chapitre, j'étudierai les structures formelles du langage verbal mis en scène (vocabulaire, lexique, syntaxe, métaphore, etc.), selon deux axes : celui du dialogue ou de la communication conjugale et celui de la fantaisie verbale dans le discours des personnages. Dans ce théâtre, toutes les normes sont contestées, ainsi, le langage est renversé, et les personnages s'avèrent incapables de s'exprimer correctement et par la suite de communiquer les uns avec les autres. En effet, si le verbe sert à l'échange, la parole perd souvent, dans ces pièces, son repère référentiel pour refléter le conflit intérieur des personnages.

En troisième lieu, j'analyserai la conjugalité telle qu'elle se manifeste par divers procédés dramaturgiques relevant d'un langage non verbal : types de personnages et leur interaction, espace et temporalité. Je m'interrogerai au départ sur les personnages formant le couple et sur les rapports homme-femme, en ce qu'ils constituent une

⁸ Cette expression est employée par Benjamin Hrushovski, dans « Présentation et représentation dans la fiction littéraire », *Littérature*, n° 57, *Logiques de la représentation*, février 1985, p. 6-16.

donnée dramaturgique (le rôle de chacun, par exemple) et une donnée thématique (la relation d'opposition et de conflit, ou de fusion entre les personnages féminin et masculin). Je m'intéresserai également à l'influence que les personnages entourant le couple exercent sur ces rapports (plus particulièrement dans *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*) et à leur rôle dans le déroulement de la scène conjugale. En fait, les personnages ne sont que des marionnettes anonymes qui s'agitent et se heurtent l'un à l'autre dans une ambiance inexorablement hostile. Je mettrai également en lumière d'autres éléments constitutifs des pièces : l'espace, la temporalité, le décor (souvent sombre), le son – prenant le relais de l'image –, la gestuelle, etc., qui contribuent à une représentation bien particulière du couple et de son univers. Là, les procédés parodiques et les thèmes récurrents m'apparaissent fondamentaux en ce qu'ils infléchissent cette représentation.

Le quatrième chapitre permettra de récapituler les éléments soulevés précédemment, mais en abordant les thèmes existentiels ou dysphoriques comme la solitude, la mort, le feu, l'enlèvement et le conflit. En effet, ces pièces à l'étude se démarquent par leur discours parodique qui appelle le lecteur à fouiller, à disséquer et à décrypter l'œuvre. Ainsi, je questionnerai enfin ce rapport qui s'instaure entre le dramaturge et le lecteur, en mettant à contribution différentes études sur Ionesco et le théâtre de l'absurde en regard des théories de la réception.

Dans une lecture intertextuelle et comparative des trois pièces (*Délire à deux*, *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*), j'adopterai donc une double approche : poétique (stylistique et thématique) et dramaturgique, tout en mettant l'accent, à mesure de mon analyse, sur la veine parodique qui parcourt ces pièces. Cette analyse devrait permettre de dégager les invariants et les variations, en somme les spécificités de la représentation conjugale dans le théâtre de Ionesco.

A quoi les arts représentatifs se sont-ils acharnés, depuis toujours ? A vouloir arrêter le temps, en le représentant.⁹

Samuel Beckett

CHAPITRE 1 DE LA MIMÉSIS À LA REPRÉSENTATION : VERS UNE APPROCHE PRAGMATIQUE

1.1 Représentation et mimésis

La représentation est au cœur des activités humaines et cognitives. Toutes les connaissances que nous avons sur les diverses civilisations nous ont été transmises le plus souvent sous forme de représentations artistiques, par l'intermédiaire de la peinture, de la sculpture, de l'écriture ou, plus récemment, de la photographie, du cinéma, etc. D'ailleurs, les signes tiennent la place des réalités lointaines et invisibles dans les représentations religieuses. De fait, une société « est toujours à la recherche de la représentation qui lui manque pour transformer tout ce qu'elle subit en manifestation la plus forte et la plus signifiante de soi et du réel »¹⁰. Non seulement, l'homme, « animal mimétique »¹¹, trouve un certain plaisir dans la représentation, mais celle-ci joue aussi un rôle crucial dans sa vie, comme en témoigne la littérature ludique et didactique, par exemple. Le critique anglais K. Walton met l'accent sur ce caractère polyvalent de la représentation :

I suspect that make-believe may be crucially involved as well in certain religion practices, in the role of sports in our culture, in the institution of morality, in the postulation of "theoretical entities" in science, and other areas in which issues of metaphysical "realism" are prominent [...]. We will be able to see representationality in the arts as continuous

⁹ Samuel Beckett, *Le Monde et le pantalon*, Paris, éditions de Minuit, 1989, p. 27.

¹⁰ Luc Vigier, « Crises de la représentation », *Revue des parutions en théorie littéraire ; La Représentation dans la littérature et les arts (Anthologie)*, sous la direction de Pierre Glaudes, Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse-le-Mirail, coll. « Cribles-Théorie de la littérature », 1999. Paru sur le site fabula, <http://www.fabula.org/revue/cr/286.php>, 22 mars 2005, p. 4.

¹¹ Le terme est d'Alexandre Gefen, *La mimésis*, Paris, Flammarion, 2002, p. 45.

with other familiar human institutions and activities rather than something unique requiring its own special explanations¹².

Alors se posent les questions suivantes : si la représentation fait partie du monde, est-elle pour autant le reflet, le miroir de celui-ci ? Ou agit-elle sur lui et le transforme-t-elle pour en créer un autre ? Qu'entend-on par « représenter » ? rendre présent à l'esprit un objet qui n'est pas perçu directement ? s'adonner à un jeu ? incarner par une peinture, une sculpture, des symboles ? exposer des idées, des événements, des personnes par des œuvres littéraires (récit, théâtre, roman, etc.), relater sa propre vie (autobiographie) ou la vie d'autrui (biographie) ? jouer une pièce de théâtre ? remplacer quelqu'un en jouant son rôle ? montrer par le biais des médias ?, etc. En fait, au moment de l'apparition du mot « représentation » en français, affirme Pierre Glaudes, on le confond avec celui de « présentation », et on le voit employé dans les transactions commerciales et les procès¹³. Pour circonscrire ici d'emblée la notion de représentation, je m'intéresserai exclusivement à la représentation artistique, en m'attardant surtout sur la conception de la représentation dans le texte théâtral.

La représentation dans les arts a depuis toujours attiré l'attention des théoriciens ; de l'Antiquité jusqu'à nos jours, Platon, Aristote, Genette, Auerbach, Walton ont posé des jalons qui ont permis de la définir, de l'expliquer et de l'élaborer en théories. Ainsi, souligne Luc Vigier, « les ambitions et apories de la représentation esthétique du monde sont choses fort courues, multiples, variées et ancestrales »¹⁴.

Dans l'Antiquité, la représentation a été abordée essentiellement sous l'angle du concept de mimésis. Étymologiquement, « mimesis », « mimésis », « mimèsis » ou « mîmêsis » se rattache aux substantifs grec *mimos* et latin *mimus* et s'apparente

¹² Kendall Walton, *Mimesis as make believe*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990, p. 7.

¹³ Pierre Glaudes, *La représentation dans la littérature et les arts*, Toulouse, Presses Universitaires Du Mirail, 1999, p. 2.

¹⁴ Luc Vigier, *op. cit.*, p. 1.

au « mime », au « mimétisme », à l'action de « mimer », d'« imiter ». Sa traduction a donné lieu à bien des débats philologiques et théoriques, du fait de l'imprécision de ce concept. De ce point de vue, Schaeffer souligne cette ambiguïté qui se manifeste par la multitude des synonymes différents collés au terme de mimésis, tels que : fiction, simulacre, image, des verbes comme « imiter », « représenter », « reproduire », « ressembler », « feindre » ; cette notion étant devenue « un véritable fourre-tout »¹⁵. Malgré cela, la mimésis est considérée comme « une notion centrale des sciences humaines »¹⁶. Qu'est-ce donc que la mimésis? Est-elle une ressemblance, une copie, une reproduction ou une illusion? Exprime-t-elle une réalité intérieure ou reflète-elle le monde extérieur?

Avant d'entrer dans le vif de mon sujet qu'est « la représentation chez Ionesco », je me propose de survoler les phases principales de l'évolution du concept de mimésis dans une étude diachronique pour mieux le saisir et comprendre à quoi il aboutit dans le « nouveau théâtre », en mettant l'accent sur la tension entre mimésis et fiction. Ce parcours me permettra de dégager dans mon premier chapitre les points de ressemblance et de divergences entre l'esthétique classique et le théâtre baptisé « absurde », en matière de représentation.

C'est Aristophane qui saisit d'abord le lien entre art et mimésis : « Ce que nous ne possédons pas, l'imitation nous aide à le saisir »¹⁷. La mimésis est d'abord associée à l'imitation ; elle désigne l'acte des poètes qui « s'entendent à mimer les sons et les voix des êtres, le chant des oiseaux ou le silence de la nuit chez Alcman, le fracas des guerriers armés qui s'effondrent dans l'*Iliade*, ou celui des vagues qui se brisent sur le roc dans l'*Odyssée* »¹⁸.

¹⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 61.

¹⁶ Gunter Gebauer et Christoph Wulf, *Mimésis : culture, art, société*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2005.

¹⁷ Aristophane, trad. par M.-J. Alfonsi, « Les Thesmophories », *Théâtre complet 2*, Paris, Garnier-Frères, 1966, p. 180.

¹⁸ Philippe Brunet, « L'acte de mimésis », *Littérature*, n° 122, juin 2001, p. 92.

Dans son livre III de *La République*, Platon s'intéresse à « l'imitation » comme principe même de l'art. Il appelle *mimesis* tout ce qui relève de la représentation artistique, en appliquant ce terme à la représentation picturale et à la fiction littéraire. Platon s'insurge contre cette pratique de mimésis, forme d'illusion, qui détourne l'âme du Bien et recommande ainsi d'exclure toutes ses formes de la Cité idéale. Partant du postulat que la vérité doit figurer au premier rang des idéaux de la Cité, il dénie à la représentation toute place de choix dans la hiérarchie des valeurs car l'imitation, selon lui, ne peut que trahir la vérité. La mimésis est, d'après Platon, une fiction qui n'est ni le produit, ni la source d'une connaissance rationnelle, et est, par conséquent, dangereuse aussi bien pour les imitateurs que pour leur public. Ce concept de mimésis naît tout d'abord d'une réflexion sur les arts visuels, et plus particulièrement la peinture : « la peinture et en général tout art imitatif accomplit son œuvre loin de la vérité... [...]. Ainsi, médiocre accouplée à médiocre, l'imitation n'engendre que du médiocre »¹⁹. Cette élaboration picturale de la mimésis donne en quelque sorte à celle-ci le sens de ressemblance dont Platon condamne la fausseté et l'illusion : selon lui, la peinture est une imitation de l'apparence et non pas de la réalité telle qu'elle est. « Le peintre nous peindra un cordonnier, un charpentier ou tout autre artisan sans connaître le métier d'aucun d'eux ; il n'en fera pas moins, s'il est bon peintre, illusion aux enfants et aux ignorants, en peignant un charpentier et en le montrant de loin, parce qu'il lui aura donné l'apparence d'un charpentier véritable »²⁰. Dans son livre X de *La République*, Platon s'attaque également aux poètes de la tragédie et à celui qui en est le chef de file, Homère : « ces poètes ne créent que des fantômes »²¹, affirme-t-il. Selon lui, un bon poète doit posséder le savoir de toutes les choses humaines qui ont rapport à la vertu et au vice pour exceller dans la création poétique. L'art d'Homère serait dangereux, car il donnerait un mauvais exemple qui

¹⁹ Platon, *La République* (VIII-X), Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1934, p. 96.

²⁰ *Ibid.*, p. 88.

²¹ *Ibid.*, p. 89.

affecterait les mœurs des hommes²². La mimésis est ici attachée au monde des apparences, mais elle se donne néanmoins pour la réalité, ce qui la rend dangereuse.

Platon établit pourtant une opposition entre l'imitation directe (mimésis) à l'œuvre dans le théâtre et l'imitation indirecte propre au récit (diégésis). Ainsi distinguera-t-on les formes de la tragédie et de la comédie, où on assiste à une représentation, et la narration simple, où le poète ne se cache pas sous un personnage. Comme Platon, Aristote considérera le théâtre comme un genre plus imitatif que celui du récit, qui serait un mode affaibli de la mimésis²³.

L'imitateur, d'après Platon, ignore les arts dont il parle, il trompe son public par des fantasmagories. La mimésis, chez lui, est assimilée au mensonge. Toute bonne mimésis, au sens de « ressemblance », ne serait donc pas une image, mais une copie, un double identique. Au reste, le danger dépendrait de l'objet imité et non de l'acte d'imitation lui-même. On voit ainsi Platon louer les « imitateurs austères » qui choisissent un bon modèle d'imitation, digne de devenir un exemple à suivre. De fait, tous les débats antimimétiques auraient pour origine ces arguments formulés dans *La République* : par exemple, la lutte des jansénistes contre le théâtre et la peinture figurative. Schaeffer évoque la fascination que suscitent les œuvres fictionnelles et le plaisir éprouvé quand on se fait prendre au jeu, en donnant pour exemple l'influence du « cinéma hollywoodien » sur son public. Ce serait ce pouvoir et cette puissance des représentations qui excitent l'inquiétude depuis l'Antiquité²⁴.

²² Ces réflexions trouvent leur écho jusqu'à nos jours, par exemple, chez P. Glaudes qui dit : « Le recours aux artifices de la rhétorique signale la puissance de l'illusion de la représentation, qui ne nous donne le sentiment de la présence qu'en abusant nos sens par ses charmes », *op. cit.*, p. 21.

²³ Question reprise plus tard par G. Genette pour qui, au contraire, la mimésis est plus importante au récit qu'au théâtre. Il nous montre, en prenant en exemple quelques vers de l'*Illiade* d'Homère, que la représentation se trouve dans les vers narratifs et est presque nulle dans les vers dramatiques « qui consistent simplement en l'interpolation, au milieu d'un texte représentant des événements, d'un autre texte directement emprunté à ces événements : comme si un peintre hollandais du XVII^e siècle [...] avait placé au milieu d'une nature morte, non la peinture d'une coquille d'huître, mais une coquille d'huître véritable », cité par Alexandre Gefen (dir.), *op. cit.*, p. 97.

²⁴ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 27.

Aristote s'écarter néanmoins des débats éthiques lancés par le disciple de Socrate sur la représentation littéraire et donne à la mimésis une acception plus large : il appelle mimésis le processus créatif de représentation. Dans sa *Poétique*, il établit une hiérarchie des genres, suivant leur degré d'imitation (dramatique et narratif). Contrairement à Platon, il révèle le caractère avantageux de la mimésis, en présentant la théorie de la *catharsis* : la tragédie servirait à épurer les passions, par la représentation de la pitié et la frayeur. Pour lui, la mimésis serait une pratique, inscrite dans la nature humaine, consistant à produire puis à reconnaître les représentations. Loin d'être condamnable, elle aurait donc au contraire une fonction cognitive : « S'il l'on aime à voir des images, c'est qu'en regardant on apprend à connaître »²⁵. En fait, c'est la production artistique elle-même qui provoquerait l'admiration, c'est-à-dire un plaisir esthétique pour ses propres qualités, que les objets représentés existent ou non. La mimésis ne se réduit donc pas, pour Aristote, à une simple répétition du monde, mais elle l'améliore en quelque sorte : « L'artiste doit tendre au dépassement des formes sensibles »²⁶. La mimésis poétique, opération de médiation entre la littérature et le réel, consiste à fabriquer un nouvel objet, indépendamment de son modèle. Aristote reconnaît donc à la mimésis sa fictivité.

D'ailleurs, R. Dupont-Roc et J. Lallot ont traduit la « mimésis » d'Aristote, non par « imitation » mais par « représentation », puisque la mimésis théâtrale ouvre sur l'espace du jeu et de la fiction. La mimésis aristotélicienne est une transposition des actions humaines qui représentent l'histoire et non pas la nature : « le poète doit être poète d'histoires plutôt que de mètres, puisque c'est en raison de la représentation qu'il est poète, et que ce qu'il représente, ce sont des actions »²⁷. Dans sa définition de la tragédie, Aristote affirme la supériorité de l'action sur les

²⁵ Aristote, *Poétique*, trad. par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, coll. « Poétique », Éditions du Seuil, 1980, chapitre IV, p. 43.

²⁶ *Ibid.*, p. 49.

²⁷ *Ibid.*, p. 67.

caractères : « Alors qu'il n'y a pas de tragédie sans action, il y en a sans caractères »²⁸. Il s'oppose à la conception descriptive de la mimésis fondée sur la ressemblance, à l'instar de la peinture, en mettant en valeur le caractère narratif et temporel de la littérature :

La véritable vertu éthique de la mimésis n'est pas à trouver dans des jeux de ressemblance psychologique, mais dans la manière dont la tragédie (et peut-être toute narration au sens général du terme) nous permet d'approfondir notre expérience du temps en confrontant l'homme à la marche du destin.²⁹

La vision aristotélicienne de la mimésis théâtrale restera longtemps au cœur des études sur la représentation.

C'est également à Aristote que l'on doit la notion de *vraisemblance*, soit le fait de faire ou de dire ce qui apparaît comme probable ou possible. Une œuvre vraisemblable est une œuvre persuasive qui répond aux attentes du public. Par cette porte, la représentation littéraire, libérée « du soupçon d'illusionnisme ou du sophistique »³⁰, s'ouvre à la fiction, soit « un lieu où puissent s'élaborer par la diversité des styles et des genres une connaissance et une éthique du monde »³¹. La mimésis aristotélicienne transpose le monde réel, en cherchant à dépasser en beauté son modèle. Aristote laisse entendre qu'une représentation même totalement fictionnelle est souvent plus vraisemblable que la réalité.

Cette présupposition a donné naissance à la notion de réalisme³² qui, en plus de désigner un courant littéraire du XIX^e siècle, « peut se fonder aussi bien sur la

²⁸ P. Charvet, St. Gompertz, F. Martin, D. Mortier et Ch. Pouillon, *Les textes de théâtre*, Bruxelles, Éditions A. De Boeck, 1979. Ainsi les personnages « n'agissent pas pour imiter les caractères, mais [...] les caractères leur sont attribués en plus, en fonction de leurs actions », p. 83.

²⁹ Alexandre Gefen, *op. cit.*, p. 83.

³⁰ *Ibid.*, p. 30.

³¹ *Ibid.*, p. 31.

³² Les réflexions d'Aristote (sur la mimésis et les conditions de sa validité) ont été donc adoptées au Moyen-Âge « à travers les adaptations du Christianisme » et à l'âge classique (la séparation des

subjectivité de l'expérience, la normativité de l'opinion commune, l'imitation des Anciens, la rationalité du langage, en encore l'objectivité prétendue des modèles scientifiques »³³. De même, l'esthétique réaliste au XIX^e siècle prétend représenter exactement le réel, telle celle de Zola à laquelle Pierre Glaudes fait allusion dans ce passage :

L'Écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité. Ainsi, point de changement dans les lignes ni dans les couleurs : une reproduction exacte, franche et naïve. L'Écran réaliste nie sa propre existence³⁴.

Ainsi, le critique allemand Auerbach, dans son ouvrage *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, met de l'avant une conception de la représentation, caractérisée par la conformité avec la réalité référentielle, qui retombe dans les ornières de la mimésis tracées par Platon. Examinant le rapport entre le texte et le monde, il étudie les modèles de la réalité dans la représentation littéraire au cours de diverses périodes historiques, d'Homère à Virginia Woolf. Il estime que les œuvres poétiques structurent l'histoire de l'homme, en mettant l'accent sur la représentation des détails de la vie quotidienne, de l'espace, de la temporalité, le discours et la syntaxe. Il se propose donc d'interpréter le réel dans les œuvres littéraires, en établissant le lien entre l'historique et le littéraire. Mais il faut dire que les choses sont bien plus complexes que ne laisse supposer cette interprétation proposée par Auerbach.

genres, les règles du classicisme, le respect des lieux communs). Et l'on voit d'Aubignac s'attaquer à Corneille lors de la « querelle du Cid », car ce dernier, d'après lui, n'a pas un respect absolu de la vraisemblance en fondant son esthétique sur « l'éblouissement, la surprise et l'émotion ». D'Aubignac définit le théâtre classique comme une représentation dotée d'un degré fort de la vérité, même si celle-ci relève d'une nature différente de celle de son modèle. Les critiques qui ont pris intérêt à la conception aristotélicienne de la mimésis sont nombreux. Alexandre Gefen, *op.cit.*, p. 123.

³³ Alexandre Gefen, *op. cit.*, p.33.

³⁴ Pierre Glaudes, *op. cit.*, p.15.

En réalité, la subjectivité³⁵ d'un auteur nous éloigne déjà de la réalité, sans oublier la part de fictif inhérente à chaque œuvre : ainsi, Nelson Goodman souligne-t-il que « notre façon de voir et de dépeindre dépend de nos expériences, de nos pratiques, de nos intérêts et de nos attitudes, et varie avec eux »³⁶.

En effet, l'ambiguïté du réalisme, et son aberration par rapport à la finalité qu'il s'est assignée, ont conduit à ce qu'on appelle « une crise de la représentation » à la fin du XIX^e siècle : « les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes » : ne reconnaît-on pas Platon dans ce jugement? La conception de la mimésis aristotélicienne a donc été remise plus tard en question. « Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai.... »³⁷, ce souci de véracité (à l'époque du réalisme et du naturalisme) au théâtre, par exemple, se manifeste par une volonté de se confondre avec le réel lui-même. Ainsi a-t-on recours à « une esthétique de l'illusion, du "trompe-l'oeil" »³⁸ dans les représentations scéniques. En outre, même les œuvres qui se fixent pour but de reproduire le réel ne peuvent que nous révéler une partie de ce réel. Au nom de la fiction, une œuvre ne peut pas tendre vers l'identité : « l'homme ne peut se représenter la réalité telle qu'elle est, toute une partie du réel lui échappe [...] »³⁹. Une œuvre n'est pas une encyclopédie.

Je partage ce point de vue sur la représentation, en m'opposant au concept de mimésis proposé par Auerbach : qu'une œuvre prétende représenter le réel ou qu'elle s'en détache, elle est toujours fictionnelle, donc incapable de donner une image fidèle de l'Histoire. La mimésis, médiation entre le monde et les gens, transfigure le représenté. Les « poétiques formalistes » mettent l'accent sur cet écart qui sépare la

³⁵ Même en se proposant de nous représenter le réel, l'auteur fait des choix, détermine dans quel sens il veut nous amener, et le point de vue que le lecteur doit adopter. Les études comparées confirment cette idée : cela apparaît par exemple à travers l'analyse de l'image de l'autre dans les œuvres qui prennent pour objet la description d'autres pays, d'autres cultures.

³⁶ Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990, p. 38.

³⁷ Maupassant, Préface à *Pierre et Jean*, Paris, éd. D. Leuwers, GF-Flammarion, 1992, p. 20-22.

³⁸ P. Charvet, St. Gompertz, F. Martin, D. Mortier et Ch. Pouillon, *op. cit.*, p. 78.

³⁹ Hélène Michon, « L'irreprésentable dans les *Pensées* de Pascal », dans Jean-Marc Houpert et Paule Petitier (dir.), *De l'irreprésentable en Littérature*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 88.

représentation du réel, en refusant de lui reconnaître une possibilité de signification ou « de pointer en direction du réel »⁴⁰. On conteste les anciennes valeurs et les pratiques antérieures : « Les mots ne sont pas les choses »⁴¹, dit Pierre Glaudes qui impute la cause du rejet du réalisme à « l'essor de la presse », à « l'usure des valeurs héritées des Lumières », au « déclin des formes traditionnelles du sacré » et à l'invention des médias numériques⁴². C'est cette conception de la représentation qui a ouvert la porte un siècle plus tard à la nouvelle dramaturgie des auteurs alors avant-gardistes comme Ionesco, Beckett et Adamov.

Ainsi le XX^e siècle voit éclore une critique « antimimétique » : on ne tolère que les arts non figuratifs (arts conceptuels, abstraits), et on rejette toute forme de fiction à part la poésie (non narrative), condamnant les arts qui accentuent l'illusion par des procédés imitatifs tels que la ressemblance, le réalisme, etc⁴³. Loin d'aspirer à une représentation conforme au réel, la littérature s'oriente vers le surréalisme, l'in vraisemblable et l'irreprésentable. Elle s'impose ainsi par la force de la présentation. On assiste à la création d'esthétiques nouvelles et à la rupture avec les formes traditionnelles.

Le théâtre de Brecht⁴⁴, par exemple, est né de cette attitude antimimétique qui est également au fondement des polémiques « antiréalistes » et « antinaturalistes »⁴⁵ : « contre l'illusion de l'art, contre les prétentions naturalistes de faire oublier au lecteur ou au spectateur qu'il assiste à une opération conduite avec des moyens linguistiques, à une fiction voulue en fonction d'une stratégie des effets »⁴⁶. Le

⁴⁰ Je m'inspire dans cette partie de *La mimésis*, d'Alexandre Gefen, *op. cit.*

⁴¹ Pierre Glaudes, *op. cit.*, p. 2.

⁴² *Ibid.*, p. 20.

⁴³ Voir *Pourquoi la fiction*, de Schaeffer, *op. cit.*

⁴⁴ On lui doit une technique dramatique qu'on appelle « effet de distanciation », autrement dit la rupture avec l'illusion du réalisme propre à la dramaturgie aristotélicienne.

⁴⁵ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁶ Italo Calvino, trad. de l'italien par Michel Orcel et François Wahl, *La machine littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 91.

théâtre se libère de l'imitation et prend en charge la définition de sa théâtralité⁴⁷. Dans son article *Crises de la représentation*, Luc Vigier met justement l'accent sur cette distanciation référentielle de la représentation théâtrale :

Au XX^e siècle, qui apparaît comme le siècle des prises de conscience, des dépassements ont lieu qui conduisent les dramaturges vers la psychanalyse, le psychodrame, la dimension rituelle du théâtre (Artaud) et l'invention des codes symboliques propres, mais aussi vers une distanciation systématique des scènes représentées, impliquant la participation intellectuelle du spectateur (Brecht), autant de tentatives pour refuser et dépasser la prétention du théâtre à refléter la vie et lui rendre sa liberté d'action et de sens.⁴⁸

Mais si le théâtre épique de Brecht est connu pour son engagement social et historique, le théâtre absurde de Ionesco se présente sous un jour différent, en se concentrant essentiellement sur tout ce qui appartient à l'essence théâtrale⁴⁹, c'est-à-dire en rejetant ce qui ne relève pas de l'art : « Le théâtre ne peut être que théâtre »⁵⁰. Ionesco l'explique : « J'ai parlé surtout d'une certaine technique, du langage de théâtre, le langage qui est le sien. La matière, ou les thèmes sociaux, peuvent très bien constituer, à l'intérieur de ce langage, matière et thèmes du théâtre [...]. Il y a des états d'esprit, des intuitions, absolument extra-temporelles, extra-historiques »⁵¹. Avec le mouvement des avant-gardes, le théâtre devient un art du paradoxe : « Art du présent, de "l'ici-maintenant" adamovien, porté par la présence et l'actualisation d'une performance scénique ». On commence à créer « un langage de signes non-verbaux »⁵², dans la lignée des nouvelles théories de la communication dont Walton s'inspirera. Selon R. Abirached : « Le "nouveau théâtre", comme ses prédécesseurs

⁴⁷ D'ailleurs, au siècle des Lumières, la domination du vraisemblable dans le théâtre commence à perdre de sa rigueur avec la création des modèles gnoséologiques; voir à ce sujet Pierre Glaudes, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁸ Luc Vigier, *op. cit.*, p. 2-3.

⁴⁹ Ionesco s'attaque à Brecht : « Plus je vois les pièces de Brecht, plus j'ai l'impression que le temps, et son temps, lui échappent : son homme a une dimension en moins, son époque est falsifiée par son idéologie même qui rétrécit son champ ; c'est un défaut commun aux idéologies et aux gens diminués par leur fanatisme », *Notes et contre-notes*, p. 64.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁵¹ *Ibid.*, p. 64-65.

⁵² Pierre Glaudes, *op. cit.*, p. 69.

symbolistes, expressionnistes et surréalistes, dérègle, décentre et remanie l'ancienne mimésis : il ne veut ni ne peut l'évacuer, même s'il lui arrive de la tourner en bourrique »⁵³. C'est l'image que nous renvoie le théâtre ionescien. Ionesco refuse toutes les préoccupations non artistiques et s'oppose aux grandes traditions en présentant un nouveau théâtre caractérisé par son antiréalisme :

Tâchons au moins de « particulariser » le moins possible, de désincarner le plus possible ou, alors, de faire autre chose : inventer l'événement unique, sans rapports, sans ressemblances avec un autre événement ; créer un univers irremplaçable, étranger à tout autre [...]»⁵⁴.

Il ne s'agit plus de la reproduction de la réalité avec ses banalités quotidiennes, mais d'un art qui « doit la déchiffrer, l'interpréter ou la transfigurer »⁵⁵.

On tourne donc la page sur le réalisme, avec ses ambitions de transparence qui se traduisent par la vaine tentative de faire de l'art l'image quasi-identique de la réalité, ce réalisme où « l'imitation du réel est moins une question de ressemblance que de conformité »⁵⁶. La représentation connaît une nouvelle ère, d'où toute motivation réaliste semble absente ou exclue. Ainsi de nombreux critiques contemporains (Genette, Schaeffer, Walton) assimilent la « mimésis » à la « fiction », estimant que « l'acte par lequel un auteur prétend restituer une réalité est donc nécessairement autant la recreation d'une représentation textuelle particulière que la destruction d'une infinité d'autres aspects de la réalité qu'il ne peut mentionner »⁵⁷.

En fait, Genette associe littérature et fiction. La mimésis serait une imitation imparfaite, sommaire, autrement dit qui exclut toute représentation conforme à un modèle qui serait plutôt une copie : « [...] l'imitation parfaite n'est plus une

⁵³ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 429.

⁵⁴ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 299.

⁵⁵ Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1998, p. 52.

⁵⁶ Pierre Glaudes, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁷ Alexandre Gefen, *op. cit.*, p. 39.

imitation, c'est la chose même, et finalement la seule imitation, c'est l'imparfaite »⁵⁸. Il conteste ainsi la conception platonicienne de la représentation, en assimilant *mimésis* et *diégésis*. Selon Genette, dans le processus de la représentation, l'énoncé fictionnel crée son propre monde textuel : la fiction est donc loin d'être « l'expression directe d'un message auctorial »⁵⁹.

Parmi les approches qui situent la représentation dans le cadre de la fiction, figurent les analyses récentes de Kendall Walton qui, dans son livre *Mimesis as make believe*, rejette d'emblée l'idée que la représentation soit une imitation ou une image du réel. Il compare la représentation dans les arts aux jeux de faire-semblant pratiqués par les enfants :

Indeed, I advocate regarding these activities as games of make-believe themselves, and I shall argue that representational works function as props in such games, as dolls and teddy bears serve as props in children's games⁶⁰.

L'art et la littérature auraient donc un lien de parenté avec le jeu : la représentation serait en quelque sorte une substitution du réel. La fiction serait quelque chose en soi, qui a ses règles et mécanismes propres : elle ferait partie de la réalité. La mimésis, autrement dit la représentation artistique, serait donc, comme on l'a déjà dit, une activité imaginative, une pratique humaine où le faire-semblant occuperait une place primordiale. Walton délimite les différentes modalités de l'imagination, sans lui donner une définition précise. C'est surtout le pouvoir de la fiction, inhérente à la représentation artistique, qui est mise en relief. Le critique évoque la question de la réception en examinant l'interaction entre représentation et récepteur. Face à une scène quelconque, le lecteur / spectateur a une attitude active : il s'identifie parfois au personnage, éprouve certaines émotions à l'égard des situations représentées. Walton

⁵⁸ G. Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, Points, 1969, p. 56.

⁵⁹ Voir Marie-Laure Ryan, « Frontière de la fiction : digitale ou analogique? », Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec, Presses Universitaires de Bordeaux, Éditions Nota Bene, 2001, p. 30.

⁶⁰ Kendall Walton, *op. cit.*, p. 11.

appelle « univers fictionnel » les propositions ou « vérités fictionnelles » qui sont tenues pour vraies dans le cadre du jeu, qu'elles existent ou non dans la réalité. Walton fait ainsi la distinction entre l'univers de l'œuvre et l'univers du jeu, comme l'explique J.-B. Mathieu :

L'univers de *Jules César* est constitué de l'ensemble des propositions qui sont vraies dans tous les jeux de faire-semblant dont *Jules César* est le support. L'univers d'un jeu joué avec *Jules César* – par exemple celui que je joue avec la pièce de Shakespeare en la lisant – est constitué de l'ensemble des propositions vraies dans ce jeu – aux propositions constituant l'univers de la pièce s'ajoutent celles qui se rapportent au(x) participant(s) au jeu.⁶¹

Cette distinction lui permet d'établir la différence entre fiction et non-fiction : dans la fiction, le contexte de justification d'une proposition fictionnelle est l'univers de l'œuvre elle-même, tandis que dans une œuvre non fictionnelle (ouvrage historique, biographie, etc.), la justification se fait par rapport à la réalité. Ainsi Walton compare-t-il *Les Voyages de Gulliver*, œuvre fictionnelle et *L'Origine des espèces* de Darwin, œuvre non fictionnelle :

If we are to believe the theory of evolution, it is because that theory is true, or there is good evidence for it, not because it is expressed in *The Origin of Species* – although of course *The Origin of Species* might convince us of the theory's truth or inform us of evidence for it. [...].

An important symptom of the difference between *The Origin of Species* and works like *Gulliver's Travels* which I count as representational is that what is said in *The Origin of Species* does not of itself warrant assertions [...] ⁶².

Une œuvre serait fictionnelle quand elle sert de support à un jeu de faire-semblant, donc prescrit des actes d'imagination, contrairement aux œuvres non fictionnelles qui, indépendamment du contexte textuel, se fondent sur une réalité admise comme telle, comme les vérités scientifiques par exemple. Ainsi, pour Walton :

⁶¹ Jean-Baptiste Mathieu, « La Représentation comme fiction », *Revue des parutions en théorie littéraire* ; une relecture de Kendall Walton, *Mimesis as make believe*, <http://www.fabula.org/revue/cr/197.php>, p. 6.

⁶² Kendall Walton, *op. cit.*, p. 70-71.

A work (or a passage of a work) with the job of prescribing imaginings is definitely fiction in our sense, no matter what other purposes it may have and no matter how insignificant this one may be⁶³.

Cette distinction expliquerait notre façon de lire une œuvre fictionnelle par rapport à une œuvre non fictionnelle : une fiction appelle le récepteur à l'imagination, alors qu'une œuvre référentielle a plutôt une fonction cognitive.

Dans son ouvrage *Pourquoi la fiction?*, J-M Schaeffer fait écho à Walton en faisant remonter l'origine de la fiction aux mécanismes « du faire "comme si" – de la feintise ludique – et de la simulation imaginative »⁶⁴ dans le monde des enfants. Il établit un lien entre pratiques mimétiques et fiction. Selon lui, les comportements et les normes éthiques des gens ne sont que le résultat de leurs activités d'imitation. S'opposant à Platon et rejoignant Aristote, J- M Schaeffer attribue à la mimésis une fonction cognitive, puisqu'elle constitue « une activité de modélisation, et que toute modélisation *est* une opération cognitive »⁶⁵. La mimésis nous informe, en quelque sorte, sur la réalité⁶⁶ : la fiction, ayant des « fonctions transcendantes »⁶⁷ interagit avec la vie réelle. Pour lui, il n'y a pas de rapport entre « l'exercice de la capacité fictionnelle et le risque d'entraînement : le danger d'un passage à l'acte ne provient pas [...] d'une vie imaginative trop nourrie, mais à l'inverse d'une capacité imaginative trop peu développée »⁶⁸.

Trois types de faits mimétiques se dégagent de son étude, qui ont en commun leur relation avec la notion de ressemblance : la mimésis au sens de copie, la mimésis comme feintise « c'est-à-dire en tant que production d'une chose qui est prise pour la chose qu'elle imite, donc à laquelle elle ressemble, alors même qu'elle n'est *Pas* une réinstanciation de cette chose » et la mimésis comme représentation « c'est-à-dire

⁶³ *Ibid.*, p. 92-93.

⁶⁴ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 320.

⁶⁶ J'examinerai cela à travers mon analyse de la représentation du couple dans le théâtre de Ionesco.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 320.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 42.

comme production d'un modèle mental ou symbolique fondé sur une cartographie isomorphe de la réalité à connaître, donc en vertu d'une relation de ressemblance (directe ou indirecte) entre les deux »⁶⁹. En effet, toute imitation donne, en quelque sorte, accès à la réalité (de là émane sa valeur cognitive). Schaeffer distingue ainsi imitation et feintise :

Lorsque j'imité "réellement", je produis une chose de même type que celle que j'imité ; lorsque j'imité pour feindre, je prétends produire une chose du même type que celle que j'imité alors qu'en réalité je me sers de l'imitation comme moyen pour accomplir quelque chose d'autre⁷⁰.

Suivant cette définition, le théâtre serait donc une feintise plutôt qu'une simple imitation. Schaeffer met de fait l'accent sur la dualité de la fiction théâtrale comprenant texte et représentation scénique, qu'il appelle « dispositifs fictionnels » : un texte dramatique est « une simulation virtuelle d'événements intramondains »⁷¹ ; la représentation scénique donne lieu également à « l'immersion », « la différence entre les deux est simplement celle entre le virtuel et l'actuel »⁷². Entre les tenants du « textocentrisme » et ceux du « scénocentrisme », Schaeffer affirme que « la fiction dramatique peut exister à la fois comme dispositif fictionnel textuel et comme dispositif théâtral, et chacune de ces formes est un état qui se suffit à lui-même »⁷³. Cette approche du théâtre comme texte et représentation scénique essentiellement fictionnels s'accorde avec celle d'Artaud, qui insiste sur le fait que « le dialogue – chose écrite et parlée – n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre »⁷⁴, ou encore celle de La Ménardière, qui affirme :

⁶⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 97.

⁷¹ *Ibid.*, p. 282.

⁷² *Ibid.*, p. 282.

⁷³ *Ibid.*, p. 276.

⁷⁴ P. Charvet, St. Gompertz, F. Martin, D. Mortier et Ch. Pouillon, *op. cit.*, p. 84.

J'estime avec Aristote qu'un ouvrage est imparfait lorsque par la seule lecture faite dans un cabinet il n'excite pas les passions dans l'esprit de ses auditeurs et qu'il ne les agite point jusqu'à les faire trembler ou leur arracher des larmes⁷⁵.

Enfin, même si certains théoriciens tels que Christine Montalbetti, mettent l'accent sur la dualité de la littérature : « la littérature référentielle, ou factuelle, qui se propose de rendre compte d'une expérience réelle, et se décline en les genres de l'autobiographie, des Mémoires, du journal intime, du récit de voyage, de la correspondance..., et celui de la littérature fictionnelle »⁷⁶, on peut reconnaître que toute représentation littéraire est une fiction qui « ne calque pas le "réel" mais s'en inspire »⁷⁷. Ionesco l'affirme :

J'ajouterais que l'œuvre d'art a de la valeur par la puissance de sa fiction, puisqu'elle est fiction avant tout, puisqu'elle est une construction imaginaire ; on le saisit, d'abord, bien sûr, par tout ce qu'elle a d'actuel, de moral, d'idéologique, etc., mais c'est la saisir par ce qu'elle a de moins essentiel. Est-elle inutile, cette construction imaginaire, faite, bien sûr, avec les matériaux tirés du réel? [...]. Et si certains n'aiment pas les constructions de l'imagination, il n'en est pas moins vrai qu'elles sont là, qu'elles se font parce qu'elles correspondent à une exigence profonde de l'esprit.⁷⁸

Pour lui, la fiction comporte une vérité supérieure à celle de la réalité⁷⁹ : « la fiction a précédé la science »⁸⁰.

Des questions donc se posent : quel genre de fiction se dégage de la dramaturgie ionescienne? Autrement dit, qu'est-ce qui caractérise la représentation chez Ionesco? En quoi réside l'originalité de son théâtre par rapport au théâtre

⁷⁵ La Ménardièrre, *La Poétique* (1639), p. 12, cité par Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 275. Je me place du côté de ces théoriciens, en m'opposant à la conception scénocentriste exprimée, par exemple, par Nelson Goodman qui affirme qu'« une œuvre dramatique ou musicale n'existe qu'exécutée »⁷⁵. Le texte théâtral est, d'après moi, une entité indépendante qui est au fondement de la représentation scénique. Avant d'être le matériau de cette dernière, c'est une œuvre littéraire. Je m'intéresserai donc à l'approche de la réception du théâtre comme texte : mon étude des pièces de Ionesco se fera dans cette optique.

⁷⁶ Christine Montalbetti, « Fiction, réel, référence », *Littérature*, n° 123, septembre 2001, p. 44.

⁷⁷ Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁸ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 124-125.

⁷⁹ Voir Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet / Chastel, 1963, p. 130.

⁸⁰ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 48.

traditionnel? Comment le théâtre de Ionesco nous informe-t-il sur le réel? La fiction ionescienne a-t-elle une fonction cognitive? C'est à ces questions que je tenterai de répondre au cours de mon étude.

Pas d'intrigue, alors, pas d'architecture, pas d'énigmes à résoudre mais de l'inconnu insoluble, pas de caractères, des personnages sans identité [...] : simplement une suite sans suite, un enchaînement fortuit, sans relation de cause à effet [...] ⁸¹.

Eugène Ionesco

1.2 La représentation dans le théâtre de Ionesco

Décrit comme « le messie des ennemis du réalisme au théâtre » ⁸², Ionesco nous présente une nouvelle vision du théâtre qui rejette les normes, les solutions toutes faites et les procédés traditionnels. Si écrire suppose de mettre en ordre des faits, de créer une cohérence dans un monde incohérent, il adopte un mouvement inverse. Son théâtre est sans intrigue, sans souci de logique ou de vraisemblance, caractérisé par la contradiction et l'outrance poussées jusqu'au paroxysme : le grossissement caricatural est la principale caractéristique de l'esthétique de Ionesco ⁸³. Celui-ci refuse « le classicisme, ou plutôt ses règles, ses canons littéraires et sociaux, son respect de l'autorité » ⁸⁴. Il s'attaque aux formes démodées du langage : « Renouveler le langage, c'est renouveler la conception, la vision du monde » ⁸⁵. Résultant du sentiment d'être livré à l'absurdité du monde, sans absolu, sans croyances, l'univers de ce théâtre est celui de l'angoisse. Ionesco l'exprime à travers le langage verbal et non verbal :

J'ai essayé, par exemple, d'extérioriser l'angoisse [...] de mes personnages dans les objets, de faire parler les décors, de visualiser l'action scénique, de donner des images concrètes de la frayeur, ou du regret, du remords, de l'aliénation, de jouer avec les mots... J'ai donc essayé d'amplifier le langage théâtral ⁸⁶.

⁸¹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 226.

⁸² C'est le critique dramatique Kenneth Tynan qui décrit ainsi Ionesco dans son compte rendu de la reprise des *Chaises* et de la première de *La Leçon* ; pourtant Ionesco refuse le terme de messie, voir Martin Esslin, *op. cit.*, p. 121.

⁸³ Voir Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, p. 191.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁵ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 157.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 159.

Cette conception rejoint la théorie de Walton qui propose une approche de la représentation qui se situe dans le cadre du jeu de faire-semblant, comme je l'ai déjà souligné. Selon ce dernier, la fiction ne se manifeste pas uniquement en termes linguistiques, mais aussi en termes non linguistiques. S'opposant à la théorie de la représentation proposée par Nelson Goodman selon laquelle « [l]a dénotation est le cœur de la représentation »⁸⁷, Walton affirme que la représentation doit être également comprise en termes de connotation. Il existe bien, selon lui, des représentations n'impliquant pas de dénotation :

The idea that denotation is the core of representation may seem to fare better than it has so far if we are willing to countenance nonactual objects. One might even hope for a simpler account of the representational in terms of denoting than any we have been considering. If representations can have fictitious objects [...] it may look as though every representation will actually denote something. We will not have to worry about potential or purported denotation or denotation in principle or there being provision for denoting even if nothing is actually denoted. This alternative will not tempt Goodman, whose hostility toward fictional entities is notorious⁸⁸.

Cette idée s'accorde avec la dramaturgie de Ionesco, dont le langage se distingue par le non-sens, l'ambiguïté et la connotation. Mais si la théorie de la communication de Walton inscrit la question de la fiction dans les mécanismes du réel, donc de vraisemblance, la dramaturgie ionescienne en prend le contre-pied. L'univers fictionnel devrait, selon Walton, faire partie des cadres cognitifs de la société de l'auteur, donc en quelque sorte être déjà inscrit dans les limites du possible, pour être accessible au récepteur⁸⁹ :

Is the Mutual Belief Principle an improvement over the reality principle? Certainly its results are palatable, in more than a few instances, and the practice of interpreters seems in significant respects to presuppose it. Critics rarely undertake extensive investigations into the sometimes esoteric facts of nature on which [...] many fictional truths depend,

⁸⁷ Nelson Goodman, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁸ Kendall Walton, *op. cit.*, p. 126.

⁸⁹ Voir J-B Mathieu, *op. cit.*, p. 7.

but they do research the social contexts in which works were produced, including the beliefs of the artist and his cohorts⁹⁰.

Le théâtre de Ionesco est encore différent de cette conception de la représentation, qui se définit comme une activité de substitution à un modèle préétabli. La représentation, chez lui, ne renvoie pas nécessairement à une réalité préexistante : l'imagination y est un instrument de pouvoir.

En effet, la lecture des trois pièces de Ionesco *Délire à deux*, *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs* laisse entrevoir un champ de référence interne, créé par l'auteur et propre à l'univers textuel, avec son propre système de signes. Cette idée prend une plus grande dimension avec Artaud, selon qui le théâtre ne doit pas être en aucune façon le reflet de « la réalité quotidienne et directe », mais « le Double [...] d'une autre réalité dangereuse et typique »⁹¹, pour devenir ainsi un univers en soi⁹². Si beaucoup d'auteurs aspirent à transmettre sous un jour réel le couple et ses problèmes, Ionesco nous en livre une représentation relevant du simulacre et du faire-semblant, par laquelle il met en scène à la fois les travers du couple bourgeois et ceux de sa représentation. La cohérence du champ de référence n'émane pas de son homologie avec les structures du réel, mais de la nature du code. La scène est le lieu où on assiste à l'irreprésentable de la vie par le biais du cocasse et de la dérision.

Par cette nouvelle perception artistique qui situe ses pièces dans le cadre d'une fiction invraisemblable, Ionesco prend radicalement le contre-pied d'une œuvre comme *L'Odyssée* par exemple, dont Auerbach souligne la clarté de la représentation :

⁹⁰ Kendall Walton, *op. cit.*, p. 153.

⁹¹ Antonin Artaud, cité par P. Charvet, St. Gompertz, F. Martin, D. Mortier et Ch. Pouillon, *op. cit.*, p. 86.

⁹² C'est de cette conception dont le théâtre de Ionesco est héritier.

Tous ces événements sont exactement représentés et narrés sans hâte. [...]. Bien qu'il s'agisse de sentiments quelque peu mêlés seulement de considérations sur la destinée humaine, la liaison syntaxique entre leurs différentes parties est parfaitement claire ; pas un contour qui soit estompé et flou. Ni l'espace ni le temps ne manquent pour une description qui jette une lumière égale sur les objets et les gestes [...]. Clairement décrits, présentés dans une lumière uniforme, les êtres et les choses se tiennent ou se meuvent dans un espace où tout est visible ; et les sentiments et les pensées ne sont pas moins clairs, complètement exprimés, ordonnés [...].⁹³

Selon Ionesco, « le réalisme, socialiste ou pas, est en deçà de la réalité. Il la rétrécit, l'atténue, la fausse [...]. Il présente l'homme dans une perspective réduite, aliénée ; notre vérité est dans nos rêves, dans l'imagination »⁹⁴. Il donne également sa propre définition de la réalité comme il la conçoit : « Une œuvre d'art est l'expression d'une réalité incommunicable que l'on essaye de communiquer et qui, parfois, peut être communiquée. C'est là son paradoxe et sa vérité »⁹⁵. S'intéressant à une « réalité objective »⁹⁶, cet auteur « existentiel » met en jeu surtout la condition humaine et non pas une société en particulier : « [c]'est la condition humaine qui gouverne la condition sociale, non le contraire »⁹⁷.

Présentant un monde hostile, un univers sans issue, son théâtre apparaît comme un moyen de se défendre par la dérision ou l'autodérision. Ionesco affirme en effet : « Je puis dire que mon théâtre est un théâtre de la dérision. Ce n'est pas une certaine société qui me paraît dérisoire, c'est l'homme »⁹⁸. Il contribue à « l'accélération du processus de désintégration »⁹⁹ qui s'effectue déjà dans le monde. Dans cette prise de conscience de la condition humaine, comique et tragique sont intimement mêlés. Ionesco, lui-même, le confirme : « Rien n'est atroce, tout est atroce. Rien n'est comique. Tout est tragique. Rien n'est tragique, tout est comique,

⁹³ Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 11-12.

⁹⁴ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 48.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁹⁶ Martin Esslin, *op. cit.*, p. 125, Ionesco se montre comme quelqu'un qui a une vision métaphysique et universelle du monde.

⁹⁷ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 143.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 296.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 296.

tout est réel, irréel, impossible, concevable, inconcevable. Tout est lourd, tout est léger... »¹⁰⁰; il qualifie même ses comédies d'« anti-pièces » ou de « drames comiques »¹⁰¹. Pour sa part, J. L. Styan appelle ce genre de théâtre « la comédie sombre ou la tragédie comique »¹⁰². La dramaturgie de Ionesco ne procure pas au spectateur ou au lecteur le sentiment de satisfaction et la bonne conscience que suscite la comédie traditionnelle¹⁰³.

C'est ainsi que cet auteur « avant-gardiste » pour son temps s'oppose aux maîtres de la génération précédente, en refusant leur dramaturgie et en fondant la sienne sur de nouvelles techniques. Il souligne cette rupture avec le passé : « S'il n'y a pas "crise", il y a stagnation, pétrification, mort. Toute pensée, tout art est agressif »¹⁰⁴. Son théâtre est un théâtre anticonformiste qui mérite d'être appelé « anti-théâtre » par rapport aux conceptions préétablies de l'art dramatique. Lui-même ne déclarait-il pas : « Je suis pour un anti-théâtre, dans la mesure où l'anti-théâtre serait un théâtre anti-bourgeois et anti-populaire »¹⁰⁵?

Bouleversant les stéréotypes, la dramaturgie de Ionesco constitue donc d'emblée une parodie du théâtre traditionnel¹⁰⁶, de ses personnages et du langage. Cela se manifeste clairement à travers la représentation du couple et de son univers dans le corpus choisi. Ionesco s'écarte de la norme pour créer une incongruité ; on assiste à des exagérations invraisemblables, à la caricaturisation, qui dotent son œuvre d'un aspect parodique par rapport au théâtre traditionnel. Mais pour préciser ce que l'on entend ici par le terme de parodie, il me semble important de passer en revue rapidement et d'une manière très générale ses différentes conceptions.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 297.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰² *The Dark comedy : The development of modern comic tragedy*, Les presses de l'Université de Cambridge, 1962, ouvrage cité par Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰³ Voir Paul Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 2.

¹⁰⁴ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 331.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 300.

¹⁰⁶ On considère également le théâtre de Ionesco comme une parodie du théâtre du Boulevard.

La notion de parodie est ambiguë, car elle prend plusieurs formes. S'il l'on remonte à ses origines avec le terme grec *parôdia*, qui occupe la quatrième case dans la grille des genres proposés par Aristote dans sa *Poétique*, on trouve que « l'étymologie : *ôdè*, c'est le chant ; *para* : « le long de », « à côté » ; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait (donc?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrepoint – ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie »¹⁰⁷. Dans l'Antiquité, la parodie est également reconnue comme le procédé de citation comique dans un texte sérieux. En fait, la parodie se situe dans le cadre des genres littéraires¹⁰⁸ par l'imitation burlesque et caricaturisante des œuvres célèbres¹⁰⁹, même si jusqu'« aux XVII^e et XVIII^e siècles, les poéticiens classiques ne semblent pas se rendre compte de l'existence de la parodie comme genre »¹¹⁰. Elle peut être également la transformation ludique et comique d'un texte ou un fragment de texte. Mais la parodie n'est pas seulement une activité de réécriture ou une littérature de second degré, autrement dit elle ne se limite pas à être un genre littéraire indépendant. De fait, sans renvoyer nécessairement à une référence ou à un hypotexte, la parodie est la réflexion subversive d'une époque, d'une société, de ses valeurs, etc.¹¹¹ C'est une manière espiègle et provocante de contester, de dénoncer et de railler, c'est donc une satire indirecte.

¹⁰⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 17.

¹⁰⁸ À partir de la poétique aristotélicienne, Genette conçoit la parodie sous trois formes : 1- L'adaptation d'un texte noble à un sujet vulgaire. 2- La transposition d'un texte noble dans un style vulgaire. 3- L'application d'un style noble à un style vulgaire. *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁹ Par exemple, le *Margitès* qu'Aristote attribue à Homère : « Il s'agit d'une parodie d'épopée dont le héros, sorte d'anti-Ulysse, est un simple d'esprit [...]. Cette parodie [...] mêlait les hexamètres épiques propres au genre noble avec des vers iambiques », Sophie Duval, Marc Martinez, *La Satire*, Armand Colin, 2000, p. 16. Ou encore la parodie de quelques scènes du *Cid* de Corneille faite par Boileau, Racine, Furetière, etc., voir Daniel Sangsue, «La parodie, une notion protéiforme», Paul Aron (dir.), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Québec, Éditions Nota bene, 2004, p. 86.

¹¹⁰ Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 86.

¹¹¹ La parodie est une grande tradition littéraire qui remonte à l'Antiquité (la parodie d'imprécation rituelle), passe par la tradition carnavalesque, les soties, les fabliaux, par Rabelais, La Fontaine, Montesquieu, Voltaire, Marivaux, Maupassant... pour arriver au théâtre de l'absurde avec Ionesco, Beckett, Adamov.

Mikhaïl Bakhtine établit un lien entre la parodie et la tradition carnavalesque au Moyen-Âge et à la Renaissance. Selon lui, toute une culture populaire s'est créée lors du carnaval à travers la parodisation ou l'imitation burlesque des fêtes religieuses et des cérémonies¹¹². La parodie est l'un des procédés du discours satirique en littérature, au même titre que l'humour, l'ironie, la dérision, le persiflage, etc. C'est à cette conception de la parodie que je me référerai dans mon analyse. Le théâtre de Ionesco imite ou transpose les banalités de la vie quotidienne par des schémas linguistiques stéréotypés, créant ainsi le burlesque. Le dramaturge lui-même présente *Jacques ou la soumission* comme « une parodie du drame de famille »¹¹³ : « le burlesque y atteint à la fin [...] une dimension angoissante »¹¹⁴. Par cette parodie de la vie, Ionesco remet en question les relations privées (le mariage, les fiançailles, etc.).

Dans ces trois pièces, Ionesco use de divers procédés parodiques (structure circulaire, non-adéquation, insolite, anonymat, prolifération, robotisation, fantaisie verbale, etc.) pour tourner en dérision le couple et revêtir d'absurdité son monde où règnent des clichés et des slogans qui le réduisent peu à peu à la déshumanisation et à la massification. Il nous présente un pseudo-couple qui n'a aucune identité. Ce sont des personnages désincarnés, des pantins qui tiennent un dialogue absurde qui se distingue par une absence quasi totale de communication. Le non-sens y est roi. Le tout baigne dans un désordre total, sorte d'anarchie volontaire où la scène tient lieu de chaos. Du décalage résultant de l'insolite et de l'inhabituel se dégage l'humour. Par son caractère non sérieux, la parodie¹¹⁵ est placée dans les registres du comique, mais elle perturbe et met mal à l'aise bien souvent. Ainsi cette représentation du couple

¹¹² Mikhaïl Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

¹¹³ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 272.

¹¹⁴ Jacques Le Marinel, *La mise en question du langage dans « le nouveau théâtre »*, Lille, Atelier Reproduction Des Thèses, Université de Lille III, 1981, p. 110.

¹¹⁵ « Une parodie du théâtre est encore plus théâtre que du théâtre direct, puisqu'elle ne fait que grossir et ressortir caricaturalement ses lignes caractéristiques », Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 258.

déclenche un rire grinçant, du comique se dégage une vision pessimiste, voire « tragique » du réel¹¹⁶. Cet humour noir peut être rapproché du constat que fait Walton quand il s'interroge sur le paradoxe des émotions éprouvées face à une œuvre fictionnelle, en s'interrogeant sur le plaisir qu'on ressent à la vue d'une tragédie :

It is true that the pleasure (if that is the right word) we take in tragedies depends, not infrequently, on its being only fictional that we feel sorrow or terror ; in many cases we would not enjoy actually feeling the way it is fictional that we feel. [...]. But the paradox remains. Some representations arouse actual sorrow or terror – sorrow for actual people they remind us of, terror of horrors we think we might actually face – or an objectless mood of anxiety, and it would appear that we sometimes seek and enjoy these experiences. Moreover, as Hume observes, people apparently take delight in nonfictional reports of actual suffering and horror, report they accept as true¹¹⁷.

En effet, le paradoxe des émotions déplaisantes qui accompagnent l'image de la conjugalité, dans le théâtre ionescien, émane d'après moi de sa dimension universelle : « c'est en poussant le comique jusqu'au paroxysme qu'on débouche sur le tragique : puisque le comique peut provenir, comme dans la farce, de la misère humaine (chute du personnage par exemple), il suffit *d'accentuer cette misère* pour que le tragique surgisse »¹¹⁸. Des thèmes existentiels comme la solitude, le conflit, la mort, le feu, l'enlèvement, etc., sont associés à cette représentation du couple. Si la conjugalité est le symbole de la vie, chez Ionesco, elle est celui de la mort et de l'enfer.

L'irreprésentable apparaît ainsi comme l'origine de l'écriture chez Ionesco ; il n'y a aucune frontière qui s'oppose à l'acte de la représentation. Rien ne résiste à cette dernière, Ionesco met à nu l'invisible et l'impénétrable de la relation conjugale, par le reflet de l'intériorité de l'âme humaine dont il concrétise les mystères sur scène par des symboles multiples, donnant libre cours à un chaos qui est avant tout d'ordre moral : toutes les limites sont dépassées.

¹¹⁶ P. Charvet, St. Gompertz, F. Martin, D. Mortier et Ch. Pouillon, *op. cit.*, p. 32.

¹¹⁷ Kendall Walton, *op. cit.*, p. 256.

¹¹⁸ Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, p. 168.

Cette mise en scène de la conjugalité reflète une image dérisoire de la société du XX^e siècle. Il y a certainement un sens qui se dégage du non-sens : la parodie de l'amour et de l'instinct fait tomber les masques et l'homme représenté devient un animal, victime de ses désirs. Réel et fiction s'entrechoquent alors et c'est dans cette caricaturisation que réside, d'après moi, l'une des particularités de ces œuvres. Les trois pièces à l'étude mettent de l'avant les aspects ridicules, absurdes et monstrueux des coutumes et des habitudes qui annihilent la volonté de l'homme au profit de valeurs matérielles ou au nom d'une autorité abusive. Tout dans le texte théâtral (le verbe, l'espace, la temporalité, la circularité de la pièce, le décor, etc.) accentue et exprime l'angoisse, le conflit et la solitude qui dominent le couple et son univers.

En somme

Le concept de mimésis oscille depuis l'Antiquité entre réel et fiction. La mimésis, autrement dit la représentation artistique, fait l'objet de nombreuses réflexions : « [l']histoire de la mimésis est une histoire des luttes pour la mainmise sur la production symbolique d'un monde, c'est-à-dire le pouvoir de représenter les autres et soi-même et d'interpréter le monde »¹¹⁹. Elle est appréhendée sous divers aspects. On assiste au départ à deux conceptions différentes de la mimésis : « la mimésis comprise en tant qu'*imitation* (la mimésis platonicienne) et la mimésis comprise en tant que *représentation* (la mimésis aristotélicienne) ». Elles ont pourtant une base commune : « en tant qu'imitations ou représentations, les mondes fictionnels sont *secondaires* par rapport au monde actuel primaire et privilégié ("la nature", "la réalité") »¹²⁰. La poétique aristotélicienne constitue le premier pas dans l'ouverture de la mimésis (représentation) à la fiction, mais une fiction codifiée par le

¹¹⁹ G. Gebauer et C. Wulf, *op. cit.*, p. 14.

¹²⁰ Lubomir Dolezel, «La construction de mondes fictionnels à la Kafka», *Littérature*, n° 57, février 1985, p. 80.

vraisemblable et le respect des bienséances qui aboutira au réalisme. Le rejet de celui-ci restituera à la représentation son caractère fictif. Partant du fait que toute représentation est différente du réel, de nombreux critiques contemporains tels que Genette, Schaeffer, Walton, etc., situent désormais la mimésis dans le champ de la fiction, d'autres nous présentent un point de vue opposé, par exemple Auerbach, par sa vaste enquête sur l'imitation de la réalité dans la littérature occidentale.

Par rapport à ces deux tendances critiques contradictoires, je me place dans le continuum de la première dans mon étude sur la représentation du couple dans le corpus choisi. De mon point de vue, la littérature relève toujours en quelque sorte de la fiction. « L'art n'est pas une copie du monde réel. L'un des deux suffit largement »¹²¹. Le théâtre en particulier, est conçu depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, comme un artifice : la dramaturgie de Ionesco le confirme. Dans la période de l'après-guerre, la représentation est devenue un but en elle-même, cela se manifeste surtout par le biais du langage :

La littérature n'est pas le monde, certes, mais elle ne parle même pas du monde, elle ne parle que du langage, qui est lui-même un outil de pouvoir. [...]. À la mimésis-passive qui serait la reproduction dramatisée mais servile du réel, on opposerait une mimésis-active qui chercherait la production rituelle d'un spectacle surnaturel à partir de l'inspiration. Cette proposition pousse alors la littérature à ne donner que la monstration du langage [...], à le sidérer par la violence de la forme.¹²²

C'est l'esprit avant-gardiste que nous proposent Beckett, Ionesco et Adamov par un nouveau théâtre où le sérieux et le comique s'entremêlent : « ces trois dramaturges refusent la culture du troupeau [...]. Face à la culture dite bourgeoise ou de masse, l'avant-garde fonctionne comme une contre-culture... »¹²³. Si dans le théâtre traditionnel, le langage est homogène, le théâtre de l'absurde, qui comprend le verbal et le non-verbal, présente « un langage hétérogène (fréquemment polysémique

¹²¹ Nelson Goodman, *op. cit.*, p. 33.

¹²² Alexandre Gefen, *op. cit.*, p.35.

¹²³ Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, p. 37.

et comprenant des anomalies), de signes non-verbaux [...] et d'un "langage scénique" avancé puisque décors, éclairages et bruitages jouent le plus souvent un rôle symbolique – donc sémique »¹²⁴. C'est un théâtre qui remet en cause le langage dramatique.

En fait, Ionesco représente la conjugalité par des métaphores et des allégories, sur le mode de la parodie bouffonne. On assiste dans cette représentation à une sorte de libération, de rupture par rapport aux règles de l'esthétique traditionnelle. La dramaturgie ionescienne acquiert, par sa subversion, une valeur radicalement différente qui l'inscrit dans la lignée de l'écriture rebelle. Elle est purgée de tout le passé et de toutes les marques historiques, en se refusant à toute référence et à toute mimésis classique. Bref, la dramaturgie de Ionesco, au plan des faits, existe sur le mode de la fiction. On y trouve comme un double degré dans la représentation : Ionesco ne fait pas juste représenter le réel, mais il représente une représentation (un jeu de mise en abyme) qui implique un recul. Il renverse par là les perspectives de la représentation, en maintenant la confrontation de l'absurde tout au long des trois pièces. Le contenu, n'induisant pas un registre particulier, traite d'un sujet tragique (la discorde conjugale) dans une tonalité parodique, grotesque (je l'ai déjà souligné), pour affirmer cet écart établi par la représentation.

Le théâtre ionescien crée donc son propre univers avec son « champ de référence interne »¹²⁵. Il se définit par une représentation qui figure un échec par rapport au représenté. Situait son théâtre dans le cadre du fictif, Ionesco nous livre une figure du couple qui se démarque par une absence de repère, du moins direct. L'univers du jeu annihile, dans ces pièces, ses propres points de référence. C'est par le procédé de la mise en abyme que le néant devient représentable.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 250.

¹²⁵ Cette expression est employée par Benjamin Hrushovski, « Présentation et représentation dans la fiction littéraire », *loc. cit.* Elle désigne le réseau de référents que les propositions contribuent à construire tout en s'y rapportant dans une œuvre littéraire. Ainsi, selon lui, les textes littéraires construisent leurs propres *champs de référence interne*.

Tout en m'inspirant, dans les chapitres qui suivent, des diverses théories qui assimilent la représentation à la fiction, telles que celles de Schaeffer, Genette, Walton, etc., que j'ai brièvement présentées, je compte aborder plus particulièrement la question dans la perspective théorique de Walton. M'appuyant sur son approche communicationnelle pour analyser la représentation du couple dans le corpus choisi, j'examinerai le verbal (le langage) et le non-verbal (les personnages, l'espace et la temporalité) figurant dans les indications scéniques, dans le langage théâtral des pièces à l'étude. Dans la deuxième partie de son ouvrage, Walton examine notre rapport aux œuvres. Je compte me référer à ses réflexions dans le dernier chapitre de mon mémoire intitulé « de l'écriture à la lecture ».

De fait, dans cette représentation bien particulière du couple, Ionesco s'attaque à ce qu'il y a de plus important dans les rapports humains : la parole. Anne Ubersfeld souligne : « Plus encore que le théâtre classique, le théâtre contemporain travaille à l'aide de la modalisation et sur elle. La parole y est marquée d'incertitude, coupée délibérément d'un référent "réaliste", sa subjectivité est exhibée »¹²⁶. Dans les trois pièces à l'étude, la scène conjugale n'est qu'un cercle vicieux où le dialogue est souvent un lieu de conflits. Le langage y est déconstruit, démystifié, disloqué. Or, c'est lui qui « garantit notre rapport à la réalité »¹²⁷ et qui constituerait, selon notre conception moderne, l'assise de la conjugalité. Il fera l'objet de l'analyse du prochain chapitre.

¹²⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982, p. 254.

¹²⁷ Jacques Le Marinel, *op. cit.*, p. 3.

Le théâtre est dans l'exagération extrême des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne. Dislocation, désarticulation du langage.¹²⁸

Eugène Ionesco

CHAPITRE II

LANGAGE ET CONJUGALITÉ EN CRISE CHEZ IONESCO

Si le langage est l'outil de compréhension et de communication entre les hommes, il illustre parfaitement le thème de l'incommunicabilité au sein du couple (homme et femme) dans les trois pièces à l'étude : il y demeure de l'ordre du leurre. Ionesco le désagrège, le disloque, au point de le faire exploser : la légitimité des mots même est remise en question. En fait, Ionesco exprime l'angoisse des personnages à travers le langage :

Le mot ne montre plus. Le mot bavarde. Le mot est littéraire. Le mot est une fuite. Le mot empêche le silence de parler. Le mot assourdit. Au lieu d'être action il vous console comme il peut de ne pas agir. Le mot use la pensée. Il la détériore¹²⁹.

La parole ne permet pas à l'homme de s'exprimer, de décrire ce qu'il ressent, et donc de se représenter.

En fait, on assiste chez Ionesco à une révolution permanente dans le langage. La fonction référentielle en est ébranlée, car ce dernier se désiste de tout engagement : le signifiant ne se rapporte pas à un signifié explicite, soit par pénurie de sens, soit par la multiplication de celui-ci : il est tourné en dérision car il ne rend pas compte de la réalité dans toute sa diversité. Par ce

¹²⁸ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 60.

¹²⁹ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Orne, Mercure de France, 1967, p. 121.

fait, Ionesco défait les systèmes de pensée linguistiques de l'esthétique traditionnelle, en bouleversant la poétique du langage. Mettant en scène l'irreprésentable dans la conjugalité, il s'écarte du langage commun qui serait incapable d'exprimer l'intériorité de l'homme. Ainsi déclare-t-il sa conception du langage : « Un langage c'est une pensée. C'est aussi la manifestation de la pensée. Le langage est une chose, la façon de parler en est une autre. La façon de parler peut être une tricherie. On confond une certaine façon de parler avec un langage certain »¹³⁰. Il en crée un autre qui devient, par son originalité le signe principal dans cette représentation, apte à dire l'indicible : un langage spontané, soit la représentation de la pensée des personnages. Celui-ci, libéré de toutes les conventions, se démarque par son caractère arbitraire au niveau sémantique et syntaxique. On a donc affaire à un langage dépourvu a priori de sens, propre au monde des trois pièces étudiées, qui se détache du contexte social extérieur.

Dans ce théâtre ionescien, la parole, par sa portée parodique, devient à la fois une arme de défense et d'attaque, faisant ainsi un combat de la relation conjugale. Ionesco déclare déjà : « D'abord le théâtre a une façon propre d'utiliser la parole, c'est le dialogue, c'est la parole de combat, de conflit »¹³¹.

Pour étudier la représentation de la conjugalité dans les trois pièces à l'étude, où le domaine de l'expression verbale est plus particulièrement mis en jeu, il me semble important d'analyser en premier lieu le rôle et la nature de l'échange dialogique. Si Hegel affirme : « [c]'est le dialogue qui représente le mode d'expression dramatique par excellence »¹³², c'est dans ce domaine en particulier que Ionesco a poussé la charge parodique en bouleversant les règles de la parole et de sa circulation. Ainsi le dialogue conjugal rompt-il

¹³⁰ *Ibid.*, p. 47.

¹³¹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 63.

¹³² Cité par Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 104.

avec la logique propre à la dramaturgie traditionnelle, comme l'affirme J-P. Ryngaert : « Sans doute est-ce dans le domaine du dialogue que le théâtre moderne a le plus souvent modifié les règles traditionnelles de la parole et de sa circulation [...] »¹³³.

2.1 Le dialogue ou la communication conjugale

Le dialogue est en principe un va-et-vient, un échange entre deux personnes. On s'attend à ce qu'il soit au cœur de la relation conjugale. Mais, dans les trois pièces choisies, on assiste à un pseudo-dialogue qui accentue l'échec de la communication entre le couple (l'homme et la femme), situation qui rappelle la question rhétorique de Jacques Le Marinel : « La déperdition de l'individuel dans l'existence sociale laisse-t-elle une chance au dialogue? »¹³⁴. En fait, dans les trois pièces, les personnages font semblant de parler, d'échanger les paroles. Les relations humaines amoureuses apparaissent donc dénaturées. Ionesco use de certains procédés classiques tels que l'opposition, la répétition, etc., mais il en fait un emploi original en poussant tout à son point extrême.

Ainsi le rapport conflictuel entre le couple est mis en relief par une sorte d'antagonisme dans *Délire à deux* : cette pièce met en scène une femme qui a quitté son mari pour suivre son amant. Cette recherche de l'amour semble toutefois ne lui avoir apporté que déchéance. La vie en couple ressemble à un véritable calvaire, aussi bien pour la femme que pour son amant. Les deux personnages se dressent l'un contre l'autre, en se livrant à un duel verbal. Leur existence n'est qu'un délire. Le dialogue est marqué par une

¹³³ *Ibid.*, p. 104.

¹³⁴ Jacques Le Marinel, *op. cit.*, p. 28.

opposition systématique, qui porte parfois sur le sens même des mots et non sur les idées. On s'interroge sur le signifié :

Elle : Des insinuations, des allusions perfides.
 Lui : En quoi, sont-elles perfides ces insinuations?
 Elle : Toutes les insinuations sont perfides.
 Lui : D'abord, ce ne sont pas des insinuations.
 Elle : Si, ce sont des insinuations.
 Lui : Non.
 Elle : Alors, qu'est-ce que c'est si ce ne sont pas des insinuations?
 Lui : Pour savoir ce que sont des insinuations, il faut savoir ce qu'elles sont.
 Donne-moi la définition de l'insinuation ; je réclame la définition de l'insinuation¹³⁵.

Ainsi, « Elle » et « Lui » examinent mentalement les mots : cette remise en question du langage mène à sa vacuité et constitue un obstacle à l'évolution du discours. Quand la pièce commence, on a d'abord l'impression d'assister à une querelle conjugale classique qu'on trouverait dans une pièce de Molière. Mais peu à peu, on découvre des personnages automates, vivant une situation absurde, qui tiennent un discours marqué par l'illogisme et l'invraisemblance. La banalité et le non-sens caractérisent leurs paroles comme leur comportement. C'est d'ailleurs peut-être dans cette viduité qu'ils se rejoignent vraiment, car le couple même est conscient de cette pénurie d'esprit, on entend « Elle » dire à « Lui » : « [...] On n'a jamais eu d'idées »¹³⁶.

L'opposition prend d'autres formes, devient plus agressive ; le dialogue se réduit à un échange d'injures :

Elle : Animal toi-même. Idiot.
 Lui : C'est toi qui es idiote.
 Elle : Tu m'insultes, imbécile, dégoûtant, séducteur¹³⁷.

¹³⁵ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 210.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 209.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 201-202.

Ou encore se transforme-t-elle parfois en « une opposition pure »¹³⁸ où la contradiction entre les répliques est récurrente, concise et plus frappante :

Lui : Ils montent à l'étage au-dessus.
 Elle : Ils descendent.
 Lui : Non, ils montent.
 Elle : Ils descendent.
 Lui : Non, ils montent¹³⁹.

L'affirmation et la négation alternent dans un échange susceptible de se prolonger à l'infini pour perpétuer le conflit. Cette contradiction se manifeste parfois dans la même réplique pour frapper le discours de nullité : « Elle : [...]. Tu es capable de tout. Tu n'es capable de rien »¹⁴⁰.

Si l'opposition entre les deux personnages entrave en quelque sorte le dialogue, la répétition affecte son dynamisme car elle ralentit sa progression ou même l'interrompt¹⁴¹. La répétition, « cette figure de rhétorique, la plus importante et la plus fréquente du théâtre classique »¹⁴², est employée par Ionesco pour décrire l'attitude du couple qui refuse de s'engager dans un échange réel comme dans *Délire à deux*. C'est elle qui « caractérise la structure de la banalité où se situent ces personnages, empêche l'ouverture, qui est la condition d'un dialogue véritable »¹⁴³. La redondance est fréquente au sein d'une même réplique :

Lui : La logique objective des événements, c'est dans la logique objective des événements¹⁴⁴.

ou encore dans l'échange entre le couple :

¹³⁸ Le terme est d'Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, p. 194.

¹³⁹ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 209.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 205.

¹⁴¹ Voir Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, p. 200.

¹⁴² *Ibid.*, p. 199.

¹⁴³ Jacques Le Marinel, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴⁴ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 213.

Lui : Je n'avais envisagé de sortir que dans le cas où il y aurait eu la possibilité de sortir.

Elle : Alors, il ne faut pas envisager la possibilité de sortir.

Lui : Je te dis que je n'envisage pas la possibilité de sortir. [...] ¹⁴⁵.

Parfois la répétition rend la contradiction même absurde en même temps qu'elle la renforce. Les répliques deviennent interchangeables :

Elle : On n'a jamais froid ou chaud en même temps.

Lui : Non. On n'a jamais chaud ou froid en même temps ¹⁴⁶.

L'ordre des mots « chaud ou froid » est renversé pour accentuer le différend, mais le sens reste le même. Parfois la reprise des termes de l'autre est un procédé employé par le couple pour relancer le conflit :

Elle : [...]. Mais c'est la même espèce, la même espèce.

Lui : Espèce d'andouille ¹⁴⁷.

Dans cet univers tendu et irritant, les répétitions s'enchaînent à un rythme rapide, voire frénétique : elles entravent toute ouverture. La communication se détériore à cause de cette pénurie du langage. On rencontre le même phénomène dans *Jacques ou la soumission*, où la répétition devient même une arme pour mieux opprimer l'autre. Ainsi Jacques grand-mère menace Jacques grand-père : « Tais-toi. Tais-toi ou je te la casse » ¹⁴⁸.

On reconnaît également dans *Délire à deux* le procédé conflictuel et ludique de la « stichomythie », définie par E. Jacquart comme « un type de dialogue qui progresse vers par vers, ou [...] un duel verbal reposant à la fois sur l'*antithèse* et un *parallélisme anaphorique*, au cours duquel les

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 218.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 205.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 204.

¹⁴⁸ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 96.

personnages se répondent ligne par ligne, l'attaqué retournant le fer contre l'attaquant »¹⁴⁹. L'extrait suivant en est bien représentatif :

Elle : Tu m'as fait une bosse au front.

Lui : Tu m'as marché sur les pieds¹⁵⁰.

Le dialogue entre le couple prend parfois la forme d'un interrogatoire, où alternent furieusement questions et réponses :

Elle : Quel monde? La tortue n'a-t-elle pas une carapace? Réponds.

Lui : Et alors?

Elle : Le limaçon n'en a-t-il pas une?

Lui : Si. Et alors?¹⁵¹

Dans *Délire à deux*, le dialogue finit par devenir un monologue délirant « entre deux personnes », où toute communication est coupée. Dans une tentative de combattre la solitude, chaque membre du couple essaye de trouver refuge dans des mots, mais ce faisant augmente le fossé qui existe déjà entre eux, et par conséquent le sentiment d'être seul et la peur qui en résulte. On assiste à une énumération de vérités trop générales et banales, de platitudes. C'est un langage vide, absurde, qui ne comporte ni ne livre aucune véritable information : « le parler pour ne rien dire »¹⁵² dont parle Ionesco dans ses *Notes et contre-notes* :

Elle : Quand j'étais petite, j'étais une enfant. Les enfants de mon âge aussi étaient petits. Des petits garçons, des petites filles. On n'était pas tous de la même taille. Il y a toujours des plus petits, des plus grands, des enfants blonds, des enfants bruns, des enfants ni bruns, ni blonds [...].

Lui : Si j'avais appris la technique, je serais technicien. Je fabriquerais des objets. Des objets compliqués. Des objets très compliqués, de plus en plus compliqués, ça simplifierait l'existence.

Elle : La nuit, on dormait¹⁵³.

¹⁴⁹ Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, p. 196.

¹⁵⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 208.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 202.

¹⁵² Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 253.

¹⁵³ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 216.

Comme on le remarque, chacun est confiné dans son propre monde, isolé de l'autre. Il s'agit d'un dialogue de sourds : non seulement il n'y a pas de lien entre les deux répliques, mais il n'y a pas vraiment d'enchaînement d'idées dans le discours de chacun : sans aucune logique, les conversations tournent à vide. Chacun manifeste son insatisfaction et son dépit par des paroles dépourvues de sens, hors sujet ; chacun déplore un passé perdu ou révolu (avant sa rencontre avec l'autre, responsable de son malheur), ce qui s'exprime parfois de manière directe et claire :

Elle : Que veux-tu que j'écoute? Depuis dix-sept ans, je t'écoute. Dix-sept ans que tu m'as arrachée à mon mari, à mon foyer.
Lui : Mais cela n'a rien à voir avec la question¹⁵⁴.

Un désaccord sur un sujet futile (savoir si le limaçon et la tortue sont une même bête ou non), ou un mot simple, voire innocent, suffit à déclencher une grande querelle entre les deux personnages et sert de prétexte pour attaquer l'autre : les personnages fuient le dialogue direct.

On retrouve presque la même situation dans *Jacques ou la soumission* : la querelle avec Jacques fait surgir les différends et les mésententes entre les vieux couples qui s'adressent l'un à l'autre par des paroles offensives, voire des menaces. Ainsi Jacques père profite de toutes les occasions pour s'attaquer à Jacques mère : « Tu n'es pas mon fils. Je te renie. Tu n'es pas digne de ma race. Tu ressembles à ta mère et à sa famille d'idiots et d'imbéciles... »¹⁵⁵ ; ou encore : « [...] ce fils ou ce vice, c'est encore une de tes sottes histoires de femme ». Jacques mère, en réponse à son mari, dit à son fils : « [...] Tu vois, à cause de toi je souffre tout ça de la part de ton père qui

¹⁵⁴ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 202.

¹⁵⁵ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 95.

ne mâche plus ces sentiments et m'engueule »¹⁵⁶. Jacques grand-mère insulte à plusieurs reprises Jacques grand-père et lui donne même « un coup sur la tête ». Dans les deux cas, l'attaque vient d'un seul personnage et l'attaqué la subit passivement sans qu'il y ait échange direct entre les deux, comme dans *Délire à deux*. La première fois qu'un dialogue se déroule entre Jacques grand-mère et Jacques grand-père, c'est après la mort de ce dernier dans *L'avenir est dans les oeufs*, et le rapport entre eux demeure toujours antagoniste :

Jacques-grand-mère. – Tu ne chanteras pas.

Jacques-grand-père. – Alors je ne dirai rien. Plus rien. Plus rien. Vous ne me reverrez plus de ma vie. Na!¹⁵⁷

On assiste parfois à une tentative d'entente ou de réconciliation entre le couple, mais celle-ci, vaine le plus souvent, est vouée à l'échec comme l'illustre ce passage de *Délire à deux*, où « Elle » et « Lui » essayent de se mettre d'accord pour se sauver d'un danger, ce qui donne lieu à encore plus de disputes :

Elle : On va se retrouver dans la cave.

Lui : Ou dans la rue, tu vas attraper froid. [...].

Lui : Ils fouillent partout.

Elle : Tu n'as qu'à t'en aller. C'est pas moi qui t'empêche de sortir. Prends l'air, profite de l'occasion pour t'inventer une autre existence. Va voir si ça existe, une autre existence¹⁵⁸.

En fait, l'esprit d'intolérance élimine toute chance d'avoir une communication possible entre le couple : c'est le cercle de l'incommunicabilité.

Dans *Jacques ou la soumission*, le dialogue entre le couple (les deux fiancés) a lieu au moment du dénouement. Jacques est victime de l'autorité de

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹⁵⁷ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 219.

¹⁵⁸ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 211.

la famille qui conduit à une alliance infernale. On le voit obligé de se marier avec la fille qu'on lui impose. Même s'il a essayé de se révolter en refusant la première fiancée « Roberte » sous prétexte qu'elle n'a pas trois nez, on sait dès le début qu'il se soumettra à la volonté paternelle (en acceptant d'épouser Roberte II qu'on lui impose également). Les membres du couple sont privés de la liberté de choix.

Néanmoins le dialogue prend un autre aspect (que celui dans *Délire à deux*) entre ce couple en voie de formation (Jacques et Roberte II) : il s'agit de leur première rencontre. Leurs parents les ont laissés seuls, après avoir épuisé « toutes les ressources du langage de l'ordre et de la tradition »¹⁵⁹. À la dictée de ses parents, Roberte II commence à accomplir son devoir ; elle se présente à Jacques en se décrivant par des contradictions : « ... je suis la gaîté dans le malheur [...]. Je suis la gaîté de la mort dans la vie... la joie de vivre, de mourir »¹⁶⁰ et fait ensuite une énumération en vers de ses qualités. Elle réussit à attirer l'attention de Jacques et à l'engager dans un dialogue par des paroles et des histoires tout à fait invraisemblables, un flux verbal où les mots sont dépourvus de sens. Si dans *Délire à deux*, le dialogue est marqué par la méfiance et l'opposition, dont le couple lui-même est parfaitement conscient et qu'il exprime : « Elle : On ne s'entendra jamais / Lui : Comment peut-on s'entendre! On ne s'entendra jamais »¹⁶¹, dans *Jacques ou la soumission*, il y a un semblant d'entente entre le couple. Ainsi, Roberte II feint d'entendre Jacques en lui affirmant dès le début : « Ah!... je vous comprends, vous n'êtes pas pareil aux autres. Vous êtes un être supérieur ». Et l'on trouve Jacques plus loin lui dire : « Nous pourrions nous entendre »¹⁶². Le

¹⁵⁹ Jacques Le Marinel, *op. cit.*, p. 76.

¹⁶⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 114.

¹⁶¹ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 203.

¹⁶² Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 117.

dialogue se déroule ainsi sous forme d'échange de flatteries, d'éloges, de répliques extasiées.

La répétition, loin d'être un élément de conflit comme dans *Délire à deux*, est par, son rythme rapide, un outil de séduction employée par Roberte II pour envoûter Jacques et l'emprisonner dans son monde onirique : « Roberte II. - Plus il galope, plus il s'allume. Il est fou, il a peur, il a mal, il a mal, ... il s'allume, il s'embrase tout entier!... »¹⁶³. Elle accentue un rapport de fusion entre le couple, ainsi Jacques est petit à petit pris dans l'engrenage de ce langage séducteur : « Han! han! Il bondit. Oh quels bonds flambants, flambants, flambants! Il hurle, il se cabre. Arrêtez, arrêtez, Roberte. C'est trop vite... pas si vite... »¹⁶⁴. La répétition est un signe de l'excitation de Jacques envoûté par les paroles de Roberte II. Pour mieux dominer son fiancé, celle-ci agit sur lui par des mots dont les assonances évoquent sa sensualité :

Tu t'enfonces et tu fonds... dans mes cheveux qui pleuvent, pleuvent. Ma bouche dégoule, dégoulent mes jambes, mes épaules nues dégoulent, mes cheveux dégoulent, tout dégoule, coule, tout dégoule, le ciel dégoule, les étoiles coulent, dégoulent, goulent¹⁶⁵.

Jacques, fasciné et excité, répète deux fois dans ses répliques : « Cha-a-armant! ». Le dialogue évolue par la suite en une série de questions et de réponses, sorte de devinette rythmée dont les sonorités chuintantes agissent sur Jacques comme un ensorcellement. Le dialogue se poursuit dans le même registre, en se réduisant progressivement au terme « chat », ayant ici une connotation érotique, qui devient le seul langage possible : « Jacques. – Tout est chat / Roberte. – Pour y désigner les choses, un seul mot : chat »¹⁶⁶. Celui-ci ne désigne qu'une seule chose : le désir. Enfin, tout langage verbal

¹⁶³ *Ibid.*, p. 119.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 121.

disparaît, la fusion dialogique se transforme en une fusion physique : « Jacques. – Oh oui! C'est facile de parler... Ce n'est même plus la peine... »¹⁶⁷, situation qui se prolonge dans *L'avenir est dans les œufs* (sorte de suite à *Jacques ou la soumission*).

Il s'agit donc dans *Jacques ou la soumission* d'une pseudo-communication, où le dialogue n'est qu'une stratégie menée par Roberte II pour séduire Jacques. D'ailleurs, Roberte père lui dicte impérativement avant de la quitter : « Toi... Monte la garde et fais ton service »¹⁶⁸. Pour atteindre ce but, elle aura recours à toutes les ruses et les manœuvres possibles, elle est prête à tout. L'essentiel est de sortir gagnante, coûte que coûte. Elle adapte malicieusement le verbe à une finalité bien précise. Jacques, de son côté, accepte de succomber à la tentation sous l'effet de « l'incantation poétique »¹⁶⁹. Le langage verbal (doté de résonances affectives) est trompeur et mensonger ; on assiste à une caricature du langage de l'amour. Le rapport entre le couple n'est pas fondé sur une véritable entente, mais sur un désir physique passager. Le rapport de conflit, dans cette pièce, est implicite, moins direct, plus sournois car on est en face d'un personnage qui tend un piège à un autre.

Dans *L'avenir est dans les œufs*, tout dialogue entre le couple marié disparaît, le rapport conjugal se réduit à l'accouplement. La communication entre le couple n'est que physique, le rapport linguistique est presque coupé : le seul échange verbal qui a lieu entre Jacques et Roberte II est une sorte de réplique d'obéissance et de soumission à ce que disent les parents sur leur devoir de faire des enfants. Ainsi les deux approuvent-ils automatiquement et en même temps :

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 122.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁶⁹ Jacques Le Marinel, *op. cit.*, p.77.

Jacques, à Roberte. – C'est vrai, ma chérie...
 Roberte, à Jacques. – C'est vrai, mon chéri...¹⁷⁰.

On voit au départ les deux enlacés répéter le terme « chat » qui désigne l'acte sexuel. Ils émettent des sonorités qui le décrivent : « Jacques et Roberte, *même jeu*. – Chchchchaaaaat... chchchchaaa... rrronrrrronrrron... rrronrrrronron... »¹⁷¹. Mais cela ne suffit pas pour les parents, il faut se reproduire comme le dicte la tradition : c'est tout l'intérêt du mariage à leurs yeux. On assiste à un dialogue entre le couple et leurs parents. Ces derniers se mêlent de leur vie intime de manière exagérée et ridicule : on aboutit à la soumission totale de Jacques et Roberte II. Le jeune couple se livre entièrement à la production, puisque c'est un devoir et un engagement. L'accouplement, cette fois-ci dans le but de faire des enfants, est exprimé par d'autres sonorités propres à la pondaison : « Voix de Roberte-fille. – Cot-cot-cot-cot-cot-codac! »¹⁷², « Jacques-fils. -Teuf! Teuf! Teuf! Teuf! »¹⁷³. Les personnages, se prêtant au jeu, imitent la pondaison. Le langage verbal, réduit ainsi à des phonèmes imitatifs, est réprimé dans cette parodie de la conjugalité, où les personnages sont rabaissés au degré de l'animalité. Les mots, réduits à des onomatopées, ne sont plus que l'expression de l'instinct.

Par ailleurs, la langue utilisée se compose de propos marqués par le non-sens, et le niveau linguistique est d'une bassesse qui confine à la vulgarité. Ionesco défie ainsi la convention du dialogue en lui ôtant toute fonction cognitive : l'échange de paroles entre les personnages est brouillé, accéléré et superficiel ; les sujets s'y entremêlent. Le dialogue, marqué par l'incohérence et les automatismes, se maintient ainsi au niveau de

¹⁷⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 211.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 210.

¹⁷² *Ibid.*, p. 223.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 227.

l'insignifiance. C'est une parodie de la conversation quotidienne avec ses clichés et platitudes. Henri Lefebvre souligne cette chute du langage : « les significations, détachées des valeurs et des sens, se perdent au cours des "parleries" incohérentes, sautillant d'un mot à l'autre, d'un "syntagme figé" à un autre. Clichés, stéréotypes, se succèdent, s'enchaînent plus ou moins bien »¹⁷⁴.

Ce monde de l'invraisemblance s'affirme encore plus à travers ses monologues à caractère érotique. En outre, Roberte II passe d'un extrême à l'autre progressivement et rapidement, affichant un comportement tout à fait contradictoire : de timide qu'elle est au début, elle prend graduellement de l'assurance. Ce comportement, marqué par une sorte de discontinuité et de déséquilibre, semble réussir à attirer l'attention et l'admiration du jeune homme, naïf et crédule. L'emploi du pronom possessif « mon » est ici un indicateur d'une relation essentiellement possessive : dès que Roberte II se rend compte de son emprise sur son fiancé, elle commence à l'appeler « mon Jacques », comme le font les parents de ce dernier.

Dans cette parodie du couple, les personnages feignent d'échanger des informations, dans un simulacre de conversation. Dans ce faux dialogue, ils « parlent "à côté" de la situation, sans donner l'impression que celle-ci est prise en compte ou sans qu'elle soit repérable »¹⁷⁵. Dans *Jacques ou la soumission*, il prend la forme d'une manœuvre et, dans *L'avenir est dans les œufs*, il est presque inexistant. Dans *Délire à deux*, le dialogue conjugal est donc le lieu de heurts, de combats. Dans les trois pièces, cet élément dramatique, important, se dégrade et s'épuise au point de devenir « une caricature d'une

¹⁷⁴ Henri Lefebvre, *Le langage et la société*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1966, p. 363.

¹⁷⁵ Comme l'explique Jean-Pierre Ryngaert en parlant du théâtre moderne, mais cette interprétation s'applique de mon point de vue aux pièces à l'étude, *op. cit.*, p. 105.

querelle domestique »¹⁷⁶. Bref, le dialogue, par sa discontinuité et son principe de la contradiction, est loin d'être un outil de communication. Révélateur de l'échec du couple, il provoque le malaise par le caractère absurde du verbe, son absence de portée référentielle.

Mais qu'en est-il du langage au sein du discours des personnages, indépendamment de la relation d'échange ?

2.2 La fantaisie verbale¹⁷⁷

De fait, dans les trois pièces, la verve parodique de Ionesco vise en particulier le langage verbal, qu'il déforme et décompose au point qu'il devient « un véritable jargon incohérent, hilarant, vertigineux ; en un mot ahurissant dans ses possibilités comiques [...]. Tradition bien ancienne que ce procédé consistant à décortiquer le langage dans un but burlesque, qui date des farces et des soties médiévales »¹⁷⁸. Le mot est désacralisé ; faisant figure de dissociation, il se trouve émancipé, au point de tomber dans l'obscurité. Pour le critique Alexis Tadié, il n'existe aucune antinomie entre le langage des œuvres fictionnelles et celui des œuvres non fictionnelles :

Si l'on peut identifier des *usages* fictionnels du langage, il n'est pas nécessaire d'établir une dichotomie ontologique entre le langage de fiction et le langage non-fictionnel ; nous lisons, analysons, comprenons des œuvres de fiction de la même façon dont nous lisons, analysons, comprenons le « langage ordinaire »¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, p. 168.

¹⁷⁷ Je m'inspire dans cette partie de la thèse de Gusine Gawdat, *Les procédés et la signification du comique dans le théâtre d'Eugène Ionesco*, Le Caire, Université du Caire, Thèse de maîtrise, 1970.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 162.

¹⁷⁹ Alexis Tadié, « La fiction et ses usages : analyse pragmatique du concept de fiction », dans *Poétique*, fév. 1998, n° 113, Paris, Le Seuil, p. 124.

Pourtant, les pièces étudiées proposent un langage loin d'être ordinaire qui, de par ses caractéristiques originales, s'écarte de toute convention, même fictionnelle.

Dans sa représentation de la conjugalité, Ionesco met en scène un langage qui transgresse toutes les règles et les normes établies jusque-là, et le libère de tout pouvoir extérieur au monde de l'œuvre. Le discours des personnages formant le couple et leur entourage, détourné de son but traditionnel, dérive et fonctionne d'une façon autonome : « le verbe lui-même doit être tendu jusqu'à ses limites ultimes, le langage doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir les significations »¹⁸⁰. Cette détérioration linguistique conduit à une sorte de fantaisie verbale¹⁸¹, qui se manifeste par divers procédés caricaturaux¹⁸² (les coqs à l'âne, les truismes, les néologismes, etc.), créant un discours irrationnel.

La dynamique de la représentation du couple dans les trois pièces est ainsi servie par le lexique. Celui-ci s'organise autour de thèmes auxquels se réduit la relation conjugale.

- *La trivialité*

Dans sa représentation de la conjugalité, Ionesco choque les bienséances par la mise en scène d'un langage trivial, traduisant l'animalité

¹⁸⁰ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 63.

¹⁸¹ Robert Garapon affirme que « la fantaisie verbale existe dans notre littérature bien avant la représentation de la première pièce de théâtre écrite en français qui nous ait été conservée. [...] or c'est à la tradition parlée des jongleurs et des montreurs de foire qu'il nous faudrait pouvoir remonter pour saisir les origines du jeu avec les mots dans notre langue », *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen-Âge à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1957, p. 17-18.

¹⁸² J'ai fait allusion à certains de ces procédés au cours de mon analyse du dialogue, mais je les étudie ici plus profondément en me concentrant sur le langage verbal lui-même plutôt que sur l'échange dialogique.

amoureuse où se joue une fusion entre homme et femme, dans *Jacques ou la soumission* et dans *L'avenir est dans les œufs*. La relation entre Jacques et Roberte II est fondée principalement sur le désir charnel ; par conséquent, Ionesco représente cette animalisation du couple par un champ lexical de la sexualité : « enlacer, dormons, chats sans peau, embrassés, fait l'amour, production, couvrir, etc. ». Le jeune couple est complètement en proie à un désir tyrannique qui confine leurs rapports à l'aspect physique.

Aussi Ionesco renforce-t-il cet aspect dysphorique par les propos populaires, cocasses et scatologiques¹⁸³ que prononcent le couple ou ceux qui l'entourent, comme dans *Jacques ou la soumission* : crotte, pipi, salauds, crapules, veinards, boches, etc. On est confronté, dans *Délire à deux*, à des termes moins vulgaires, mais qui relèvent toujours du langage familier, par exemple : idiot, séducteur, tant pis pour moi, s'embêter, etc. Ces attaques linguistiques soulignent le manque de respect que chacun témoigne à l'égard de l'autre.

Cette trivialité linguistique se manifeste également par des jeux de mots qui donnent lieu à une vraie parodie du langage. Ainsi, Ionesco met en scène des insultes fabriquées, des néologismes. Si les invectives traditionnelles s'avèrent être inertes, pourquoi n'en pas créer d'autres ? Dans *Jacques ou la soumission*, Jacqueline insulte Jacques en le qualifiant de « chronométrable ». Le poids de ce mot tombe sur ce dernier, qui est bien conscient de sa portée : il s'exclame alors avec angoisse en détachant les syllabes : « - Chro-no-mé-trable ! [...] Mais ce n'est pas possible ! Ce n'est pas possible ! »¹⁸⁴. Le dramaturge renforce ainsi l'insolite par l'invention de nouveaux mots, qui n'ayant pas la signification attendue, créent un effet

¹⁸³ Voir Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, p. 215.

¹⁸⁴ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 99.

comique chez le spectateur surpris, mais tragique chez les personnages qui s'entendent apparemment bien sur le sens que comporte chaque terme.

Mais le jeu ne s'arrête pas là : il s'étend également aux termes reconnus qui sont détournés de leur sens habituel pour prendre des significations nouvelles et inattendues. Les personnages attribuent aux mots le sens qui leur plaît en improvisant des insultes, ainsi dans *Délire à deux*, « Elle » insulte « Lui » : « Mollusque toi-même ». Si « Elle » pourrait faire référence à un sens figuré, à l'image d'un homme, le terme « mollusque » est également employé dans son sens premier : « Le mollusque est un animal mou »¹⁸⁵, le signifiant acquiert un double signifié. Dans *Jacques ou la soumission*, Jacques s'exclame avec mépris à la vue de sa fiancée : « Savoyarde! »¹⁸⁶. Si ce terme fait peut-être référence au cliché sur les montagnards – dont les savoyards font partie – qu'illustre notamment l'expression « crétin des Alpes », on assiste à un décalage entre le signifiant et le signifié dont l'association originelle ne semble avoir aucun fondement incontestable. Le signifiant se détache de son signifié, qui est remplacé apparemment par un autre, non accepté par l'usage. Les personnages soumettent les termes à leur situation de discorde. La valeur et la signification du néologisme sont ici déterminées par le contexte où il se trouve.

Dans cette représentation du couple caractérisée par le style populaire, la syntaxe est simplifiée pour traduire une ambiance qui est celle du familier et du quotidien ; les formes traditionnelles sont prolétarisées. On assiste à un « sous langage de la vie quotidienne »¹⁸⁷ avec ses bavardages habituels à caractère simple.

¹⁸⁵ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 204.

¹⁸⁶ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 103.

¹⁸⁷ J. Duvignaud et J. Lagoutte, *op. cit.*, p. 52.

Ainsi, on est confronté à des ellipses qui font partie du langage domestique, par exemple dans *L'avenir est dans les œufs*, Roberte-mère s'exclame à la vue des œufs : « Y en a encore! »¹⁸⁸. Dans *Délire à deux*, on trouve des négations sans la présence de l'adverbe "ne" comme « c'est pas le moment d'être coquette », « on va pas encore se promener. On peut pas encore sortir »¹⁸⁹. On assiste également à l'ellipse du verbe : « Lui » répond à « Elle » : « Pas grand-chose »¹⁹⁰, dans *Jacques ou la soumission*, Robert père, surpris, s'adresse à Jacques : « ma fille, ma fille pas assez laide? »¹⁹¹. On relève également d'autres formes d'abréviations, le pronom personnel sujet « tu » est éliminé en « t' » comme dans *Délire à deux*, « Lui » dit à « Elle » : « T'es assez belle »¹⁹². Dans *Jacques ou la soumission*, Jacques grand-mère ordonne à son mari : « Mais fais-moi la cour, t'es mon mari! »¹⁹³.

Par ailleurs, on retrouve des interrogations sans inversion verbe-sujet : ainsi, Roberte II interroge son fiancé : « C'est un chapeau? », « C'est un chalet? »¹⁹⁴, etc. Ce phénomène est fréquent dans *Délire à deux*, où chacun du couple s'adresse directement, parfois de manière agressive, à l'autre : « Tu entends? »¹⁹⁵. Les questions sont le plus souvent en forme de "qu'est-ce que", on entend « Lui » dire à « Elle » : Qu'est-ce que je te fais pour t'empêcher d'être tranquille? »¹⁹⁶. De même, dans *Jacques ou la soumission*, Roberte II demande à Jacques : « Qu'est-ce que c'est? », plus loin : « Qu'est-ce que c'est sur votre tête? »¹⁹⁷. En effet, la conjugalité, de par son caractère informel, se traduit le plus souvent par une tendance à la simplification.

¹⁸⁸ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 227.

¹⁸⁹ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 207.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 206.

¹⁹¹ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 111.

¹⁹² Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 207.

¹⁹³ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 104.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 120-121.

¹⁹⁵ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 211.

¹⁹⁶ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 210.

¹⁹⁷ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 120.

En revanche, le langage familier, avec ses procédés d'insistance, abonde aussi de redondances, comme cette phrase de Jacques mère s'adressant à son mari dans *Jacques ou la soumission* : « Fais-lui confiance à ton fils »¹⁹⁸, ou dans cette réplique de Jacqueline à sa mère : « Je te l'avais dit *que mon idée lui ferait prendre pied* »¹⁹⁹. Cette visibilité lexicale met en relief le style populaire qui accompagne obligatoirement l'ambiance conjugale, avec son langage courant. Plus encore, dans ces trois pièces, la syntaxe qui, selon E. Jacquart, « découpe le réel, le subjectivise, y attache des significations »²⁰⁰, est en quelque sorte révélatrice du type du rapport entre le couple, trivial et sans surprise. Certains éléments d'ordre syntaxique sont particulièrement significatifs à cet égard. Mentionnons en premier lieu les pronoms personnels, plus particulièrement le « tu » et le « vous ». Dans ces pièces, les vieux couples se tutoient toujours. Ainsi l'emploi de la deuxième personne du singulier est systématique dans *Délire à deux* entre « Elle » et « Lui », dans *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*, entre Jacques père et Jacques mère, Jacques-grand-père et Jacques-grand-mère, Robert père et Roberte mère, donc entre les personnages du couple marié ou ceux qui ont passé ensemble de longues années comme dans *Délire à deux*. À ce stade de la vie conjugale, le tutoiement, s'il est un élément propre au contexte familier et intime, semble acquérir ici une acception plus large : il serait également le choix adéquat dans une relation fondée sur la mésestime et le manque de respect. Ainsi, « Elle » tutoie « Lui », mais, par contre, quand elle se parle, elle se vouvoie : « ils peuvent se jeter sur vous une pauvre femme. Imaginez-vous tout de même pas avec n'importe qui »²⁰¹. La situation est différente entre Jacques et Roberte II dans *Jacques ou la soumission*, qui font tout juste

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 101. C'est moi qui souligne.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 100. C'est moi qui souligne.

²⁰⁰ Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, p. 217.

²⁰¹ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 221.

connaissance : ils se vouvoient ; les limites ne sont pas encore dépassées. L'évolution vers le tutoiement se fait quand Roberte II abolit la distance avec Jacques par des images érotiques qui évoquent une relation d'intimité : « Je t'enlace de mes bras comme des couleuvres ; de mes cuisses molles... Tu t'enfonces et tu fonds... »²⁰². Mais ce tutoiement n'est que provisoire et le vouvoiement reprend place. En effet, « [l]e recours au tutoiement ou au vouvoiement détermine à la fois l'éventail des rapports possibles entre les personnages et la nature et l'efficacité du contact avec le spectateur »²⁰³. C'est un indicateur du type et du degré de la relation entre les couples, qui se dote d'une signification sur laquelle le dramaturge joue.

De fait, le niveau de communication est loin d'être noble dans un contexte où le couple occupe la place prépondérante. Celui-ci est en plus infantilisé, donc exposé à une banalisation qui se reflète dans la conversation.

- *L'infantilisme*

Le discours du couple et de son entourage est ridiculisé au point d'atteindre l'infantilisme. Le langage est dégradé, banalisé par sa charge ludique, à travers plusieurs procédés, dont la trituration des mots. Au-delà du dialogue et du sens de l'énoncé, le mot lui-même est pris à partie, il éclate. La déformation atteint ici la forme et non le fond, autre aspect de l'automatisme qui nous révèlent des personnages bafouillant comme des enfants. Les exemples de mots frappés d'anomalies sont nombreux : ainsi, dans *Jacques ou la soumission*, Roberte mère s'exclame : « Tant mio! »²⁰⁴. Face à l'obstination de son fils, Jacques père s'en prend à sa femme, dont il n'a pas à faire l'«égloge ». Il menace également de quitter la maison car il veut demeurer

²⁰² Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 120.

²⁰³ Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, p. 215.

²⁰⁴ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 111.

digne de ses « aïeux »²⁰⁵ ; plus loin il commente : « C'est la véracité »²⁰⁶. On retrouve également ce jeu sur la composition des mots dans *L'avenir est dans les œufs* : Jacqueline ordonne au couple d'arrêter de faire l'amour : « Deblout!! »²⁰⁷. Jacques ayant froid « tremple », Roberte répète après lui « Nous tremlons! »²⁰⁸. Roberte-mère dit à Jacques-fils : « Tu n'as qu'aller aux feux d'arpipices! »²⁰⁹. Répétant de façon mécanique sans la moindre réflexion ces termes de tous les jours, les personnages ne semblent pas se rendre compte de ces erreurs linguistiques qui confèrent par contrecoup à leur langue une sorte de « normalité monstrueuse ».

La caricature du mot est poussée à bout, celui-ci étant parfois réduit à des phonèmes imitatifs, ce que Jean Tardieu appelle le « balbutiement primitif des sociétés »²¹⁰. Ce sont des onomatopées où on décèle un minimum de signification. On entend le « clic-clac »²¹¹ des sabots du cheval dans l'histoire que raconte Roberte II dans *Jacques ou la soumission*. Quant à Jacques, il pleure son grand-père sur l'ordre de ses parents dans *L'avenir est dans les œufs* : « Hiiii! Hiiii! Hiiii! Hiiii! Hiiii! »²¹². Ces sonorités, qui ressemblent à un hennissement, sont peut-être un écho à cette allégorie du cheval présente dans la première pièce.

Le style infantile se manifeste également par un discours qui progresse par le mécanisme de la rime ; ainsi, dans *Jacques ou la soumission*, Roberte II raconte à Jacques une histoire : « Mais les poulains folâtraient dans la prairie.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 96.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 106.

²⁰⁷ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 210.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 211.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 230.

²¹⁰ Jean Tardieu, *Ce que parler veut dire, Théâtre de chambre*, I, Gallimard, 1966, p. 168.

²¹¹ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 119.

²¹² Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 216.

Les petits chiots ont bien grandi »²¹³. Ses paroles se développent parfois dans le rythme d'une comptine d'enfant : « Le meunier devint fou. Tua sa femme. Cassa tout. Le feu mit. Se pendit »²¹⁴. On remarque bien l'absence du sujet devant les verbes (tua, cassa, se pendit), formant chacun une phrase sans sujet, même si on le devine, le sujet (le meunier) n'étant mentionné qu'une seule fois. Elle s'adresse à Jacques dans un langage puéril comme on fait pour amadouer un enfant rebelle.

Dans les trois pièces étudiées, en outre, les couples font preuve d'une grande indifférence, voire de manque de respect à l'égard du langage et de ses règles, qui se marquent par la discontinuité et l'insignifiance du discours.

- La discontinuité ou la fragmentation

Les personnages formant le couple, en proie à une dispersion, manquent de suite dans leurs idées. Cela se manifeste par des coqs à l'âne où ils passent tout à coup d'un sujet à un autre qui n'a aucun rapport avec le premier. Ainsi « Elle » se lamente à la vue de sa robe endommagée dans *Délire à deux* : « Ah ma robe! Ma plus belle robe. La seule. Un grand couturier m'avait demandée en mariage »²¹⁵. Une idée chasse l'autre sans transition logique, comme on le retrouve également dans *L'avenir est dans les œufs* ; Jacques, désespéré face à l'abondante progéniture, demande : « Je veux une fontaine de lumière, de l'eau incandescente, un feu de glace, des neiges de feu »²¹⁶. Nous l'avons dit, ces associations oxymoriques conduisent à une rupture de sens.

²¹³ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 118. C'est moi qui souligne.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 118.

²¹⁵ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 214.

²¹⁶ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 230.

On relève également des phrases inachevées, par exemple, dans *Jacques ou la soumission*, Jacques mère dit : « Ah! ça me soulage!... *c'est que l'avenir des enfants...* Bravo, tu entends, Jacques? »²¹⁷. De même dans *Délire à deux*, « Lui » essaye d'expliquer : « Voyons, *la limace fait partie...* Ou plutôt *le limaçon...* Et *la tortue, elle...* »²¹⁸. Les phrases s'arrêtent dès le début sans transmettre la moindre information. Les personnages, souffrant d'une pénurie d'idées, se trouvent incapables d'aller jusqu'au bout de leur pensée.

Par ailleurs, les personnages font un emploi nouveau des temps verbaux en les mélangeant, ainsi dans *Jacques ou la soumission*, Roberte II raconte ses histoires où passé simple (propre au langage littéraire traditionnel) et passé-composé (qui se rapporte à la situation d'énonciation) alternent : « J'ai voulu le voir de face. Il leva vers moi sa petite tête »²¹⁹. Le personnage fait un amalgame en parlant selon des points énonciatifs différents : temps du discours et temps du récit. Cette fragmentation temporelle constitue une sorte de parodie littéraire. Elle reflète également la discontinuité qui fait partie du caractère de Roberte II et lui ôte tout réalisme pour la situer dans l'irréel : cette discontinuité paraît contradictoire avec le projet de se représenter.

De même, Ionesco met en relief l'idée de fragmentation, en faisant preuve de fantaisie à l'égard de la ponctuation. Il instaure une rupture dans la liaison de la phrase comme l'illustre cet exemple, dans *Délire à deux* : « Elle : [...] le limaçon, se promène avec sa maison sur le dos. Qu'il a construite lui-même »²²⁰. Les éléments d'une même phrase sont ainsi séparés sans tenir compte du lien syntaxique, mettant en place une sorte d'interruption comme

²¹⁷ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 108. C'est moi qui souligne.

²¹⁸ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 203. C'est moi qui souligne.

²¹⁹ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 115.

²²⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 202.

dans l'exemple suivant dans *Jacques ou la soumission*, où Jacques père, satisfait de son fils, lui annonce : « Je te réintègre à ta race. A la tradition. Au lardement. A tout »²²¹. Les outils de liaison sont absents ; les phrases sont courtes, légères et à rythme rapide.

Cette rupture dans le langage reflète la rupture qui règne entre les membres du couple. En plus de la discontinuité, le dramaturge remet en cause le sens des termes en ayant recours à plusieurs techniques. L'émancipation du mot conduit à une ambiguïté de la phrase.

- *L'insignifiance*

Rejetant tout ce qui relève des stéréotypes, du lieu commun, Ionesco tourne en dérision le cliché, où les mots ont perdu leur sens. Lui-même déclare dans son commentaire sur *La Cantatrice chauve* :

[...] c'est en m'enfonçant dans le banal, en poussant à fond, jusque dans leurs dernières limites, les clichés les plus éculés du langage de tous les jours que j'ai essayé d'atteindre à l'expression de l'étrange où me semble baigner toute l'existence²²².

On retrouve la même technique dans les pièces à l'étude. E. Jacquart le constate : « Alors qu'un autochtone se servirait de l'expression avec les yeux aveugles de l'habitude, Ionesco la voit avec un certain recul, et tend à y déceler l'étrange et l'illogique »²²³.

Contre l'autorité de l'assertion, Ionesco discrédite le lieu commun en déformant l'orthographe des termes et des expressions stéréotypées dans une parodie du langage. Ainsi dans *Jacques ou la soumission*, Jacques-mère

²²¹ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 101.

²²² Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 62.

²²³ Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, p. 222.

qualifie la première fiancée de Jacques de « crâne de la crème »²²⁴. À la mort de Jacques grand-père dans *L'avenir est dans les œufs*, Roberte II présente ses « chaleureuses cordoléances ». Ionesco pousse encore la parodie plus loin dans des répliques totalement inadaptées à la situation ; ainsi tous les Jacques en deuil répondent : « Enchantés »²²⁵. Un signifiant prend la place d'un autre sans qu'il soit tenu compte du signifié. Mais la conversation continue de se dérouler selon un schéma traditionnel qui enferme les personnages dans un univers factice. En effet, « [j]ouer avec les mots, c'est désamorcer les pièges qu'ils constituent dans les formules toutes faites et les autres formes dégradées »²²⁶.

Les personnages répètent automatiquement des phrases-clichés, sorte de stéréotypes, des « cadavres de mots »²²⁷ sans comprendre ou sans se fonder sur une logique quelconque, à part celle qui consiste à suivre aveuglément les idées reçues. Ainsi dans *Jacques ou la soumission*, Jacques-mère jetant à peine un coup d'œil sur la future de Jacques, qu'elle ne connaît pas encore, affirme tout de suite : « - Oh, ils sont vraiment faits l'un pour l'autre, ainsi que tout ce que tout ce que l'on dit en pareille occasion »²²⁸. Les personnages suivent, dans leurs paroles, une idéologie supérieure qui garantit d'après eux le succès de tout. Dans *L'avenir est dans les œufs*, après avoir obligé Jacques et Roberte II à multiplier la progéniture afin de perpétuer la « race blanche » en répétant la formule suivante « Grand-père est mort, vive grand-père! »²²⁹, les parents des deux mariés ne manquent pas de se disputer sur un sujet futile mais qui fait leur fierté selon la tradition : « Roberte-mère. – Ce sont les

²²⁴ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 106.

²²⁵ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 216.

²²⁶ Jacques Le Marinel, *op. cit.*, p. 114.

²²⁷ Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, p. 220.

²²⁸ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 107.

²²⁹ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 220. C'est une parodie de la formule célèbre : « Le roi est mort, vive le roi ».

premiers œufs de ma fille! Ils lui ressemblent! / Jacques grand-mère. – Au contraire, c'est Jacques tout craché! »²³⁰.

De même, Ionesco détourne des expressions figurées courantes : Jacques grand-père dit à Jacques : « Occupe-toi de tes œufs! »²³¹, à l'instar de « occupe-toi de tes oignons! ». Quant à Jacques-père, il exhorte son fils à la reproduction en ces termes : « L'avenir de la race blanche est entre tes doigts »²³², au lieu de « entre tes mains ». Les personnages se réfugient ainsi dans le cliché, dont l'absurdité est toujours mise en relief par l'étrange et l'excentrique. Victimes de l'habitude de répéter et de l'imitation aveugle, ils se trouvent emprisonnés par une pensée figée. Les termes du langage se substituent les uns aux autres, ou sont placés n'importe où sans tenir compte du sens.

On assiste également à une structure de banalité où la logique s'arrête à la vérité d'évidence par la présence des truismes. Même lorsque le langage n'est pas déformé, il fonctionne à vide pour ne rien communiquer de neuf. La répétition des axiomes reflète un langage agonisant où le sens atteint sa limite inférieure. Ainsi, dans *Délire à deux*, le couple se lance dans un raisonnement fade qui se ferme sur lui-même :

Elle : Qui a gagné?
Lui : Ceux qui n'ont pas perdu.
Elle : Et ceux qui ont perdu?
Lui : Ils ne l'ont pas gagnée²³³.

D'ailleurs, « Elle » dit à « Lui » : « Elle est belle ta beauté »²³⁴, et constate : « On n'est pas bien. On est mal »²³⁵. Aussi explique-t-elle : « Il y a des gens

²³⁰ *Ibid.*, p. 224.

²³¹ *Ibid.*, p. 230.

²³² *Ibid.*, p. 220.

²³³ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 219.

qui ont de la chance. Les chanceux ; les malchanceux n'en ont pas »²³⁶. Il s'agit, nous l'avons déjà souligné, d'un discours tautologique qui ne véhicule presque aucune information, comme le montre l'exemple suivant dans *Jacques ou la soumission* : Roberte père vante les qualités de sa fille : « Elle a de la main ! », « des orteils », « des aisselles »²³⁷. Ces lapalissades conduisent à une vacuité du langage qui se manifeste également par d'autres procédés, tels que la contradiction.

Parfois, le discours contredit sa propre signification pour tomber dans l'inanité et l'absurdité. Jacques Le Marinel considère cette technique comme un « processus de régression du discours ». Il formule ainsi sa perception : « L'affirmation, étant privée de fondement sûr, perd en effet toute signification. Ce qu'elle dit peut être aussitôt contredit, sans que rien ne soit plus sûr d'un côté que de l'autre »²³⁸. Dans *Délire à deux*, « Elle » se lamente : « J'ai quitté mes enfants. Je n'avais pas d'enfant »²³⁹. Ionesco met l'accent sur cet esprit de la contradiction, phénomène inhérent à la condition humaine : « Dès que l'on affirme une chose, on sent nécessairement le besoin ou la tentation d'en penser ou d'en dire le contraire »²⁴⁰. Ainsi Jacques-père, dans *Jacques ou la soumission*, présente à Jacques sa fiancée par « l'élue malgré toi de ton cœur ! »²⁴¹. Il s'exclame aussi, en colère face à la désobéissance de son fils qui refuse la première fiancée : « [...] La vérité n'a que deux faces mais son troisième côté vaut mieux ». Quant à Roberte père, il déclare jovialement avoir « une seconde fille unique »²⁴², ou dit-il encore,

²³⁴ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 215.

²³⁵ *Ibid.*, p. 220.

²³⁶ *Ibid.*, p. 205.

²³⁷ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 103-104.

²³⁸ Jacques Le Marinel, *op. cit.*, p. 94.

²³⁹ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 204.

²⁴⁰ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 187.

²⁴¹ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 106.

²⁴² *Ibid.*, p. 108.

« Ça m'attendrit d'un œil, ça me fait pleurer des deux autres »²⁴³. Jacques mère s'exprime : « [...] Je suis complètement et à moitié désespérée »²⁴⁴. Dans *L'avenir est dans les œufs*, Jacques insiste : « Non. Je n'entends pas que grand-père est mort »²⁴⁵. Ces contradictions, affectant le mécanisme du langage devenu détraqué, révèlent « une pensée privée de son autonomie »²⁴⁶. Les personnages sont enfermés dans un moule de stéréotypes déformés. La raison, complètement bafouée, nous entraîne dans un monde privé de repères linguistiques.

Quand il n'est pas répétitif ou contradictoire, le langage tourne à vide par le biais de la circularité. Dans *L'avenir est dans les œufs*, Jacques grand-mère affirme : « Pour faire beaucoup d'enfants, il faut de la bonne soupe... Pour faire de la bonne soupe, il faut beaucoup d'enfants »²⁴⁷. La fin aboutit au commencement, comme l'illustre parfaitement ce passage dans *Délire à deux*, où « Lui » se lance dans un discours délirant :

Un arc-en-ciel, deux arcs-en-ciel, trois arcs-en-ciel. Je les comptais. Même davantage. Je me posais la question. Il fallait répondre à la question. De quelle question s'agit-il au juste? On ne pouvait pas savoir. Pour obtenir la réponse, je devais quand même poser la question... La question. Comment peut-on avoir la réponse si on ne pose pas la question? Alors, je posais la question, malgré tout ; je ne savais pas quelle était la question, je posais quand même la question. [...]. Un arc-en-ciel, deux arcs-en-ciel, trois arcs-en-ciel, quatre...²⁴⁸.

D'ailleurs, « Elle » interroge « Lui » : « Et pour l'amour de moi, qu'est-ce que tu fais, toi, pour l'amour de moi? »²⁴⁹. Les mêmes mots sont repris et associés automatiquement, sans tenir compte du sens : c'est un cercle vicieux où la boucle est close.

²⁴³ *Ibid.*, p. 106.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 96.

²⁴⁵ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 215.

²⁴⁶ Jacques Le Marinel, *op. cit.*, p. 97.

²⁴⁷ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 209.

²⁴⁸ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 216-217.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 213.

Des résonances phonétiques en appellent d'autres, en confondant les signifiants. Les mots s'enchaînent à contresens sans se fonder sur une logique quelconque. Le discours des personnages regorge de ces associations par homophonie. Dans *Jacques ou la soumission* les exemples qui illustrent ce procédé sont bien nombreux. Ainsi Jacques mère gronde Jacques : « Dire que tu te tais, têtù »²⁵⁰, ou encore Roberte II dit : « Je m'enlise. Mon vrai nom est Lise »²⁵¹, on remarque donc l'association phonétique, par laquelle « tais » appelle « têtù » et « enlise » / « Lise ». Jacques frustré confie à sa fiancée qu'on lui a promis « des décorations, des dérogations »²⁵², ou encore dans *L'avenir est dans les œufs*, Roberte-père déclare vouloir faire avec les œufs de Jacques « de la pâte à pâté »²⁵³. On est confronté à un enchaînement sonore apparemment incohérent où, par le biais de calembours, le signifiant est privilégié au signifié²⁵⁴. Pourtant, il y a un sens qui se dégage parfois de ce procédé d'association, même si on est frappé par l'arbitraire des signes qui insinue l'insignifiance. Il y a ici comme une référence à la « chair à pâté » dont on menace les enfants sous l'effet de la colère. C'est une image sordide d'un rapport dévorateur, donc d'une société étrange et dure.

Parfois, le discours des personnages malmène l'organisation de la syntaxe, en semant le désordre au sein de la phrase. Ainsi l'ordre des mots, soumis à l'arbitraire, est renversé comme dans cette phrase de Roberte II dans *Jacques ou la soumission* : « Ma bouche dégoule, dégoulent mes jambes »²⁵⁵, où l'inversion non justifiée du verbe-sujet met ainsi face à face les deux verbes, créant un effet de miroir qui renforce le parallélisme des sonorités. En

²⁵⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 94.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 120.

²⁵² *Ibid.*, p. 116.

²⁵³ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 228.

²⁵⁴ Voir Franck Evrard, *L'humour*, Paris, Hachette, 1996, p. 66.

²⁵⁵ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 120.

plus, le verbe « dégouler » n'existe pas dans le lexique français, c'est une déformation du verbe « dégouliner ». Ailleurs, le dramaturge juxtapose des synonymes, par exemple, Roberte II, racontant l'histoire du cheval, répète : « Il s'allume, il s'embrase tout entier! »²⁵⁶. La redondance ici n'ajoute pas vraiment à la signification.

Mais ce n'est pas tout. Dans une tentative vaine de combler le vide du langage, les personnages, à défaut d'idées, se lancent dans un déluge verbal en forme d'accumulation et de prolifération pour éviter de s'engager dans une vraie conversation. Les mots, en proie au grossissement et à la massification, deviennent encore plus insignifiants. Les personnages, se trouvant incapables de doter leurs paroles d'un vrai apport informatif, se livrent à une sorte d'accumulation qui révèle toujours une sclérose de la pensée. Cela se manifeste par des répétitions systématiques et des énumérations, à caractère automatique. Ainsi, au dénouement de *L'avenir est dans les œufs*, les personnages, à la vue de la production abondante du couple, énumèrent dans une série de termes irréfléchis ce qu'ils comptent en faire :

Jacques-père, continuant son jeu. – De la chair à saucisson!
 Robert-père (*entre deux allées et venues*). – De la chair à camion!
 Jacques-grand-mère. – Il en faudra pour les omelettes.
 Jacqueline (*entre deux allées et venues*). – On en fera des athlètes!
 Jacques-mère. – On en conservera pour la reproduction.
 Roberte-mère. – De la pâte à modeler.
 Robert-père. – De la pâte à pâté.
 Jacques-père. – On va en faire des officiers, des officiels, des officieux. [...] ²⁵⁷.

L'accumulation progresse par le biais de la rime (saucisson / camion ; omelettes / athlètes ; modeler / pâté), par la reprise des mêmes termes tels que (de la chair, de la pâte), ou d'une même syllabe (officiers, officiels, officieux).

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 119.

²⁵⁷ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 228.

On souligne dans cet exemple l'incohérence des termes et par conséquent du sens : l'accumulation réprime la signification.

Il semble que le langage soit placé sous le microscope pour être mieux discrédité : les termes sont multipliés de manière frénétique. On assiste dans les trois pièces à une « prolifération du langage » à l'image de la production infernale des œufs dans *L'avenir est dans les œufs*, où Jacques-père, Jacques grand-mère et Roberte-mère, poussant le couple à multiplier sa progéniture, répètent automatiquement chacun à son tour : « Production! Production! Production! etc. »²⁵⁸, ou encore Jacques-grand-mère s'écrie : « Des œufs! Des œufs! Des œufs! Des œufs! »²⁵⁹. Ce procédé prend également la forme d'une « polysémie poussée à l'extrême »²⁶⁰, comme la répétition du terme « chat », par lequel les personnages ont renoncé à l'acte de la parole dans *Jacques ou la soumission* :

Jacques : Tout est chat.

Roberte : Pour y désigner les choses, un seul mot : chat. Les chats s'appellent chat, les aliments : chat, les insectes : chat, les chaises : chat, toi : chat, moi : chat, le toit : chat, trois : chat, vingt : chat, trente : chat, tous les adverbes : chat, toutes les prépositions : chat. Il y devient facile de parler...²⁶¹.

En rapportant à un unique signifiant un nombre illimité de signifiés, les textes mettent en relief la viduité du langage, qui reflète celle de la pensée du couple et de son milieu de vie. Le jeu ici, qui se fait sur les mots et sur leur sens, peut être rapproché de la théorie linguistique de Walton : comme la représentation est, selon ce dernier, un support dans un jeu de faire-semblant, le langage lui-même se situe dans le cadre du fictif. Par là, Walton affirme cette possibilité d'une représentation qui ne passerait pas par l'existence d'un symbole

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 226-227.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 226.

²⁶⁰ L'expression est d'Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, p. 223.

²⁶¹ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 121-122.

dénotant et un objet dénoté, autrement dit, d'un langage essentiellement formé de connotations :

In particular, it will not be reasonable to start with a general semantic relation, denotation, assimilating the relation between representations and their (possibly fictional) objects to linguistic reference, and use it to define the representational²⁶².

De plus, la polysémie nous expose à la métaphysique, à la surnature. Elle se manifeste sous plusieurs formes, soulignant l'ambiguïté omniprésente dans l'ambiance entourant le couple, surtout au niveau du lexique. On assiste en effet à un écart entre « le sens traditionnel et le sens contextuel »²⁶³. Ainsi dans *Jacques ou la soumission*, la phrase suivante « J'aime les pommes de terre au lard » a une valeur symbolique qui dépasse de loin le sens littéral. Si tout le monde autour de Jacques insiste pour qu'il prononce cette phrase, c'est qu'elle signifie la résignation totale à l'autorité des parents et aux traditions de la petite bourgeoisie. C'est pourquoi dès que Jacques manifeste son désaccord avec ses parents en refusant sa fiancée, il est accusé d'avoir failli à sa parole, d'avoir manqué de sincérité :

Jacques père, à son fils. - ... Quand tu nous as déclaré, sur ta conscience, que tu adorais les pommes de terre au lard. Oui, tu nous as ignoblement menti, menti, menti! A la menthe! Ce n'était qu'une ruse indigne des appréciations que nous avons eues tous pour toi dans cette maison aux bonnes traditions, depuis ton enfance. La réalité est bien celle-ci : tu n'aimes pas les pommes de terre au lard, tu ne les as jamais aimées. Tu ne les aimeras jamais!!!²⁶⁴

La sincérité de Jacques est évaluée à l'aune de sa soumission et de son obéissance.

²⁶² Kendall Walton, *op. cit.*, p. 126.

²⁶³ Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, p. 235.

²⁶⁴ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 112-113.

Les répliques jouent également sur la signification en donnant au signifiant un double signifié, par une syllepse oratoire où les deux sens sont suggérés simultanément. En fait, les personnages parlent selon des points de vue énonciatifs différents. Ainsi, dans *L'avenir est dans les œufs*, Jacques-mère explique à son fils : « C'est ce qu'il faut, mon chéri, pour couvrir... de la chaleur, beaucoup d'affection!... »²⁶⁵. Elle confond ainsi sens propre et sens figuré du terme « chaleur ». De même dans *Jacques ou la soumission*, Roberte II, s'adressant à Jacques, joue sur le verbe « réfléchir » : « Vous réfléchissez? moi aussi, des fois. Mais dans un miroir »²⁶⁶. On retrouve également, dans *Délire à deux*, une association entre le sens propre et le sens figuré, sans qu'il n'y ait un lien sémantique apparent entre eux. Ainsi, « Lui » passe du sens concret, « le fait d'avoir froid » au sens figuré, par l'expression « J'ai froid dans le dos »²⁶⁷ ; « Elle » fait de même en confondant le propre et le figuré : « Tu vas me rendre malade. Je le suis déjà. Je souffre du cœur »²⁶⁸. Aussi « Lui » glisse-t-il du figuré au concret en s'en prenant à « Elle » dans ces termes : « Moi aussi je te démasque. Tiens, j'enlève tes fards. (*Il lui donne une forte gifle*) »²⁶⁹. On souligne un phénomène semblable lorsque Jacques-père s'adresse à Jacques-mère qui défend le couple : « Ce n'est pas la peine de prendre leur défense... », Jacques grand-mère intervient : « Elle ne leur a rien pris du tout »²⁷⁰. Ce procédé d'antanaclase contribue à créer l'insolite. Selon E. Jacquart, ces manipulations des mots, en affectant le sens, sont destinées à donner une nouvelle vision du monde²⁷¹. L'arbitraire du signe met en relief le caractère infranchissable du fossé entre les mots et les choses. Par ces jeux de mots, le discours acquiert une dimension inhumaine pour refléter une vie conjugale en situation d'échec.

²⁶⁵ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 226.

²⁶⁶ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 114.

²⁶⁷ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 211.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 213.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 206.

²⁷⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 208.

²⁷¹ Voir Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, p. 226.

En somme

Dans ces trois pièces, la relation verbale au sein du couple se maintient à un niveau superficiel ; le contenu du discours n'est jamais approfondi. La parole apparaît comme une arme qui sert à se venger du partenaire. On note ainsi l'absence du lexique qui servirait à exprimer l'amour et l'affection véritables. À cause d'un langage détraqué et ambigu, toutes les voies de la communication deviennent incertaines et inopérantes. Les personnages déshumanisés sont entraînés par un flux verbal qui n'instaure aucun véritable échange. Privés le plus souvent de leur liberté de choix, ils deviennent esclaves du langage au lieu d'en être les maîtres.

Les personnages semblent incapables de trouver ou ne pas vouloir chercher le mode de conversation appropriée pour s'entendre avec l'autre et le comprendre (*Délire à deux*). Même quand on a l'impression d'un accord parfait, les personnages admettent eux-mêmes qu'ils se sont mentis, qu'ils ont agi poussés par des sentiments fallacieux fondés sur l'intérêt (*Jacques ou la soumission*, *L'avenir est dans les œufs*). Dans les deux cas, le langage débouche sur l'insolite. S'écartant des sens trop bien établis, Ionesco cultive l'ambiguïté du langage, découpe le réel en ayant recours au simulacre : « J'ajoute que je voulais, en me mettant à écrire, bien sûr, bien sûr, "faire du nouveau" ; mais que ce n'était pas là ma démarche, je voulais surtout dire des choses et je cherchais, au-delà des mots habituels ou à travers ou malgré les mots habituels, à les dire »²⁷². Il forge ce qu'E. Jacquart appelle « une langue tératologique », s'éloignant « aussi bien de la langue parlée que de la langue

²⁷² Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 335.

littéraire »²⁷³. La polysémie ainsi créée finit par évacuer tout référent, laissant à la connotation, à l'implicite de la représentation, toute la place.

Si « avec le lexique, la syntaxe conditionne notre vision »²⁷⁴, le langage, condamné à la dégénérescence, se désintègre autant dans sa forme que dans son contenu : les aberrations lexicales trouvent leur écho dans la syntaxe. Celle-ci se démarque par la trivialité, l'infantilisme, la discontinuité et, enfin, l'insignifiance qui contribuent à dessiner une image négative des couples. Bref, la crise conjugale se traduit par une crise linguistique. Ionesco lui-même le souligne :

Il s'agit bien plutôt, par exemple, de la constatation d'une sorte de crise de la pensée, qui se manifeste bien sûr par une crise du langage – les mots ne signifiant plus rien, les systèmes de pensée n'étant plus eux-mêmes que des dogmes monolithiques, des architectures de clichés [...]. Les systèmes de pensée, de tous les côtés, n'étant plus que des alibis, que ce qui nous cache le réel (encore un mot cliché), ce qui canalise irrationnellement nos passions – il est évident que nos personnages sont fous, malheureux, perdus, stupides, conventionnels, et que leur parler est absurde, que leur langage est désagréé, comme leur pensée²⁷⁵.

Ainsi, contrairement à « la théorie mimétique et naïve du langage poétique de Leavis lorsqu'elle veut incarner la vraie matérialité de la réalité »²⁷⁶, les mots, chez Ionesco, sont trop pauvres, trop abondants, trop redondants pour exprimer directement le réel. Détachés de leur signifié habituel, ils affirment par là même le caractère fictif du langage et leur essence ludique par excellence.

Si les couples mis en scène par Ionesco livrent un combat par et avec le verbe, qu'en est-il des divers procédés dramaturgiques relevant d'un

²⁷³ Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, p. 225.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 217.

²⁷⁵ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 334.

²⁷⁶ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 57.

langage non verbal : types de personnages²⁷⁷ et leur interaction (espace, temporalité, didascalies, etc.)?

²⁷⁷ Ces êtres du langage sont présents notamment « par et dans les mots », souligne Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, sous la direction de Daniel Bergez, Paris, Nathan / HER, 2001, p. 81.

Je ne fais pas de littérature. Je fais une chose tout à fait différente ; je fais du théâtre. Je veux dire que mon texte n'est pas seulement un dialogue mais il est aussi « indications scéniques »²⁷⁸
Eugène Ionesco

CHAPITRE III

LES PROCÉDÉS DRAMATURGIQUES : LE LANGAGE NON VERBAL²⁷⁹

Comme le souligne la théorie communicationnelle de Walton, la représentation artistique doit être pensée également en termes non linguistiques. En effet, « une bonne théorie de la fiction est une théorie valable pour tous les média, parce que ce qui fait d'une œuvre une fiction est " au-delà " des caractéristiques propres de son médium »²⁸⁰. Dans ces trois pièces, les procédés dramaturgiques déployés contribuent à nous donner une certaine figure du couple, comme nous allons l'analyser dans ce chapitre.

3.1 Les personnages

D'après P. Voyer, le terme de personnage, dérivé du mot latin *persona*, n'existait pas chez les Grecs. Pourtant le « personnage » figurait déjà bien sûr dans le théâtre grec. Si l'on essaye de connaître sa place chez

²⁷⁸ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 289.

²⁷⁹ Je m'inspire dans ce chapitre de Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasma dans le théâtre des années 1950*, Paris, Librairie José Corti, 1987.

²⁸⁰ J-B Mathieu, *op. cit.*, p. 10.

Aristote, on trouve que le mot est utilisé dans la traduction de la *Poétique* et recouvre trois concepts : « le personnage est conçu comme le support d'un caractère. Dédit de l'adjectif *spoudaios*, le personnage est « ce "qui a" de la noblesse, [...] le personnage est conçu comme un actant »²⁸¹. L'image d'une entité individuelle, agentive et responsable se dégage dans tous les cas. D'ailleurs, selon Robert Abirached, sémantiquement, le terme de personnage :

désigne à l'origine, dit Littré, une dignité ou un bénéfice ecclésiastique, avant de vouloir dire, par extension, une personne considérable et célèbre ; en troisième lieu seulement, il renvoie à une « personne fictive, homme ou femme, mise en action dans un ouvrage dramatique » [...]. Toutes ces acceptions ont ceci de commun qu'elles indiquent une mise en rapport de l'homme réel avec des images de lui agrandies ou exemplaires, obtenues par imitation ou soumises à reconnaissance²⁸².

Le personnage est donc défini comme une figure qui a des traits communs avec la réalité, le plus souvent idéalisé, rejoignant en quelque sorte ce que suggère la notion de mimésis aristotélicienne. Cette conception se manifeste en particulier dans le théâtre considéré comme une imitation et qui, jusqu'au XVIII^e siècle, « représente les actions des hommes dans leur exemplarité », qui « se situe à distance du réel, mais toujours en référence à lui »²⁸³. Elle ne trouve néanmoins pas sa place dans le théâtre ionesien qui déshumanise le personnage et lui ôte toute véritable existence. Si, comme le constate Terry Eagleton, « je ne vis humainement qu'en me " projetant " constamment au-devant de moi-même, en reconnaissant et en réalisant de nouvelles possibilités d'être »²⁸⁴, les membres du couple, dans les trois pièces, écrasés sous le joug de la conjugalité, résistent à toute action et, par conséquent, deviennent inhumains à force de se trouver incapables d'être et de

²⁸¹ Pierre Voyer, *Le personnage de théâtre : effet de langage ou fantasme*, Thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal, juin 1999, p. 17.

²⁸² Robert Abirached, *op. cit.*, p. 9.

²⁸³ *Ibid.*, p. 11.

²⁸⁴ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 63.

s'affirmer. La mimésis s'en trouve bouleversée, voire ruinée : le personnage n'est pas conçu comme une métaphore référentielle : sa fonction ne dépasse pas le fait d'être actant dans un jeu. On aboutit à sa déconstruction ; il devient « le lieu d'une bataille idéologique »²⁸⁵. La conception et la fonction du personnage théâtral en sont profondément transformées ; l'édifice aristotélicien se trouve ainsi sapé.

R. Abirached estime que le personnage du théâtre n'a pas de matérialité propre. Son existence dépend, selon lui, de la médiation d'un comédien et d'un public, sans qui il demeurerait dans son statut de « fantôme provisoire [...] en position d'attente »²⁸⁶. Pourtant, à mon avis, le personnage ioneskien dans les trois pièces existe avant tout dans le texte qui en est le matériau de base, par le biais du langage, mais aussi des signes non linguistiques qui le construisent, comme par exemple : la gestuelle, l'espace, le décor, etc. Le caractère singulier des personnages formant ou entourant le couple, à la fois normatif et hors-norme, fait d'eux en premier lieu des créatures livresques. Ces dernières fonctionnent à partir d'une lecture textuelle avant d'appartenir au monde de la représentation scénique ; elles sont représentées à travers leurs discours et leur interaction, mais également à travers les didascalies, leur aspect physique, etc. Le personnage dramatique est en effet constitué d'un ensemble de signes : « a) aspect physique ; b) attributs ; c) indications de comportement, indications psychologiques ; d) tout ce qu'on peut apprendre de son passé ; e) tout ce qu'on peut apprendre de ses rapports antérieurs et actuels avec les autres personnages (amitié, hostilité, rivalité) »²⁸⁷, souligne S. Assad.

L'homme moderne, en proie à la solitude, à l'incertitude religieuse, se

²⁸⁵ Pierre Voyer, *op. cit.*, p. 12.

²⁸⁶ Robert Abirached, *op. cit.*, p. 7.

²⁸⁷ Samia Assad, *Regards sur le théâtre d'Arthur Adamov*, Paris, A. G. Nizet, 1981, p. 211.

trouve écrasé par la société de consommation où les valeurs humaines et l'amour sincère sont de plus en plus manquants. Les personnages des trois pièces semblent inspirés de cette réalité, mais ils la brouillent, la détériorent du fait de leur grossissement caricatural. Ils sont présentés sans passé, on ignore presque tout d'eux, à part ce qui relève de la situation présente où on les envisage. Ces personnages-anaphores²⁸⁸ n'ont d'existence que dans le champ de référence interne des pièces, par des descriptions qui renvoient à une représentation fictive. De fait, le lecteur se trouve face à un simulacre de corps, à des masques qui nous rappellent ceux de la *commedia dell'arte* italienne. La conjugalité y apparaît liée à l'instinct humain, mais aussi dictée par la société (notamment l'institution du mariage, comme on le voit dans *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les oeufs*). C'est par là que le couple, chez Ionesco, rejoint son référent présumé (l'homme bourgeois) par son rapport brouillé avec le monde.

Dans les trois pièces, les personnages se retrouvent le plus souvent en couple (homme et femme), la conjugalité étant l'élément essentiel dans le corpus étudié ; le nombre des femmes est sensiblement égal à celui des hommes. L'âge des couples varie et reflète ainsi toutes les étapes de l'union conjugale : dans *Délire à deux*, c'est l'âge moyen ; dans *Jacques ou la soumission*, Jacques et Roberte constituent un couple en voie de formation (des fiancés) ; dans *L'avenir est dans les œufs*, ils forment un jeune couple marié, tandis que leurs parents sont des vieux couples. Dans un monde caricatural, ces couples apparaissent comme l'antithèse des héros classiques.

²⁸⁸ C'est-à-dire, selon Philippe Hamon, qui renvoient à un système propre à l'œuvre, dans « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature*, n° 6, mai 1972, p. 95.

Si, par convention, la longueur de la présence d'un personnage sur scène est le critère par lequel on mesure son importance²⁸⁹, on pourrait dire qu'« Elle » et « Lui » sont égaux en matière de présence et de rapports de force. Dans les conflits et les rivalités qui déchirent leur vie conjugale, chacun s'attaque à l'autre et le démasque, pour devenir tour à tour bourreau et victime.

En revanche, dans *Jacques ou la soumission*, Jacques est le personnage principal dont la présence est dominante dès le début jusqu'à la fin de la pièce, tandis que Roberte et Roberte II font apparition plus tard. Roberte ne réussit pas à entretenir un rapport avec Jacques, qui la rejette tout de suite. Elle n'est en fait qu'une sorte de poupée mécanique dépourvue de toute intelligence. Elle demeure muette tout au long de sa présence sur scène ; elle est même inconsciente de ce qui se passe autour d'elle : « *Pendant tout ce temps, Roberte ne comprend rien à ce qui se passe* »²⁹⁰, nous révèle le dramaturge.

Hommes et femmes, cependant, apparaissent à l'image du pantin. Dans ce mouvement de dépersonnalisation, ils sont dépourvus de toute identité au point de tomber dans l'anonymat. Ils peuvent se confondre facilement avec d'autres personnages et, par là, ils sont interchangeables. La nomination, qui constitue habituellement un trait distinctif, est sapée de différentes manières. Dans *Délire à deux*, le couple est désigné par les pronoms personnels de la troisième personne du singulier, « Elle » et « Lui ». Seul leur sexe les distingue l'un de l'autre. Dépourvus de noms, les personnages ne sont-ils pas privés de leur substance ? Dans les deux autres pièces, l'anonymat prend une autre forme ; les membres du couple partagent leur nom avec les autres personnages, ce qui les prive là aussi d'une identité particulière : Jacques et Roberte constituent le prénom de chacun des

²⁸⁹ Voir S. Assad, *op. cit.*, p. 216.

²⁹⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 108.

membres des deux familles, jusqu'à la troisième génération. La famille de Jacques se compose de Jacques père et de Jacques mère, de Jacques grand-père et de Jacques grand-mère, et de Jacqueline, la sœur, dont le prénom est le féminin de celui de Jacques. Dans *L'avenir est dans les œufs*, Jacques-père est désigné une seule fois par un prénom distinct, « Gaston », qui semble néanmoins ne pas avoir d'importance. De même, les parents de Roberte sont désignés par Roberte-mère et Robert-père. En fin de compte, tous les personnages s'appellent soit Jacques, soit Robert. Encore une fois, le sexe est déterminé, mais aussi la génération et le degré de parenté. On connaît la place de chacun dans cette lignée. On assiste par là à un contraste entre l'indétermination individuelle et la très forte structuration sociale qui se dégage de cet ensemble.

Dans le même esprit, le portrait qui nous est proposé de chacun des membres des couples mis en scène ne leur confère pas non plus d'identité. Il nous livre très peu ou pas d'informations sur leur physionomie et ne leur donne pas de relief. Les seuls signes distinctifs des personnages sont le sexe, la catégorie de l'âge, certains traits physiques et vestimentaires, parfois la classe sociale. Dans *Délire à deux*, on ignore les caractères physiques de l'homme et de la femme. Seules des indications superficielles et floues sur l'apparence et l'âge font l'objet de la description : « Les deux personnages sont en robe de chambre et en pantoufles. [...]. Il n'est pas rasé, ils ne sont pas jeunes »²⁹¹. Ce portrait physique trahit l'apathie des personnages. En revanche, dans les deux autres pièces, des traits physiques du couple sont parfois précisés et confèrent aux personnages un aspect fantastique et insolite : ce sont des êtres anormaux, surréalistes. Ainsi, Jacques a les cheveux verts, Roberte I (la première fiancée qu'on lui propose, mais qu'il rejette) a deux nez, tandis que Roberte II, au gré de son fiancé, possède la rare particularité

²⁹¹ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 201.

d'avoir trois nez et neuf doigts, signe de richesse, à ses yeux, qui le décide à l'épouser : « Oh! Vous avez neuf doigts à votre main gauche? Vous êtes riche, je me marie avec vous... »²⁹². En dehors de ces précisions, l'image demeure floue. On apprend que Roberte est laide, mais pas assez aux yeux de Jacques qui, ayant un goût extravagant, voulait une fiancée encore plus laide avec trois nez : « Elle n'est pas moche! Elle n'est pas moche! Elle ne fait même pas tourner le lait... elle est même belle... »²⁹³.

De plus, on assiste à un dédoublement des personnages : Roberte I et Roberte II sont numérotées selon l'ordre de l'entrée sur scène. Les deux sœurs sont grotesques et ont un comportement extravagant. En fait, privées d'une identité propre, elles constituent la même héroïne ; d'ailleurs, Ionesco exige que les deux rôles soient joués par la même actrice. Le groupe des beaux-parents, les Robert, n'échappent pas à la caricaturisation qui les inscrit dans le schéma comique utilisé dans la description du jeune couple : « *C'est d'abord Robert père qui entre, gros, gras, majestueux, puis la mère, bonne boule, tout épaisse* »²⁹⁴. Tous les deux se démarquent par leur grosseur et leur rondeur, reprenant en l'amplifiant, par le procédé parodique du grossissement caricatural, un type physique traditionnel qui semble destiné ici à tourner en dérision tout le contexte du mariage. Dans les trois pièces, les personnages « Elle » et « Lui », Jacques et Roberte I ou Roberte II jouent le rôle simple de couples (ces derniers jouent également celui de fils et de fille auprès de leurs parents). Tous les autres aspects de leur vie restent dans l'ombre : on ne leur connaît pas de métier, ni de fonction sociale précise, hormis celle de procréer dans *L'avenir est dans les œufs*.

Élément important de l'aspect physique, le costume, signe visuel

²⁹² Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 122.

²⁹³ *Ibid.*, p. 111.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 102.

important, permet de caractériser les personnages, leur âge, leur classe, etc. : « l'habit est le moyen le plus conventionnel de définir l'individu »²⁹⁵, affirme S. Assad. Il nous informe, en quelque sorte, sur le comportement et même sur le type de rapport entre les personnages. Dans *Délire à deux*, les vêtements servent de point de repère de la condition sociale, mais aussi de l'état d'âme de chacun. Avant tout, ils renseignent sur leur statut même de couple : « la robe de chambre et les pantoufles ». Ce couple répond aux lieux communs des relations hommes-femmes : « *La robe de chambre de l'homme est assez crasseuse ; celle de la femme manifeste des velléités de coquetterie* ». Si l'usure et la négligence « le » caractérise, « Elle » cherche encore à plaire. Leur habillement reflète néanmoins l'indifférence que chacun éprouve à l'égard de l'autre : c'est également le signe d'une vie conjugale malheureuse qui agonise. Dans *Jacques ou la soumission*, les didascalies nous apprennent d'emblée qu'il s'agit d'une famille faisant partie de la petite bourgeoisie, et précisent : « Les vêtements des personnages sont fripés ». Chaque membre du jeune couple porte un costume discordant par rapport à son statut : Jacques, pourtant adulte, est infantilisé par des vêtements « trop petits pour sa taille ». Il conserve le même costume quand il passe au stade du mariage. Cette indication révèle l'inadéquation entre l'âge de Jacques et la vie qu'il mène : celui-ci est emprisonné dans son rôle de fils. De même, Roberte et Roberte II entrent sur scène, tour à tour, habillées en mariées : un véritable travestissement. La première porte en plus une voilette blanche qui cache son visage à deux nez, que son père fera découvrir plus tard. En réalité, tout le monde porte des masques, à part Jacques, signe de sa vulnérabilité et de sa solitude. Ce dernier se cache néanmoins sous un chapeau, mais Roberte II le lui fait enlever : le fait de renoncer au chapeau apparaît comme un signe de résignation totale. Ces masques définissent les personnages, incarnent un

²⁹⁵ Samia Assad, *op. cit.*, p. 212.

certain ordre et des valeurs que Jacques ne veut pas partager : avec son visage nu, il se distingue des autres et s'y oppose. D'ailleurs, il est bien conscient de cet antagonisme entre son moi et le groupe social, qui apparaît clairement dans son récit confidentiel à Roberte II :

Lorsque je suis né, je n'avais pas loin de 14 ans. Voilà pourquoi j'ai pu me rendre compte plus facilement que la plupart, de quoi il s'agissait. Oui, j'ai vite compris. Je n'ai pas voulu accepter la situation. Je l'ai dit carrément. Je n'admettais pas cela. Ce n'était pas à ceux que vous connaissez, qui étaient là tout à l'heure que je disais cela. C'était aux autres. Ceux que vous connaissez, ils ne comprennent pas très bien... [...]. Je veux absolument m'en aller. Si on ne peut pas passer par le grenier, il reste la cave... oui, la cave [...]. Tout est préférable à ma situation actuelle. Même une nouvelle²⁹⁶.

De fait, les pièces donnent la primauté au vêtement et non au corps dans la description physique du couple, car « le costume, s'il occulte le corps, dénude l'âme »²⁹⁷. Le vêtement ici est un aspect notionnel qui reflète le malaise des couples et dénote une discordance par rapport au rôle social qui semble leur être dévolu.

La description des personnages ne se réduit pas à leur tenue vestimentaire. La gestuelle peut aussi révéler leurs traits de caractère, de même que le type de rapports qu'ils entretiennent : « Le geste est l'acte indiqué. En tant que mouvement, il se prolonge dans l'esprit du spectateur comme une multiplicité de sens particuliers ; en tant qu'arrêt du mouvement, il rejoint pour le regard le hiératisme symbolique du corps humain »²⁹⁸, souligne Romain Weingarten. Les trois pièces insistent sur l'inanité du discours dramatique et nous livrent un nouvel art fondé sur un théâtre corporel, remontant ainsi curieusement à la fonction première de la mimésis : « [i]nitialement, la mimésis est un *acte corporel*, qui s'est développé tout

²⁹⁶ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 116-117.

²⁹⁷ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 28.

²⁹⁸ Romain Weingarten, « La fête des fous », dans *Cahiers Renaud Barrault*, n° 46, octobre 1964, p. 40.

d'abord dans les cultures orales. [...]. Tout au long de son histoire, elle a toujours recours au gestuel [...]. L'autre perçoit le signe de telle manière qu'il se sent invité à voir les choses sous un certain aspect »²⁹⁹. Mais elles font un emploi nouveau de cet outil.

Dans les indications scéniques, le dramaturge met l'accent sur l'automatisation de ses personnages : « Jacques, comme un automate »³⁰⁰, dans *Jacques ou la soumission*. Sa première fiancée fait son entrée automatiquement lorsque Jacques père tape des mains. Tous les mouvements de Roberte obéissent aux signes de son entourage, Jacques même le remarque : « Oh! C'est le signal convenu! »³⁰¹. Ce jeu de signes et d'automatisme enlève à la représentation tout réalisme possible : il ne s'agit pas de gestes spontanés, mais plutôt de mouvements étudiés et déterminés d'avance. Roberte, comme Roberte II plus tard, ne fait que répéter un « show » déjà préparé : on est en pleine comédie. Ses réactions automatiques trahissent sa viduité : ainsi, montrant à Jacques sa main comme lui dictent ses parents, elle « *lui fourre ses doigts presque dans les yeux* »³⁰². Rejetée, Roberte disparaît machinalement pour laisser la place à sa sœur en faisant la révérence comme dans un spectacle : on entend sa voix pour la première fois : « Au revoir, assistance! »³⁰³, qui accentue son côté guignolesque propre au domaine du spectacle. Inconsciente de tout ce qui se passe, Roberte est toutefois consciente de son rôle de personnage, tout comme Roberte II, la seconde fiancée : « *Roberte II qui, durant cette scène dernière, n'a pas prononcé un mot, mais qui, par des gestes plutôt désespérés, une attitude découragée, un affaissement, montrait qu'elle était sensible au déroulement*

²⁹⁹ G. Gebauer et C. Wulf, *op. cit.*, p. 16.

³⁰⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 100.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 102.

³⁰² *Ibid.*, p. 103.

³⁰³ *Ibid.*, p. 109.

de l'action, est désorientée »³⁰⁴. Pourtant, elle n'est qu'une automate, dont les actes machinaux sont également dictés par ses parents. Les deux fiancées font leur entrée en scène conformément à ce qui se passerait dans un spectacle, où Jacques serait le spectateur : comme dans tout jeu, il s'agit de montrer, de passer en revue et d'exposer. Le dramaturge met en place tous les éléments du jeu théâtral, dédoublant l'univers fictif de la pièce.

Le déguisement, la dissimulation, le manque de transparence semblent constituer l'unique constante, dans les pièces à l'étude. Dans *Délire à deux*, on entend ainsi « Elle » dire à « Lui » : « J'ai fait semblant de te croire », pour dévoiler toute une relation fondée en principe sur le faire-semblant ; les sentiments y sont irréels, faux, voire absents. Il s'agit ici d'un recul, d'un regard ironique par rapport au jeu. Ionesco joue sur la représentation par le procédé de la mise en abyme qui la dote d'une double dimension : si la représentation est un support dans un jeu de faire-semblant suivant la théorie de la fiction de Walton, les personnages se livrent à leur tour à un jeu entre eux : c'est le théâtre dans le théâtre. Si dans *Jacques ou la soumission*, Roberte II (comme tous les autres, à part Jacques) porte concrètement un masque, dans *Délire à deux*, « Elle » et « Lui » n'en sont pas moins masqués, même si rien ne couvre leurs visages, car chacun d'eux découvre le masque de l'autre, donc révèle sa fausseté et son apparence trompeuse :

Elle : Je ne t'insulte pas. Je te démasque.
Lui : Moi aussi je te démasque. [...] ³⁰⁵.

« Elle » d'ailleurs est toujours fardée, portant donc une autre sorte de masque. On assiste par là à un jeu de mise en abyme qui dévoile une représentation au deuxième degré.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 113.

³⁰⁵ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 206.

En outre, dans *L'avenir est dans les œufs*, les gestes des personnages revêtent un aspect érotique dans cette représentation de la conjugalité : Jacques et Roberte, faisant l'amour, miment l'acte sexuel ; « *Jacques et Roberte se tiennent embrassés, accroupis* »³⁰⁶, ou encore Roberte, se préparant pour la multiplication, « *sort en faisant des gestes et en prenant des attitudes de plus en plus extravagantes* »³⁰⁷. De même, Jacques pond automatiquement sur l'ordre de ses parents. En effet, l'obscénité et la grivoiserie caractérisent les gestes du couple, mais aussi de leur entourage. Les personnages se donnent exprès en spectacle, ils font en effet de la représentation dans la représentation qu'est l'univers du jeu. Le dramaturge représente, par le biais des signes, l'irreprésentable de la conjugalité, ce qui a pour effet de choquer les bienséances. Dans *Délire à deux*, « Elle » et « Lui », évoluant dans une atmosphère tendue et irritante, ont des gestes rapides et nerveux. Ainsi, ils se lancent des gifles injustifiées puis reprennent normalement leur conversation dans des gestes mécanisés qui révèlent le caractère mécanique, artificiel, voire ludique de la représentation.

Ces réflexes machinaux font des personnages de véritables robots, dépourvus de toute substance psychologique. Il semble que le geste s'avère la manière la plus adéquate pour exprimer l'indicible dans ces pièces, où le corps révèle ce que le langage est incapable de communiquer. « Le geste est, après la parole, le système de signes le plus développé. Il est le moyen le plus riche et le plus souple d'exprimer les pensées »³⁰⁸, affirme S. Assad.

Les personnages se démasquent également dans leur interaction avec

³⁰⁶ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 207.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 221.

³⁰⁸ S. Assad, *op. cit.*, p. 213.

les autres³⁰⁹. Pour analyser la conjugalité, je m'interrogerai donc sur les rapports homme-femme, en ce qu'ils constituent une donnée dramaturgique (ils délimitent le rôle de chacun) et une donnée thématique (ils manifestent la relation d'opposition et de conflit ou de fusion entre les personnages féminins et masculins).

Les rapports homme-femme comme donnée dramaturgique et thématique

Si le couple occupe une place de choix dans les trois pièces, l'amour est loin d'être la clef de voûte de leurs rapports ! Ces pièces mettent en scène, comme on l'a déjà constaté, deux catégories de couple (vieux couple et jeune couple) et, par conséquent, deux types de relation différents selon chaque étape de la vie conjugale. Pourtant, ces couples semblent également voués tôt ou tard à la même destinée. En effet, bien que crevant sous le poids de l'échec conjugal, les personnages continuent à vivre ensemble et n'arrivent pas à se séparer, malgré l'absence d'entente ou de tout véritable lien affectif. La rupture entre le couple est donc d'ordre moral. L'autre n'existe que pour satisfaire les désirs de l'un ou pour lui permettre d'exercer son sadisme. Chacun s'interroge sur son moi et en parle beaucoup, mais ne se donne pas la peine de comprendre l'autre, à qui il reproche même son propre mal de vivre, comme l'illustre cet extrait où « Lui » crie à « Elle » : « Je ne suis pas n'importe qui ! [...]. J'avais des idées géniales, j'aurais pu les écrire, on me l'aurait demandé. J'aurais été un poète »³¹⁰. Si, dans *Jacques ou la soumission*, Roberte II semble être la confidente de Jacques et prétend le

³⁰⁹ « le personnage se définit, enfin, par ses rapports avec les autres personnages », souligne Samia Assad, *op. cit.*, p. 215.

³¹⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 207.

comprendre, c'est qu'elle doit le séduire pour obéir à l'impératif de procréation dicté par les parents.

Dans *Délire à deux*, on apprend d'emblée, je l'ai déjà dit, qu'il s'agit d'une femme et de son amant : « Elle : La vie que tu m'avais promise! Celle que tu me fais! J'ai quitté un mari pour suivre un amant »³¹¹. Ce triangle mari, femme, amant, apparaît particulier : le mari est absent. De plus, l'image maîtresse-amant est mise à mal dès la première réplique : une querelle conjugale éclate, on est en pleine scène de ménage, où on a affaire à deux opposants. Soulignons encore le décalage entre la gravité de la dispute et la banalité du sujet déclencheur, que reflète la futilité des propos. Les personnages sautent d'un sujet de discorde à l'autre, ils se contredisent d'abord à propos de limaces et de tortues, puis de la statue de Vénus ou de celle de la liberté, d'un éclat d'obus, etc. Peu importe le sujet, en fait, « Elle » et « Lui » affirment constamment, de manière implicite, que le vrai problème réside dans leur vie de couple. Personne n'entend personne, chacun essaye de fuir les responsabilités en les rejetant sur l'autre, mais aussi en l'accusant et en le blâmant pour flatter son côté narcissique. Chacun vit dans son propre monde, sorte d'exil moral qui se manifeste par l'incommunicabilité. On assiste à un dialogue de sourds, comme on l'a déjà vu. De plus, le couple est parfaitement conscient de l'impossibilité de se mettre d'accord, chaque personnage revendiquant une personnalité tout à fait différente de l'autre, comme l'illustre cet extrait : « Lui : C'est bien ce que je te reproche : d'avoir chaud quand j'ai froid, d'avoir froid quand j'ai chaud. On n'a jamais chaud ou froid en même temps »³¹². Tous les deux s'affirment opposés en tout, dans leurs idées comme dans leur tempérament. Toute tentative de faire bon ménage, et par conséquent de devenir chacun un adjuvant à l'autre, semble

³¹¹ *Ibid.*, p. 201.

³¹² *Ibid.*, p. 205.

vouée à l'échec. Ils passent leur temps à se disputer, puis à se réconcilier. Ils sont également bien conscients que leurs différends conjugaux ne prendront jamais fin, comme le constate « Elle » : « Et ça va continuer, ça va continuer. Quand c'est pas la tempête, c'est la grève des chemins de fer, quand c'est pas la grippe, c'est la guerre »³¹³. Tous les deux vivent dans le délire depuis dix-sept ans, apprend-on. Le rapport entre eux est altéré par le manque de respect et de confiance, qui déjoue toute entente possible : l'échange d'insultes et de gifles semble être un élément courant et ordinaire, inhérent à la vie conjugale d'« Elle » et de « Lui », comme on l'a vu dans le chapitre précédent. D'ailleurs, la querelle conjugale se matérialise par une guerre qui démolit petit à petit la chambre où ils vivent ensemble. Une ambiance d'hostilité règne partout autour d'eux.

On retrouve pratiquement le même schéma de conjugalité dans le rapport entre les vieux couples dans les deux autres pièces. L'antagonisme règne entre Jacques-père et Jacques-mère, Jacques-grand-père et Jacques-grand-mère. Le lecteur a l'impression que le conflit constitue un élément éternel et inhérent à la vie conjugale, qui passe irrévocablement, comme en héritage, d'une génération à l'autre. D'ailleurs, on est confronté à la violence conjugale : le conflit entre les couples ne s'arrête pas aux disputes, ni aux injures, mais prend partout un aspect physique : « Elle » et « Lui » se giflent de façon systématique, on voit Jacques grand-mère rouer son vieux mari de coups dans *Jacques ou la soumission*!

Dans ce jeu de conflits, Jacques perd pied graduellement. C'est Roberte II pourtant qui prend le jeu en main et semble jouer un rôle décisif. Durant la première rencontre entre le jeune couple dans *Jacques ou la soumission*, il y a comme une tentative de chacun d'être reconnu par l'autre,

³¹³ *Ibid.*, p. 207.

on cherche à se plaire, à séduire, contrairement à ce qui se passe entre les vieux couples. On se montre attentionné l'un à l'égard de l'autre, on flatte l'autre : Roberte II déclare dès le début à son fiancé : « Vous êtes un être supérieur »³¹⁴. Celle-ci, se présentant à Jacques comme un adjuvant qui feint de le comprendre, réussit à établir avec lui un rapport de confiance. Lui, à son tour, trouve en elle la seule personne qui le comprend, donc une parfaite alliée qui pourrait le défendre et se dresser avec lui contre les opposants (les membres de sa famille) qui exercent sur lui beaucoup de pressions. Il commence à lui confier ses pensées, ses secrets. Roberte II, essayant à tout prix d'intéresser Jacques, se définit par une série d'adjectifs et de noms le plus souvent contradictoires et dont le choix est plus ou moins arbitraire. Elle passe automatiquement par des états émotionnels incohérents. On la voit tout à coup sangloter sans raison. Ensuite, elle se décrit par un poème fondé sur la contradiction qui reflète celle de sa personne : « Je suis honnête, malhonnête »³¹⁵. Tout laisse trahir son côté théâtral. D'ailleurs, elle-même l'avoue : « Tout ce que je vous ai dit était faux... oui... »³¹⁶. Elle dévoile la fausseté, l'invraisemblance de cette représentation de soi qui est tenue ainsi pour fictive même dans l'univers du jeu. Ici, la théorie de Walton est mise à mal : loin d'être des propositions vraies dans une œuvre fictionnelle³¹⁷, les affirmations sont mises en doute par les personnages eux-mêmes. La fiction est encore une fois double : on assiste à une représentation dans la représentation. On retrouve ce jeu sur le vrai et le vraisemblable chez tous les personnages des trois pièces : ainsi, dans *Délire à deux*, « Elle » et « Lui » contestent tout au long de la pièce la justesse des propos l'un de l'autre. De même, Jacques dit à Roberte II qui se propose de lui relater une histoire : « Ça

³¹⁴ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 115.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 115.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 115.

³¹⁷ Kendall Walton, « [...] the sentences in *Gulliver's Travels* warrant the assertive utterance "A war was fought over how to break eggs," quite apart from whether they give us reason to think such a war actually was fought », *op. cit.*, p. 71.

m'intéresse, si c'est la vérité »³¹⁸. Les personnages s'interrogent eux-mêmes sur la sincérité de l'échange : vérité et mensonge s'entrechoquent. Pourtant Roberte II continue de tromper Jacques et de l'étourdir par des histoires et des paroles insignifiantes, faisant fi de toute vraisemblance ou de toute logique.

Cette « animalité » qui semble caractériser le couple procréateur n'est pas pour autant bien assumée, comme des didascalies le soulignent dès le début de leur union : « Il l'enlace très maladroitement »³¹⁹. Incarnée par la sexualité et la pondaison, elle s'étend même à leur comportement en général. Jacques et Roberte II, devenus également voraces, se jettent sur la nourriture de manière indécente. Leur entourage le remarque : « Jacques-père, à Jacques-mère. – Elle est vorace »³²⁰, en parlant de Roberte II. En plus, le jeune couple mange comme les animaux dans une terrine dans laquelle ils piquent avec les doigts. La conjugalité semble ainsi se définir par la sexualité dont le but unique est la multiplication qui conduira à son échec : Jacques retournera à son état d'effondrement premier. D'ailleurs, les personnages disparaîtront au dénouement de *L'avenir est dans les œufs*.

La relation entre « Elle » et « Lui » revêt un aspect différent, tout comme entre les autres vieux couples (Jacques-père et Jacques-mère ; Jacques grand-père et Jacques grand-mère), où le lien physique est absent, voire renversé : on repousse l'autre physiquement comme moralement, on le moleste. Mais si Jacques et Roberte II sont liés par un mariage arrangé et une famille qui décide de tout, le couple « Elle » et « Lui » est livré à lui-même, personne ne semble responsable de la guerre qu'il se livre (la femme avait même abandonné son mari pour rejoindre son amant). Si l'amour a existé un jour entre eux, à quoi ont-ils abouti ? Chacun d'eux exprime qu'il a fait le

³¹⁸ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 115.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 122.

³²⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 212.

mauvais choix : « Dès le premier jour, j'ai compris qu'on ne se comprendrait jamais »³²¹. En fait, la relation amoureuse ne semble leur avoir apporté que discorde et incompréhension.

En fait, une image négative de la femme se dégage de ce rapport homme-femme situé sous l'angle de la conjugalité. L'homme apparaît le plus souvent comme une victime. Dans la majorité des cas, c'est la femme qui mène l'attaque. Les pièces la représentent comme un être agressif, qui n'hésite pas à recourir à la violence pour s'imposer et s'affirmer au détriment de l'autre. C'est « Elle » qui déclenche la scène de ménage dans *Délire à deux*. Dans cette guerre verbale, elle tient la première et la dernière réplique. Intolérante jusqu'au bout, « Elle » ne fait jamais la moindre concession. La femme apparaît comme un être égoïste et vindicatif. L'accent est mis sur sa coquetterie, qui reflète le narcissisme qui sommeille en elle : « Lui : Tu n'as pas fini de te coiffer et de te recoiffer? »³²². Le souci qu'elle apporte à son apparence ne semble pas être lié à une quelconque velléité de communication : elle est indifférente à son conjoint et ne cherche pas à améliorer son rapport avec lui. Au lever du rideau, elle se trouve devant la coiffeuse, à sa toilette, alors que « Lui » se promène dans la chambre, nerveux. Dans *Jacques ou la soumission*, on voit Jacques grand-mère frapper son mari avec rudesse : « *Coup de poing sur la tête du vieux ; sa casquette s'enfonce* »³²³. Roberte II, simulant la douceur, est représentée comme une femme à caractère mâle, car elle engloutit Jacques par une stratégie qui nous rappelle le conte du petit chaperon rouge (la dernière partie de la pièce) : d'ailleurs, Robert père expose sa fille dans ces termes : « Elle a des hanches », Jacques mère dit à Jacques : « Mais oui, c'est pour mieux te manger mon

³²¹ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 204.

³²² *Ibid.*, p. 207.

³²³ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 96.

enfant! »³²⁴. Par cette allusion implicite au conte, la représentation joue sur l'intertextualité dont parle Genette. Dans cette relation de couple, on décèle également le schéma du bourreau et de la victime. C'est la femme qui poursuit l'homme et lui tend un piège. Maîtresse quasi-sadique, elle incarne la femme « fatale » qui, par le biais de la séduction, domine Jacques qui tombe sous le joug d'une sexualité machinale, voire infernale. On retrouve chez elle la même vision de la femme narcissique dans *Délire à deux*, où le personnage féminin cherche avant tout à plaire et à agir sur l'homme par ses charmes. « Elle » porte également en elle ce défaut attribué au « sexe faible » : la jalousie. Jacques grand-mère, toute vieille qu'elle est, se montre jalouse de la fiancée de Jacques, et s'adresse dans ces termes à son vieux mari qui manifeste de l'admiration pour la jeune fille : « Dis... donc... Non... mais... dis... donc... tu me rends... ja...louse! »³²⁵.

À cette image de la femme autoritaire et possessive, correspond également celle d'un être totalement dépendant de l'homme qui lui manque de respect : Jacques-mère est le prototype de l'épouse maltraitée par son mari. En revanche, elle exerce son pouvoir sur un autre homme, son fils, et conspire contre lui. De même, Roberte II, représentée comme dominant Jacques, apparaît en même temps comme une marionnette qui se résigne complètement à la volonté paternelle. Complètement ridiculisée, Roberte II apparaît au dénouement sous un jour effrayant : faisant l'amour avec Jacques, « *On voit seulement sa figure pâle, aux trois nez, se dandeler, et ses neuf doigts s'agiter comme des reptiles* ». Tissée de contradictions, elle constitue un parfait exemple du personnage ionescien : symbole de cette « réversibilité des rôles »³²⁶, dont parle M-C Hubert pour décrire l'autocontradiction qui caractérise les personnages. De fait, les trois pièces semblent attribuer à la

³²⁴ *Ibid.*, p. 104.

³²⁵ *Ibid.*, p. 103.

³²⁶ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 58.

femme la responsabilité du déséquilibre conjugal.

En somme, dans les trois pièces, la vie en couple semble vouée à l'échec. La quête de l'autre débouche toujours sur le néant et la frustration. La conjugalité se transforme en un véritable calvaire, une souffrance indicible pour les personnages, sans issue, hormis celle des regrets et des blâmes. Le début « en rose » de la vie du couple est le plus souvent fondé sur le mensonge et l'illusion. C'est que le couple s'adonne au départ à un jeu de faire-semblant pour se tromper l'un l'autre, qui inscrit la représentation dans le cadre d'une littérature de second degré, comme je l'ai déjà souligné. Nous verrons dans la section suivante que l'influence exercée par leur entourage ne fait que renchérir sur cette image d'échec.

Le rapport entre le couple et son entourage

Même si les couples sont au cœur des pièces, d'autres personnages secondaires entourent les protagonistes et influencent leur vie. Cela apparaît en particulier dans *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*, où la conjugalité se situe dans un cadre familial. Dans *Délire à deux*, ce sont deux voisins de retour de leurs vacances et un soldat, personnages également anonymes, qui font intrusion de manière insolite dans la vie du couple, mais cette intrusion ne survient qu'au moment du dénouement, lors de la fête de la paix. Ces personnages sont vite chassés par « Elle » et « Lui » qui appréhendent toute présence étrangère.

La situation est différente dans les deux autres pièces, où la relation entre les membres du couple et leur entourage est plutôt d'ordre dominants-dominés. Le jeune couple est entouré et harcelé par une présence familiale

envahissante. Les « bourreaux » de Jacques sont multiples : ses parents, ses grands-parents, sa soeur Jacqueline, ses beaux-parents, sans compter Roberte II. Ce sont eux, en effet, qui semblent tout décider dans sa vie, depuis sa nourriture jusqu'aux plus petits détails de sa vie intime. Ils constituent des obstacles permanents à sa liberté, lui interdisant toute autonomie. Personne ne lui reconnaît d'identité. Dans cette pièce, le cas de ce personnage semble être particulier : tout le monde conspire contre lui. Son entourage (des membres de sa famille) chuchote, s'échange des signes, complot, comme le montre cet extrait :

[...]. *À la porte, Jacques mère, à voix basse :*
 Jacques mère. – Le système a réussi?
 Jacqueline, *un doigt sur les lèvres.* – Chut! ma chère maman! Attendons, attendons, le résultat de l'opération³²⁷.

Victime de ce vaste complot, Jacques se rebelle, puis se résigne : « Mettons que je n'ai rien dit, pourtant, que me veut-on? »³²⁸. On assiste à une néantisation du personnage, de plus en plus dépendant. Le « je » ne peut exister que par et à travers la collectivité. Sous l'effet des reproches, des menaces, des malédictions, Jacques perd tout pouvoir sur la situation et finit toujours par faire des concessions. Le paradoxe caractérise la représentation de ce personnage. Sous la pression de traditions familiales tyranniques, Jacques se transforme en simple polichinelle, vivant le subhumain³²⁹ ou l'inhumain. On lui demande d'ailleurs de renoncer à toute activité relative à l'esprit ; ainsi Jacques mère dit à son fils : « [...]. Je t'en supplie, ne réponds pas à mon brave cœur de mère, *mais parle-moi, sans réfléchir à ce que tu dis. C'est la meilleure façon de penser correctement en intellectuel et en bon fils* »³³⁰. On attend de Jacques qu'il efface sa personnalité et qu'il manifeste

³²⁷ *Ibid.*, p. 99.

³²⁸ *Ibid.*, p. 98.

³²⁹ Le terme est d'E. Jacquart, *op. cit.*, p. 107.

³³⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 97. C'est moi qui souligne.

une soumission totale. Jacques lui-même est bien conscient de son statut de simple fantoche (dans *Jacques ou la soumission*) : « Tirons-en les circonstances, les ficelles m'y obligent! »³³¹. Les membres du jeune couple ne sont donc que des marionnettes dont on tient les ficelles. Ce faisant, ils attirent l'attention du lecteur sur le caractère fictionnel de la scène et se reconnaissent eux-même comme support d'un double jeu.

Roberte II partage le même sort que Jacques, elle se montre même beaucoup plus docile à l'égard de ses parents. Sa soumission à ces derniers est totale, on la voit répéter constamment sans jamais manifester la moindre opposition : « Oui, papa, oui, maman... »³³², faisant preuve ainsi de sa perte de personnalité qui l'assimile d'une manière ou d'une autre à sa sœur. Bien qu'adultes, Jacques et Roberte II (de même que Roberte, la première fiancée) apparaissent sous la tutelle parentale. Ce sont les parents qui disposent entièrement de leur vie conjugale et emploient leur autorité à écraser leur personnalité et, par conséquent, toute indépendance.

Le mariage apparaît ainsi dans les pièces comme un devoir. L'amour et les sentiments n'ont rien à faire dans cette relation formelle et obligatoire. C'est un marché, où il est question de dot, de frais avant tout. On entend d'ailleurs Jacques père dire à son fils : « Bon! Le marché est conclu »³³³, ou encore « Enfin, te voilà un homme. Mes frais seront remboursés »³³⁴. La représentation de la conjugalité se fait ici sous un jour satirique, où le couple est complètement tourné en dérision.

Dans ce marché, la femme n'est qu'une marchandise, que l'on essaye

³³¹ Il dit cette phrase quand il se trouve obligé de se soumettre à la volonté des autres et de déclarer malgré lui : « Eh bien oui, oui, na, j'adore les pommes de terre au lard! ». *Ibid.*, p. 99.

³³² Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 214.

³³³ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 106.

³³⁴ *Ibid.*, p. 107.

de faire valoir à tout prix : les parents, et surtout le père, en sont les propriétaires légitimes. Robert-père expose chacune de ses deux filles tour à tour, en énumérant en détail leurs qualités exceptionnelles (qui n'ont au demeurant rien d'exceptionnel) et vantant ses mérites comme s'il s'agissait par exemple d'une voiture ou plutôt d'un mets à déguster, comme le montre cet extrait :

Robert père. – Elle a des hanches...[...].

Robert père. – Et puis des boutons verts sur sa peau beige ; des seins rouges sur fond mauve ; un nombril enluminé ; une langue à la sauce tomate ; des épaules pannées, et tous les biftecks nécessaires à la meilleure considération. Que vous faut-il encore?³³⁵

La femme est réduite à l'état d'objet sans âme, ni esprit. Son corps est étrange, coloré et rutilant, ce n'est pas l'idée du physique que l'on se fait d'habitude. Elle ne peut être qu'un corps, que l'on décrit sous un jour cru qui séduit : donc un objet de désir, de convoitise pour l'homme. C'est un plat à dévorer qu'on sert à Jacques, qui lui-même souligne cette similitude : « Bon. Alors d'accord! Ça marchera avec les pommes de terre ». L'alliance s'établit dans une ambiance indécente, où la fiancée est traitée avec grossièreté : « *Jacques mère, [...], la touche d'abord timidement, puis la pelote avec vigueur et enfin la flaire ; les parents de Roberte l'encouragent avec des gestes amicaux et empressés ; la grand-mère doit aussi flairer la mariée...* »³³⁶. On manque de respect à la jeune femme, qui perd toute essence humaine dans ce contexte familial contraignant.

D'ailleurs, celle-ci est interchangeable. La première fiancée refusée est remplacée tout de suite par une autre. Ses parents ne se sont pas fâchés du tout car ils en ont une autre de rechange : face à l'opposition de Jacques qui

³³⁵ *Ibid.*, p. 104.

³³⁶ *Ibid.*, p. 102.

voudrait une femme à trois nez, Robert père fait sortir Roberte et amène Roberte II. Il s'adresse à Jacques, sur le ton d'un commerçant : « Alors, mon cher, vous avez de la chance. En bouteille! Votre désir est particulièrement exaucé. La voilà, la voilà, votre fiancée à trois nez »³³⁷. Cette fois-ci, impossible pour Jacques d'opposer un second refus : la marchandise est échangeable, mais non remboursable. De plus, « En bouteille évoque le proverbe : « Avec des "si", on mettrait Paris en bouteille » : c'est la représentation d'un monde où tout est possible, même les souhaits les plus incongrus. Mais cette immensité de choix n'apporte pas non plus le bonheur.

Dans *L'avenir est dans les œufs*, la ridiculisation du couple devient encore plus acerbe. Jacques et Roberte II accomplissent les gestes les plus intimes sous le regard de tout le monde, sans aucune gêne manifeste. Ils sont critiqués et jugés chacun par leur famille, mais également par leur belle famille : la censure est double. Les parents se mêlent des plus petits détails de l'intimité du jeune couple. Leur rôle ne s'arrête manifestement pas au choix du partenaire, mais s'étend à la planification de leur vie conjugale, selon un système préétabli. L'avenir est dans le mariage, car c'est la voie de la multiplication qui ferait la gloire de la « race blanche ». On s'occupe d'eux, on leur sert à manger, comme on le fait avec les animaux d'élevage. Jacques et Roberte II s'accouplent, se séparent, se multiplient sur ordre. Ce sont les parents qui forcent le couple et accomplissent avec lui pas à pas toutes les péripéties de la multiplication dans un univers connoté d'obscénité. On voit Jacques transporté, malgré lui, comme une poule sur la machine à couvrir, autre élément insolite qui rehausse la portée comique de la conjugalité. Le mariage est complètement désacralisé par les attaques à la pudeur que commet l'entourage du couple : « Roberte prend un air gêné. [...]. Roberte prend un air de plus en plus gêné. [...]. Roberte, de plus en plus gênée, prend cependant

³³⁷ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 109.

des poses extravagantes »³³⁸. Le tout trahit un manque de respect à l'égard du jeune couple, ainsi bafoué. Les sujets les plus privés sont ici une affaire de famille. C'est la mise en scène d'un monde où la sensualité (sexualité) ostensible perd tout son sens et dérange le spectateur.

La dépersonnalisation du couple s'accompagne de son infantilisation, comme on l'a constaté dans le chapitre précédent. On entend la mère de Jacques s'adresser à lui comme à un enfant : « Ton air résigné me satisfait. Mais sois poli jusqu'aux ongles »³³⁹. On le gronde, nous l'avons signalé, car il refuse de manger les pommes de terre au lard. Dans *L'avenir est dans les œufs*, on retrouve le même phénomène : les parents interpellent les jeunes mariés par des termes comme « mes pauvres petits », « mes pauvres poussins », « Oh, petiots, petiots », « Quelle brave enfant! », etc., qui, loin de trahir une vraie tendresse, connotent un amour possessif. Parallèlement, le couple est soumis à la violence verbale et physique des parents, Jacques est giflé, roué de coups à plusieurs reprises.

Bien que le rapport entre les vieux couples soit de leurs propres dires loin d'être parfait, ces derniers insistent pour que leurs enfants partagent le même sort. Ils suivent machinalement et sans réfléchir des règles et des valeurs ostensiblement absurdes. On assiste aux mêmes différends et disputes traditionnels et futiles entre les deux familles de beaux parents, chacun défendant son parti et en vantant les mérites :

Robert-père. – Si ça ne va pas, ce n'est pas la faute de notre fille, ce n'est pas la faute de notre fille. Ce n'est pas parce qu'elle est unique qu'elle est stérile.
 Roberte-mère, à son mari. – C'est bien. Il ne faut pas te laisser faire³⁴⁰.

³³⁸ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 220.

³³⁹ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 102.

³⁴⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 213.

Les Jacques et les Robert veulent chacun imposer plus que l'autre son autorité sur le couple qui devient l'objet de leur rivalité. Le conflit conjugal n'est pas mené directement par le couple comme dans *Délire à deux*, mais par les parents qui en tirent les ficelles.

Ceux-ci sont également tournés en dérision : ils sont présentés comme des êtres cyniques, bornés, voire idiots, qui baignent le jeune couple dans des formalités démodées. La grivoiserie, qui va jusqu'à l'obscénité, le regard lubrique, la parole osée, le geste déplacé et le mauvais goût sont des éléments que l'on retrouve partout dans le discours comme dans la gestuelle des personnages entourant le jeune couple : au dénouement de *Jacques ou la soumission*, les Jacques et les Robert entourent le jeune couple par une danse obscène et ridicule, en grouillant sur la scène d'une manière qui doit provoquer chez les spectateurs « un sentiment pénible, un malaise, une honte »³⁴¹, comme le souligne Ionesco lui-même. Tous leurs actes connotent la barbarie extrême et la grossièreté. Marionnettes à leur tour, ce sont des êtres dépourvus de toute intelligence qui tiennent à faire entrer la conjugalité dans leur propre cadre.

Loin d'être comiques, les couples mis en scène dégagent un malaise qui confine au tragique. On est en face de personnages souffrants, qui vivent une situation d'angoisse : leurs répliques comme leurs gestes trahissent la souffrance et la peine. Les didascalies fourmillent d'adjectifs qui décrivent leur détresse : par exemple, Jacques « effondré », ou « agité », ou « évanoui », etc. La représentation joue ainsi sur la marge entre comique et tragique, la surabondance et l'exagération des procédés comiques s'accompagnant d'un effondrement progressif des personnages.

³⁴¹ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 122-123.

De plus, les personnages apparaissent comme des créations fictives, même surréalistes, aussi bien par leur physionomie que par leur comportement. On pourrait même dire que ce sont plutôt des « états de conscience »³⁴² qui traduisent une crise de l'identité : thème de prédilection dans cette nouvelle dramaturgie, qui se place au centre d'intérêt des critiques du XX^e siècle, dont Lévi-Strauss, qui a traité la question dans son *Séminaire sur l'identité*³⁴³. Par leur caractère et leurs mouvements, je l'ai déjà souligné, les personnages formant le couple ressemblent à des marionnettes³⁴⁴ comme celles que Ionesco admirait dans son enfance, selon ce qu'il raconte dans ses *Notes et contre-notes* :

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. Je ne riais pas pourtant. Le spectacle de guignol me tenait là, comme stupéfait, par la vision de ces poupées qui parlaient, qui bougeaient, se matraquaient. C'était le spectacle même du monde, qui, insolite, invraisemblable, mais *plus vrai que le vrai*, se présentait à moi sous une forme simplifiée et caricaturale, comme pour en souligner la grotesque et brutale vérité³⁴⁵.

Dans sa caricaturisation des personnages, Ionesco a recours à l'élément de la pantomime, poussée à outrance, pour créer une ambiance de fantastique et renforcer l'irréel par la mise en scène d'un corps que rien ne puisse contrôler. C'est par cette émancipation qu'il accède à ce « plus vrai que le vrai » dont il parle : le personnage représenté acquiert une dimension universelle?³⁴⁶ La représentation fictive, libérée de tout référent et de toutes les conventions, s'ouvre en quelque sorte au réel. Walton le souligne : « Reference is sometimes effected by means of a purely fictional character

³⁴² P. Charvet, St. Gompertz, F. Martin, D. Mortier et Ch. Pouillon, *op. cit.*, p. 90.

³⁴³ Lévi-Strauss, *Séminaire sur l'identité*, Grasset, 1977, cité dans Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 13.

³⁴⁴ Comme on l'a déjà constaté.

³⁴⁵ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 53. C'est moi qui souligne.

³⁴⁶ Ne reconnaît-on pas ici la théorie de Barthes, selon laquelle, le signe est capable de dire le monde? Voir R. Barthes, *Communications*, n° 11, 1968, cité par Alexandre Gefen, *op. cit.*, p. 199.

who signifies, stands for, calls to mind an actual person »³⁴⁷.

Les couples sont également incarnés par le biais de l'espace, de la temporalité, du décor, des lumières, etc. Il y a toujours un lien réciproque entre l'espace et les personnages. S. Assad souligne ce rapport : « En effet, la considération de l'espace, dans une pièce de théâtre, pose nombre de problèmes, du fait que cet espace, qui n'est jamais vide, englobe à la fois les personnages et leur discours, les objets et les indications scéniques de l'auteur [...] »³⁴⁸. L'espace comble-t-il en quelque sorte ce vide identitaire des couples dépourvus de toute personnalité et nous permet-il de mieux les comprendre?

Je me propose, dans la section qui suit, d'étudier le fonctionnement de l'espace à travers les éléments textuels qui nous sont livrés dans les didascalies, mais aussi dans les discours des personnages. Je me pose la question suivante : où vit le couple? J'aborderai par la suite les autres éléments qui constituent dramaturgie des personnages formant le couple (le temps, le décor, le bruitage, etc.), qui m'aideront à éclairer le thème de la conjugalité.

3.2 L'espace

La notion d'espace théâtral est traditionnellement liée à la représentation scénique, autrement dit au monde du spectacle. Elle commence à être reconsidérée et étendue au texte, « [...] avec le développement récent des sciences humaines en général, de la linguistique et de la psychanalyse en particulier »³⁴⁹. Le lieu est délimité dans le texte théâtral au fil des indications

³⁴⁷ Kendall Walton, *op. cit.*, p. 12.

³⁴⁸ S. Assad, *op. cit.*, p. 171.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 138.

scéniques du dramaturge, mais aussi des dialogues. J'examinerai donc l'espace dramatique dans cette perspective du texte écrit. Selon S. Assad, l'espace théâtral traditionnel mime ou reproduit l'espace social :

À moins qu'il ne s'agisse de mythes, où l'espace peut s'étendre aux dimensions du Cosmos, l'espace dont nous parlons se réduit souvent aux limites de la société, structure microcosmique d'un macrocosme, mettant en jeu des relations spatiales signifiantes. Celles-ci sont en général, politiques, sociologiques ou culturelles. Et les structures de l'espace sont corrélatives des structures sociales, et cette corrélation équivaut à une reproduction, à un mimétisme. Le fonctionnement de l'espace mime le fonctionnement de la société [...] ³⁵⁰.

Néanmoins, Ionesco met en scène un espace qui revendique son caractère illusoire, donc fictif. Adoptant la technique du paradoxe, le dramaturge propose, dans les trois pièces étudiées, une représentation de l'espace conjugal qui n'ouvre pas nécessairement sur une réalité préexistante, en ayant recours, nous l'avons souligné, aux procédés parodiques du grossissement caricatural et de la prolifération. Les rapports entre le couple et l'espace sont complexes : « L'espace scénique est vision du personnage, et non pas représentation d'un monde qui lui serait extérieur » ³⁵¹. Dans les trois pièces en question, rien ne permet à première vue d'établir une relation référentielle entre l'espace dramatique et l'espace social. En effet, l'espace du couple se situe dans un cadre universel dépassant la reproduction de la réalité qu'évoque S. Assad. Il demeure énigmatique et insaisissable, se situant plutôt dans le cadre de la métaphore. Il constitue en quelque sorte le prolongement des personnages : « L'espace est si personnalisé qu'il porte les marques de la souffrance du héros avant même que celui-ci n'ait exhalé ses plaintes » ³⁵².

Tout d'abord, comme c'est le cas des personnages, le lieu est plongé dans l'anonymat. Il est impersonnel comme ses occupants et, de là, semble

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 166.

³⁵¹ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 35.

³⁵² *Ibid.*, p. 34.

être interchangeable. De quel pays s'agit-il ? Hormis la langue, aucune indication ne nous est donnée. On ne décèle pas non plus dans les répliques des personnages des repères spatiaux susceptibles de nous informer sur leur appartenance à tel ou tel lieu. Néanmoins, de vagues allusions situent et délimitent l'action. Ainsi, dans *Délire à deux* : on entend « Elle » reprocher à « Lui » le choix de leur maison : « [...] Quelle idée as-tu eue de choisir cette habitation à la frontière des deux quartiers? »³⁵³. Cette notion de frontière renforce l'idée d'enfermement dans un cercle de conflit. C'est généralement aux frontières que les guerres ont lieu. De plus, l'action se déroule toujours dans une chambre : c'est bien sûr le lieu prédominant dans ces pièces traitant de la conjugalité, puisqu'une chambre est symboliquement « le lieu de l'intimité »³⁵⁴ : c'est un lieu clos et pourtant ouvert à toutes les influences et toutes les intrusions. Cet espace clos se rétrécit (*Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*) ou éclate progressivement jusqu'au dénouement.

Dans les trois pièces étudiées, le décor est décrit de manière générale et presque vague, comme le constate M-C Hubert : « Le décor, chez Ionesco, est toujours décrit, comme le portrait, en termes ambigus et irréalistes, parce qu'il n'est jamais représentation d'un lieu, mais miroir d'une âme »³⁵⁵. Toute transformation dans les rapports entre le couple est accompagnée par un changement dans le décor. Dans *Délire à deux*, on a affaire à un décor très simple qui situe le couple dans la petite ou la moyenne bourgeoisie urbaine : « *Chambre quelconque, chaise, lit, coiffeuse, fenêtre au fond, porte à gauche, porte à droite* »³⁵⁶. Dans *Jacques ou la soumission*, les indications scéniques décrivent un univers encore plus étriqué :

³⁵³ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 209.

³⁵⁴ S. Assad, *op. cit.*, p. 146. G. Bachelard note l'importance de l'intimité de la chambre dans sa *Poétique de l'espace* : « l'intimité de la chambre devient notre intimité » Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 203.

³⁵⁵ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 33.

³⁵⁶ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 201.

Une chambre mal tenue. Une porte étroite, assez basse, au fond, à droite. Au fond, au milieu, une fenêtre – d'où vient une lumière blême – aux rideaux sales. Un tableau ne représentant rien ; un vieux fauteuil usé, poussiéreux, au milieu de la scène ; une table de nuit ; des choses indéfinies, à la fois étranges et banales, comme des vieilles pantoufles ; peut-être, un canapé défoncé, dans un coin des chaises boiteuses³⁵⁷.

Le décor ici est un indicateur socioculturel qui souligne la condition sociale médiocre des personnages, mais aussi leur délabrement intérieur. Le cadre est sensiblement le même dans *L'avenir est dans les œufs* :

Dans le fond, sur la gauche, il y a, maintenant, un grand meuble, une sorte de longue table, ou une espèce de divan, servant d'appareil-à-couver. Le tableau n'"exprimant rien", sur le mur du fond, au milieu est remplacé à présent par un grand encadrement contenant le portrait du Grand-père Jacques, [...]. Chaises autour de la table à couver³⁵⁸.

On ne note aucun renouvellement qui porterait l'empreinte du jeune couple ou qui marquerait sa présence. Élément original et insolite, seul « l'appareil à couver » caractérise le nouveau couple Jacques et Roberte II. Il incarne l'animalisation du couple par l'intrusion de cet élément discordant qui sert en même temps de support dans le jeu de faire-semblant traitant de la conjugalité. Comme le tableau vide qu'il remplace, il constitue un clin d'œil envoyé par le dramaturge qui met en scène l'irreprésentable, sapant les codes traditionnels de la représentation. On est là bien loin du théâtre classique où « l'intelligibilité du monde passait par sa mise en tableaux »³⁵⁹. Le décor dans ce nouveau théâtre renvoie plutôt à la vuidité, à l'absence de sens.

Commune aux trois pièces, l'absence de toute velléité esthétique renchérit sur l'ambiance conjugale : dans ce processus de dépersonnalisation,

³⁵⁷ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 93.

³⁵⁸ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 207.

³⁵⁹ Jean-Marc Houpert et Paule Petitier (dir.), *De l'irreprésentable en littérature*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 9.

le décor rudimentaire trahit la médiocrité et la pénurie (*Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*). Les membres du couple vivent dans un milieu familial, très ordinaire, infiniment simplifié, qui reflète leur propre vide. Ce décor répond explicitement à l'image du personnage, pour que les deux ne fassent qu'un : « *Au lever du rideau, effondré sur le fauteuil également effondré, Jacques [...]* »³⁶⁰. M-C Hubert souligne cette fonction dramatique du décor : « Le décor permet de reconstituer le portrait manquant du personnage, il est le reflet du héros qui vient s'y mirer et y lire le chiffre de sa destinée »³⁶¹.

Dans les trois pièces étudiées, le décor est le miroir de l'âme des personnages et le reflet de leur caractère profond. Ainsi, dans *Délire à deux*, il s'agit d'un espace conflictuel à l'image de la vie du couple. La transformation du lieu va de pair avec celle du rapport entre « Elle » et « Lui ». D'une part, une fenêtre relie leur chambre au monde extérieur. La chambre tient donc à la fois de l'ouvert et du fermé³⁶². En fait, deux lieux parallèles se juxtaposent : la chambre où vivent « Elle » et « Lui » (lieu privé) et la rue (lieu public), qui connotent toutes les deux l'hostilité.

La détérioration progressive des rapports du couple est illustrée par une sorte de fusion entre les deux espaces (un lieu fermé et un lieu ouvert). Dans la première, dès qu'« Elle » et « Lui » se lancent dans une dispute, leur univers commence à éclater brutalement. Toutes les attaques ont pour cible l'espace le plus important de la maison, leur chambre à coucher, symbole de la conjugalité. Le conflit conjugal est en effet matérialisé par une guerre dans la rue où sont employés coups de feu, projectiles, etc. On assiste à un

³⁶⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 94. C'est moi qui souligne.

³⁶¹ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 36.

³⁶² Par ses caractéristiques propres, il fait appel un certain symbolisme qui relève des catégories « de l'ouvert et du fermé, du haut et du bas, du dehors et du dedans », souligne S. Assad, *op. cit.*, p. 143.

délabrement progressif de la chambre qui se transforme en un vaste camp de guerre, à mesure que se déroule l'action. : « *Des moellons tombent du plafond* », « *Des gravats tombent autour d'eux, sur le lit* », « *...les trous qui s'élargissent progressivement dans le mur* », etc. On voit une balle venant de la rue casser un carreau, un projectile traverser la fenêtre et les volets, les murs s'effondrer, le plafond se trouser, etc. Pour se protéger contre les dangers extérieurs, « Elle » et « Lui » se mettent à boucher toutes les ouvertures : ils poussent l'armoire contre la porte, ferment les volets de la fenêtre et mettent contre cette dernière le matelas de leur lit. Les meubles, n'assurant plus leur confort, servent plutôt d'outils de résistance. Il s'avère donc impossible de garder les éléments décoratifs dans leur ordre habituel. L'espace démoli ne sert plus d'abri au couple et ne lui confère aucune intimité, comme « Elle » le constate tout à coup : « Elle, *regardant les dégâts et les murs troués* : [...]. Nous y sommes dans la rue »³⁶³. Toute opposition réelle entre l'intérieur et l'extérieur est graduellement éliminée ; le conflit conjugal ne connaît pas de limites spatiales. La représentation de l'espace, autrement dit du couple, devient en quelque sorte comme une représentation du monde dans son ensemble.

En outre, le conflit entre « Elle » et « Lui » se matérialise progressivement par le surgissement de toutes sortes d'objets guerriers qui envahissent leur milieu (des mitrailleurs, des projectiles, des obus, etc.), constituant une nouvelle toile de fond, miroir d'une vie conjugale en pleine agitation. À mesure que leur dispute s'intensifie, leur espace devient la proie de phénomènes violents et excentriques. Des têtes de statuette, des corps sans tête, des têtes sans corps, etc., encombrant la chambre, matérialisent la désarticulation des personnages. Ceux-ci sont de plus emprisonnés par les objets qui prolifèrent et qui les empêchent de sortir de chez eux. Ces objets

³⁶³ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 221.

effrayants et insolites, faisant intrusion dans l'espace scénique, constituent « l'essence du drame »³⁶⁴. Il ne reste de l'ambiance première du couple que quelques ruines. La chambre, envahie par une matérialité hétéroclite, les confine dans un milieu de plus en plus étroit : on les voit cachés l'un près de l'autre sous le lit qui leur sert d'abri. L'espace, censé les réunir, les étouffe peu à peu comme « Elle » le souligne : « [...]... il n'y a pas assez d'air à la maison »³⁶⁵. La chambre, loin d'être sécuritaire, est le lieu de l'angoisse. Se refermant sur « Elle » et « Lui », elle se transforme en un lieu infernal. Bref, l'univers d'« Elle » et « Lui » est attaqué symboliquement de tous les côtés et leur espace vital est réduit progressivement. Dans un décor paradoxal, ils mangent par terre, sur une chaise au lieu d'une table. Ce décor insolite, hors norme, accentue le caractère saugrenu de la vie de ces personnages dépassés par les événements.

Pourtant, « Elle » et « Lui », gardent obstinément leur chambre. Toute sortie, pensent-ils, conduirait à la mort. La rue apparaît comme un lieu hostile, où se déroule la guerre la plus atroce, devant laquelle tous leurs différends conjugaux leur semblent rassurants. C'est l'endroit où l'homme est exposé au mal. Les lieux ouverts, loin de connoter la liberté et le bonheur, se trouvent ici représenter l'effroi et la source des absurdités les plus angoissantes (corps désarticulés des statues, etc.). Il y a en effet cette peur des espaces étrangers qui les poussent à rester ensemble ; le couple appréhende d'aller vers l'inconnu :

Elle : On va se retrouver dans la cave.

Lui : Ou dans la rue, tu vas attraper froid.

Elle : Dans la cave, on serait mieux. On peut y installer le chauffage.

Lui : On peut se cacher.

Elle : Ils ne penseraient pas à venir nous chercher.

Lui : Pourquoi ?

³⁶⁴ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 37.

³⁶⁵ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 212.

Elle : C'est trop profond. Ils n'imaginent pas que des gens comme nous ou même pas comme nous passent leur existence comme des bêtes, dans les abîmes.
Lui : Ils fouillent partout³⁶⁶.

Chacun cherche une ouverture par laquelle il pourrait se libérer de sa prison. On les voit sortir, puis entrer à plusieurs reprises. Mais il n'y a pas d'issue possible, d'autant plus que la porte n'a pas de fonction réelle. En fait, la porte ici est une illusion théâtrale, traitée comme telle dans la pièce. Sa présence qui, relève de l'ordre du fictif pour les personnages eux-mêmes, est un élément du jeu sur la représentation. Cet enfermement se manifeste chez le couple sous forme de sentiments négatifs : « Lui, *seul* : [...]. Je suis prisonnier d'un amour malheureux. Et coupable. On peut dire que c'est une juste punition »³⁶⁷. En outre, « Elle » perd tout repère spatial :

Elle : [...]. On pourrait peut-être sortir par là (montrant un trou du mur), ça donne où?

Lui : Ça donne dans les escaliers.

Elle : Ça donne dans quels escaliers?

Lui : Ça donne dans les escaliers qui donnent dans la cour.

Elle : Dans les escaliers qui donnent dans quelle cour?

Lui : Ça donne dans les escaliers qui donnent dans la cour qui donne dans la rue.

Elle : Qui donne dans quelle rue?

Lui : Qui donne dans la rue où ils se font la guerre.

Elle : Alors c'est une impasse.

Lui : Alors il vaut mieux rester. [...]³⁶⁸.

« Elle » et « Lui » découvrent peu à peu que toute tentative de fuite est vaine, car il n'y a ni refuge, ni abri. L'espace apparaît comme une poupée gigogne sans véritable débouché sur l'extérieur, car même celui-ci est fermé : une impasse. Cette volonté de s'enfuir demeure un rêve irréalisable. Chacun est condamné ainsi à vivre malgré lui avec l'autre. Partager le même espace est donc loin d'être un choix.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 211.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 214.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 218.

Dans *Jacques ou la soumission*, où l'espace intérieur est la représentation concrète de l'autorité paternelle, la situation est différente. On retrouve la même conception de l'espace-prison dans cette pièce, mais cette fois-ci, malgré la présence d'une fenêtre et d'une porte, l'extérieur ne fait pas intrusion. L'espace est le miroir des rites familiaux, signifié de l'austérité et du carcan des habitudes. Au début de la pièce, on voit Jacques assis sur un fauteuil, ses parents formant un cercle autour de lui, l'emprisonnant pour mieux le dominer. Jacques se trouve ainsi doublement cloîtré : tout d'abord dans la chambre d'où il ne sort jamais et, ensuite, dans le cercle familial. Pour disposer d'un espace de liberté, il finit toujours par se soumettre à l'autorité de sa famille, comme on l'a déjà constaté.

Dans leur rapport avec l'espace, les personnages adoptent deux attitudes opposées : le mouvement ou l'immobilité. On voit tout le monde bouger, donc changer d'espace, sortir de la scène ou y revenir : Jacques père fâché contre son fils s'en va : « Il sort d'un pas violemment décidé », de même que Jacques-mère et Jacqueline « Elles sortent toutes les deux suivies de grand-père et de grand-mère » ; plus tard ils reviennent, et ainsi de suite. Jacques est le seul à demeurer le plus souvent immobile « assis » et, même quand on le voit bouger, il ne dépasse pas les limites de la scène comme le font les autres : « *Il se lève, marche fiévreusement d'un bout à l'autre de la scène* »³⁶⁹. Roberte II partage le même sort que son fiancé : une fois entrée sur scène, elle ne peut plus le quitter comme le souligne cette didascalie : « *Elle a l'air de vouloir un moment suivre ses parents. Elle fait un pas vers la sortie, mais un geste de son père la cloue sur place* »³⁷⁰. Jacques cherche des « trappes » pour s'évader, il manifeste à sa fiancée sa volonté d'évasion : « Et comment sortir? Ils ont bouché les portes, les fenêtres avec du rien, ils ont

³⁶⁹ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 99.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 113.

enlevé les escaliers... On ne part plus par le grenier, par en haut plus moyen... pourtant, m'a-t-on dit, ils ont laissé un peu partout des trappes... Si je les découvrais... Je veux absolument m'en aller ». Roberte II se présente comme sa libératrice : « Je connais toutes les trappes »³⁷¹. Elle laisse entendre à Jacques que sa vie avec elle le libérerait de son emprisonnement. D'ailleurs, elle a des chevaux pour le faire, elle lui offre un espace ouvert, à caractère fantastique : « Dans mon endroit, j'ai un voisin meunier. Il a une jument qui a mis bas deux gentils poulains. [...] »³⁷². Jacques est séduit par ces espaces oniriques où il peut s'échapper pour la première fois, même si cette évasion s'opère uniquement au niveau des rêves. Mais la délivrance de Jacques est de courte durée. Loin de trouver en Roberte II le refuge heureux qu'il espère, son lien avec elle conduit à plus d'enfermement, comme on le verra dans *L'avenir est dans les œufs*.

Dans cette dernière pièce, l'espace est adapté à une finalité précise : la multiplication. On l'occupe par un grand meuble : « une sorte de longue table, ou une espèce de divan, servant d'appareil à couvrir »³⁷³. Jacques et Roberte II, nouvellement mariés, ne disposent curieusement pas d'espace intime. Ils occupent toujours la même chambre avec leurs familles. Ils n'en occupent de plus qu'une partie très limitée, car ils demeurent le plus souvent dans l'immobilité, faisant l'amour.

Pour mieux contrôler le couple, la famille fait cercle autour de lui : « Deux groupes se forment. Les parents-Jacques, la grand-mère, Jacques et Jacqueline entourent Jacques-fils ; les parents-Robert entourent Roberte qu'ils tirent un peu à l'écart »³⁷⁴. Dans cet espace doublement clos, Jacques et

³⁷¹ *Ibid.*, p. 117.

³⁷² *Ibid.*, p. 117.

³⁷³ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 207.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 213.

Roberte se livrent à la multiplication de manière frénétique et sans arrêt, sous la pression et les encouragements des parents : « *Jacques-père soulève Jacques fils qui est à plat ventre, regarde et dit. – Apportez toujours! Il y a de la place! Ne vous inquiétez pas* »³⁷⁵. On assiste à une prolifération des œufs qui couvrent la scène, où on voit Jacques désespéré et « *effondré dans son siège* »³⁷⁶. Les parents versent sur la tête de Jacques les œufs qui s'entassent partout autour de lui. Les œufs accumulés partout ont voilé les indications spatiales, et le seul décor possible devient celui d'un poulailler sur scène après que tout le reste a été noyé par cette présence excentrique. L'espace devient de plus en plus encombré par ces corps insolites, comme dans *Délire à deux*. Cette prolifération se fait encore une fois aux dépens du couple et rend leur vie commune de plus en plus tragique. Elle s'accompagne en effet de la disparition de l'homme : « il s'ensuit un encombrement de l'espace scénique équivalent à l'encombrement moral »³⁷⁷. La multiplication, dont résulte une quantité illimitée d'œufs, sème la pagaille aussi bien dans le décor scénique que dans l'union matrimoniale de Jacques.

L'état d'euphorie première entre Jacques et Roberte II a disparu pour céder la place à la déception. Lorsque la gaieté de Jacques s'éteint et que le mariage devient de plus en plus un calvaire, l'espace scénique devient le reflet de son désarroi. Les didascalies nous annoncent un effondrement possible de l'espace conjugal, à l'instar de ce qui se passe dans *Délire à deux* : « *Une trappe peut ou non s'ouvrir ; ou bien le plancher peut ou non lentement s'effondrer, les personnages – à leur insu – doucement s'enfoncer et disparaître sans interruption du jeu, ou continuer tout simplement, selon les*

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 226.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 224.

³⁷⁷ Raymond Laubreaux, *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Paris, Garnier Frères, 1973, p. 52.

possibilités techniques de la machinerie »³⁷⁸. L'échec dans la vie conjugale est donc ici aussi illustré par un affaissement du cadre spatial.

En fait, les personnages, conscients de leur situation de bêtes prises au piège, sont aux prises avec leur espace, qui est loin de leur assurer la moindre sécurité. Dans cette représentation de l'espace, deux éléments dramatiques, faisant partie du décor, contribuent explicitement à l'image de la conjugalité : l'éclairage et le bruitage.

- *L'éclairage*

Élément important du décor qui conduit à son évolution, l'éclairage est un langage visuel (tout comme l'espace, le décor, etc.) qui révèle l'état d'âme des membres du couple et rythme leurs rapports : « On voit l'éclairage [...] intervenir dans l'action en opérant une rupture ou en créant un lien entre des personnages, indiquer la fuite du temps, suggérer une atmosphère, souligner les passages de la "réalité" à l'onirisme, posséder une valeur métaphorique et symbolique »³⁷⁹. Dans les trois pièces, l'éclairage se transforme avec les événements qui se déroulent, il illustre l'action en augmentant ou en diminuant d'intensité. Je pourrais dire qu'il est le thermomètre qui mesure le degré de l'entente entre les membres du couple et leur humeur : c'est un indice, entre autres, des pensées et des sentiments des personnages. Il constitue à lui seul tout un décor. La lumière et l'obscurité sont la projection des sentiments profonds des personnages sur scène : « La lumière, liée pour Ionesco à des expériences autobiographiques, est, dans son œuvre, synonyme de vie, de joie, d'extase, de transfiguration »³⁸⁰.

³⁷⁸ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 230-231.

³⁷⁹ G. Girard, R. Ouellet et C. Rigault, *L'univers du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, Littératures modernes, 1978, p. 76.

³⁸⁰ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 35.

Dans *Délire à deux*, la guerre extérieure qui s'ajoute à la dispute du couple « Elle » et « Lui », oblige ces derniers à fermer la fenêtre et ses volets pour s'abriter des coups de feu, des projectiles, etc., qui proviennent de la rue et pénètrent dans leur chambre. Ils se retrouvent alors, pendant un moment, dans une obscurité totale qui n'éclaircit ni leurs rapports ni leur vision du monde. Pour sortir des ténèbres, le couple a recours à l'éclairage électrique qui remplace alors la lumière naturelle du jour dont il a été privé. Mais allumer la lumière ne se fait pas sans difficulté, comme nous l'indiquent les didascalies : « *(Il se dirige vers le commutateur dans l'obscurité et se heurte à un meuble)* », ensuite, « *(Elle se lève, se dirige dans l'obscurité vers le commutateur, se heurte à lui)* »³⁸¹. L'absence de lumière donne lieu à de nouvelles querelles. Cet éclairage artificiel donne un jour nouveau, à la fois morne et insolite, au monde entourant le couple : « C'est la grisaille. Tout le monde est rouge de colère »³⁸². La paix qui s'installe un moment donne lieu à des illuminations. Mais ce n'est qu'une trêve provisoire, et les lumières disparaîtront de nouveau pour céder la place à l'obscurité.

On retrouve les mêmes jeux de lumière *Jacques ou la soumission* : le rideau se lève sur un « décor sombre, en grisaille ». La lumière blême qui baigne la pièce matérialise les états d'âme de Jacques, elle est projection sur le monde extérieur de ses sentiments de peine et de désespoir. De fait, dès le début, une didascalie annonce le changement de l'éclairage qui scandera le déroulement de l'action : « Le décor sombre du début devra, dans la scène de la séduction, se transformer, par l'éclairage ; puis, deviendra verdâtre, aquatique, vers la fin de la même scène ; puis s'obscurcira davantage, tout à la fin »³⁸³. À l'issue de la pièce, Jacques et Roberte II vivront dans les ténèbres

³⁸¹ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 208.

³⁸² *Ibid.*, p. 220.

³⁸³ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 93.

d'un enfer matrimonial où les plongent leurs aînés : « *L'obscurité est de plus en plus épaisse. [...] ...tout s'éteint. De nouveau, une lumière grise* »³⁸⁴, comme on le voit dans *L'avenir est dans les œufs*. Dans cette dernière pièce, Ionesco ne donne pas d'indications directes sur l'éclairage, mais la présence de la pluie connote une ambiance grise et triste qui n'évoluera pas au fil de la pièce.

Ce jeu de l'éclairage met en relief la dimension dramatique de la représentation, tout comme le fait le bruitage comme on va le voir.

- *Le bruitage*

C'est un décor sonore qui entre en relation dialectique avec le texte : « [...] le bruitage comprend tous les effets sonores ne relevant ni de la parole ni de la musique ; des bruits – vibration non périodique – peuvent provenir de sources multiples... »³⁸⁵. Il constitue un élément important de la représentation, dans la mesure où il évoque une certaine atmosphère et nous permet de suivre l'évolution des rapports entre les personnages. En effet, dans les trois pièces, on a affaire à une dualité bruit-silence ou parole-silence.

Dans *Délire à deux*, la dispute entre « Elle » et « Lui » est rythmée par des bruits extérieurs qui s'intensifient à mesure que les rapports au sein du couple se détériorent. Il ne s'agit pas d'un vacarme habituel, mais d'une guerre violente, où on entend les bruits d'explosion, de coups de feu, etc., qui se rapprochent de plus en plus : l'espace sonore envahit l'espace scénique, créant autour du couple une ambiance tendue. Déjà, ces bruits anticipent et annoncent la scène de ménage, comme souligne la didascalie du début : « *On*

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 123.

³⁸⁵ G. Girard, R. Ouellet et C. Rigault, *op. cit.*, p. 77.

entend dehors des bruits, vociférations, coups de feu »³⁸⁶. Ils deviennent assourdissants et empêchent les personnages de s'entendre, aussi bien sur le plan concret que symbolique. Quand on a déclaré la paix dans la rue, on assiste à une cessation progressive puis totale du bruit. Mais tout finit par recommencer comme le conflit conjugal : « On entend au dessus le bruit d'une scie »³⁸⁷. Les bruits sont aussi la matérialisation de la fureur et la mauvaise humeur du couple. Ils constituent donc un écho de l'action comme de l'état psychologique des personnages.

En revanche, dans *Jacques ou la soumission*, règne une atmosphère de complot, où silence et chuchotements sont des éléments essentiels d'une guerre psychologique, d'une « guerre froide ». C'est une autre forme d'expression qui assure la communication mieux que ne le fait le discours. On assiste à des périodes de silence récurrents qui sont destinées à agir sur Jacques : « Rythmée par des silences, la conversation suggère le non-dit et souligne l'altérité inaliénable de tout être »³⁸⁸. Osant refuser la fiancée qu'on lui propose, Jacques fait face à des moments de silence très tendus, donc menaçants, qui connotent le plus souvent la stupéfaction et l'horreur. C'est toujours le silence qui précède la tempête : après ces pauses, Jacques a toujours affaire à la colère et à la malédiction de tous. Par cette alternance de bruits et de silence, les personnages s'adonnent à un jeu de faire-semblant, à une comédie dont les tons excessifs et irréels sont destinés à agir sur Jacques. Celui-ci, à son tour, prend part au jeu en employant parfois cette même arme pour se défendre : « la forme la plus haute de communication au théâtre est le silence »³⁸⁹. Ainsi, au début de sa rencontre avec Roberte II, il demeure silencieux face à elle pour lui laisser entendre son indifférence : c'est toujours

³⁸⁶ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 201.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 224.

³⁸⁸ E. Jacquart le souligne en parlant du théâtre de Beckett et de Ionesco, *op. cit.*, p. 75.

³⁸⁹ Joseph Chaikin, le directeur de « l'Open Théâtre », le souligne. Cité par Franck Jotterand, dans *Le nouveau théâtre américain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 12.

le jeu de la mise en abyme qui est mis en relief. Les bruits dans cette pièce n'en sont pas moins omniprésents : cris de Jacques-père, sanglots de Jacques-mère, chanson de Jacques grand-père, indignations exprimées à voix haute, applaudissements, etc. Ces bruits semblent destinés à étourdir Jacques et à l'empêcher de réfléchir.

On retrouve le même phénomène dans *L'avenir est dans les œufs*. En outre, tout au long de cette dernière pièce, les gémissements et les cris de Jacques se font entendre : « *Cris de plus en plus aigus* », que Jacqueline interprète comme les « douleurs de l'enfantillage », dans un jeu de mots saisissant. On entend également très fort les cot-codac de Roberte II qui accompagnent la production d'œufs jusqu'au dénouement : « *Le mouvement, les bruits continuent "Cot-cot-codac" "Teuf! Teuf! Teuf!" [...]* »³⁹⁰. Bref, des bruits de toutes sortes, provenant aussi bien de l'extérieur « *[o]n entend la pluie* »³⁹¹, que de l'intérieur (la douleur du couple et la joie des parents), envahissent l'espace scénique. Lorsque Jacques manifeste d'une voix faible son mécontentement, les bruits cessent et on a affaire à un silence tendu (même stratégie qui se trouve dans *Jacques ou la soumission*). Mais, ce n'est que provisoire et les bruits reprennent toute leur vigueur rapidement pour plonger le jeune couple dans un enfer sonore.

Ionesco, s'ingéniant à transgresser les règles classiques de la bienséance (je l'ai déjà souligné), représente le couple en train d'émettre des sonorités qui connotent l'acte sexuel. Lors du mariage de Jacques et Roberte II dans *Jacques ou la soumission*, le rideau tombe sur des bruits grossiers des Jacques et des Robert : « *On n'entend plus que leurs gémissements, leurs soupirs* »³⁹², tout comme on entend les ronronnements et les chatolements du

³⁹⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 227-228.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 207.

³⁹² Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 123.

jeune couple dans *L'avenir est dans les œufs*. On est dans le domaine du théâtre : tous les sentiments doivent être communiqués. Les personnages, conscients du fait qu'ils jouent un rôle dans un jeu, expriment à voix haute tout ce qui se passe : ainsi, ils simulent et « font-comme-si », des types de comportement que dénonce Platon dans sa conception de la mimésis.

Ainsi, au début de chaque pièce, se déploie un univers qui s'inscrit dans le cadre d'une mimésis, comme Ionesco le révèle lui-même : « Le jeu [...] doit être, au début, très réaliste, ainsi que les décors et, par la suite, les meubles qu'on apportera »³⁹³. Tout apparaît normal, puis, petit à petit, c'est la folie. Chaque objet, d'abord bien à sa place, évoque une certaine harmonie provisoire et illusoire. Mais avec la succession des événements, l'angoisse des personnages prend le dessus et l'anarchie s'installe. À un décor ordonné, paisible, en succède un autre, baignant dans le désordre, inquiétant et presque infernal, comme on le voit plus particulièrement dans *Délire à deux* et *L'avenir est dans les œufs*. Contrairement à l'immobilisme des personnages, le décor, lui, est mouvant. Cette représentation écarte l'espace de tout aspect réaliste, pour le situer essentiellement dans le cadre du jeu de faire-semblant. Qui plus est, l'anonymat des lieux dote l'espace d'un caractère universel.

Selon A. Ubersfeld, l'espace et le temps semblent être la métaphore d'un de l'autre : « La récurrence des mêmes lieux indique la récurrence temporelle ou au contraire, par la différence, permet de saisir le temps comme processus »³⁹⁴. Je passe donc à l'étude de la temporalité pour comprendre comment elle situe les personnages formant le couple.

³⁹³ Cité par Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 36. La source n'est pas mentionnée.

³⁹⁴ A. Ubersfeld, *op. cit.*, p. 196-197.

3.3 Le temps

Si le temps est « la structure véritable de l'existence humaine »³⁹⁵, il est déstructuré et impossible à mesurer dans les trois pièces, où sa représentation fait écho à celle des personnages qui, déshumanisés, ne peuvent se situer dans la temporalité³⁹⁶. Assumant une conjugalité qui les enferme dans un cercle vicieux, les couples végètent hors du temps. Tout comme on ignore dans quel lieu se déroule l'action dans les pièces étudiées, l'époque, la saison, l'heure ne sont pas déterminées. Le temps historique est absent : le temps fictionnel prend toute la place. D'ailleurs, « la difficulté du temps au théâtre est qu'on peut le désigner comme *réfèrent*, on ne peut pas le *montrer*, il est par nature hors de la *mimésis* »³⁹⁷, affirme A. Ubersfeld qui exclut ainsi la possibilité que le temps soit une reproduction de la réalité, même s'il en est le référent dans les pièces classiques.

Les indicateurs temporels figurent aussi bien dans les didascalies que dans les répliques des personnages. Dans les trois pièces, on relève dans les propos des personnages des notations temporelles comme « la veille, demain, l'année dernière, tout à l'heure, l'avenir, un moment de silence, la fin de la semaine, etc. », qui ne nous donnent aucune information précise sur la temporalité de l'action et la plongent davantage dans l'ambiguïté.

On note toutefois l'absence d'éléments concrets qui serviraient de repère temporel aux personnages dans les trois pièces. Selon M-C Hubert, « Le fait de supprimer tout repère temporel, correspond, chez les dramaturges

³⁹⁵ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 63.

³⁹⁶ Ce lien entre le temps et l'existence humaine, est également évoqué par Heidegger : « "Le Temps" [...] évoque le passage des saisons ou la façon dont je pourrais ressentir le sens de ma propre existence », *Ibid.*, p. 65.

³⁹⁷ A. Ubersfeld, *op. cit.*, p. 198.

des années cinquante à ce refus du réalisme qui les caractérise, mais qui vient surtout symboliser l'impossibilité de leurs personnages de se repérer dans le temps, parce qu'ils ne maîtrisent pas le langage »³⁹⁸. Dans *Jacques ou la soumission*, Jacques, racontant son histoire à Roberte II, se perd dans le temps : « Lorsque je suis né, je n'avais pas loin de 14 ans »³⁹⁹. Cette citation montre bien que le temps représenté n'est pas le temps linéaire que l'on connaît. Dans *Délire à deux*, le lecteur a l'impression que les événements se déroulent tout au long des dix-sept ans de conjugalité et non pas au cours de quelques heures. « Lui » même l'affirme : « Après tout, ça m'est égal, depuis des années qu'on se querelle à cause de la tortue et du limaçon... »⁴⁰⁰. Dans *L'avenir est dans les œufs*, on apprend également la durée du mariage de Jacques et Roberte II par les répliques des personnages, mais on ignore la durée de la pièce : « Jacques-père, à Robert père. – Monsieur, il y a trois ans que nous avons conclu la noce! [...] »⁴⁰¹. Le temps écoulé dans le lien conjugal a une signification importante dans chacune des pièces : c'est un indicateur du type de la relation entre le couple. Dans *Délire à deux*, la monotonie qui frappe la vie du couple peut s'expliquer par la durée du lien conjugal (dix-sept ans), tandis que dans *L'avenir est dans les œufs*, il s'agit de nouveaux mariés. Les problèmes de chacun des deux couples apparaissent différents, selon l'étape de la conjugalité que ces derniers vivent.

De plus, l'ordre chronologique n'est pas respecté, le temps scénique est désorganisé. Dans *Délire à deux*, on a affaire à une structure circulaire : « Elle » et « Lui » reprennent, à la clôture de la pièce, tout à coup et sans transition, le même sujet futile du début (limace ou tortue). La pièce recommence automatiquement comme un disque qui tourne : la représentation

³⁹⁸ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 200.

³⁹⁹ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 116.

⁴⁰⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 204.

⁴⁰¹ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 209.

est apte à se multiplier infiniment, en rompant toute illusion du réel et en se confinant dans un monde répétitif, donc fictif. Il n'y a pas d'avenir meilleur dont ils puissent rêver, car leur vie n'est qu'un cercle infernal, comme « Lui » l'affirme : « Il y aura encore dix-sept ans. Encore dix-sept ans, la machine va tourner »⁴⁰². L'emploi du futur simple et du futur proche fait de cette prévision une vérité incontestable. Les « dix-sept ans » qu'« Elle » et « Lui » ont passé ensemble constituent le point de repère d'après lequel ils se situent dans le temps. Cette circularité de la pièce insiste sur le caractère permanent et inéluctable de l'échec conjugal : « La répétition d'une action toujours identique aboutit à la négation du temps dans son dynamisme et révèle des personnages prisonniers d'un processus régressif »⁴⁰³, affirme M-C Hubert. Ce procédé met en relief la viduité de la représentation. Le temps, ne figurant pas dans une chronologie, s'avère irreprésentable autrement qu'en regard de la scène et des couples qui s'y déchirent.

Par ailleurs, le couple fait constamment référence au passé et se projette dans l'avenir, comme pour généraliser la situation présente, souvent jugée négative : « [l]e présent éternel meurt pour toujours ; le passé et l'avenir [...] le remplacent »⁴⁰⁴. Les personnages, manquant d'objectivité, sont incapables de se concentrer sur le présent. On remarque la fréquence des temps verbaux propres au passé (le passé composé, l'imparfait, le plus-que-parfait et le conditionnel présent) et au futur (le futur simple et le futur proche), dans le discours direct des personnages. On retrouve le même procédé dans *Jacques ou la soumission*, qui ajoute à la panoplie des temps du passé le passé simple. Le moment vécu par les personnages, le temps scénique, sert donc toujours de point de départ à une autre temporalité, ce qui

⁴⁰² Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 204.

⁴⁰³ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 204.

⁴⁰⁴ Saint-Tobi, *Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu*, Paris, Éditions Gallimard, 1973, p. 98-99.

donne aux événements une signification plus importante et renforce l'idée de leur stabilité, malgré la mobilité du temps, comme l'illustrent les exemples suivants dans *Délire à deux* : « Elle » évoque le manque de sincérité de « Lui » au passé, en en faisant ainsi un trait de son caractère : « [...] Tu es de mauvaise foi, tu as été de mauvaise foi ». Ce procédé prend encore plus de rigueur dans cette pièce, où le conflit empoisonne la relation conjugale : ainsi, « Lui » affirme à « Elle » l'impossibilité de s'entendre ou de se comprendre pour de bon : « Comment peut-on s'entendre! On ne s'entendra jamais »⁴⁰⁵. Le futur connote ici paradoxalement l'absence d'avenir⁴⁰⁶. Ce glissement du provisoire au permanent met en relief la structure cyclique qui enferme le couple dans la même action qui se répète indéfiniment. Du passé au futur, la situation semble être figée pour l'éternité. La récurrence des adverbes comme jamais, plus, toujours, etc. renforce encore cette connotation d'irréversible et d'absolu⁴⁰⁷.

Dans *Délire à deux*, seuls les événements extérieurs, propres à la guerre, ramènent de temps en temps le couple au présent. Le temps, ici, est l'ennemi qui joue contre ce dernier, car non seulement il n'arrange jamais leurs différends, mais il ne fait qu'en augmenter l'intensité. Le couple est conscient de l'inéluctabilité de ce temps qui les fige dans leur échec depuis des années, comme le montre cet extrait :

Lui : Je disais que nous n'étions pas de la même espèce.
 Elle : Tu aurais dû t'en apercevoir depuis longtemps.
 Lui : Je m'en suis aperçu depuis le premier jour. C'était déjà trop tard. J'aurais dû m'en apercevoir avant de faire ta connaissance. La veille. Dès le premier jour, j'ai compris qu'on ne se comprendrait jamais⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 203.

⁴⁰⁶ Voir A. Ubersfeld, *op. cit.*, p. 204.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁰⁸ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 204.

En fait, le temps même est aboli par cette citation qui nie toute valeur signifiante aux temps de la conjugaison. C'est la métaphore du fatal, dont le couple ne peut jamais échapper. L'homme est dévoré par le temps, « pseudonyme du mal »⁴⁰⁹.

Dans la bouche des personnages, le passé se divise en deux périodes : le passé heureux d'avant leur rencontre et le passé malheureux qui englobe leur vie conjugale. Le couple établit toujours une opposition entre « le vivant et le révolu », on entend « Elle » dire à « Lui » : « Tu aurais dû me laisser à mon mari, à l'affection des miens, tu aurais dû me le dire, me laisser à mon devoir. Un devoir qui était un plaisir de tous les instants, de jour et de nuit »⁴¹⁰. On retrouve le même phénomène dans les deux autres pièces : les parents et les grands-parents comparent à tout propos le présent et le passé, le passé étant la référence, le modèle à suivre, donc le révolu. Ainsi, des indices temporels comme (de mon temps, comme dans le passé, etc.) sont récurrents. Seul le personnage principal de *Jacques ou la soumission*, n'exprime pas la moindre nostalgie pour le passé auquel il fait remonter l'origine de ses souffrances.

Dans *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*, le temps semble être linéaire. On y a affaire à une progression de l'action : la première pièce finit par le mariage de Jacques et Roberte, événement terminal considéré comme signifiant temporel qu'on retrouve souvent dans le théâtre classique. On apprend, dans la seconde pièce, l'écoulement de trois ans de mariage qui souligne une évolution dans le temps, malgré l'immobilité des membres du couple. Ces derniers passent, dans cette pièce, au stade de la multiplication : là réside tout le progrès de l'action. La pièce de *Jacques ou la soumission*, a

⁴⁰⁹ Saint-Tobi, *op. cit.*, p.98-99.

⁴¹⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 204.

toutefois une structure répétitive. Le dénouement reprend la première partie, où on assiste à la soumission de Jacques : l'action se compose de ses trois refus et trois soumissions⁴¹¹. Ce processus répétitif conduit à la disparition de Jacques.

Les récits que Jacques et Roberte II se racontent, ces « micro-récits des événements, renvoyant à un hors scène temporel »⁴¹², coupent la linéarité de la pièce. Dans *L'avenir est dans les œufs*, la multiplication interminable conduit à la répétitivité de l'action, qui perd de ce fait tout son sens : à défaut de nouveauté, le temps s'arrête. Plus globalement, s'il l'on analyse ensemble les deux pièces (*Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*) comme un tout, on constate qu'au début de la première, Jacques est en état de détresse, puis rencontrant Roberte II, il vit avec elle quelques moments de bonheur, qui s'éteignent rapidement dans *L'avenir est dans les œufs*, où se produit sa rechute. On décèle donc bien une structure circulaire qui s'étend sur les deux pièces à l'image du schéma temporel de *Délire à deux*, quoiqu'elle soit représentée davantage dans cette dernière.

Les trois pièces ont recours au procédé parodique de la vitesse accélérée. Les événements se déroulent rapidement, voire d'une manière frénétique qui reflète la folie des personnages : l'écroulement de l'univers d'« Elle » et « Lui », de même que l'entassement des œufs se font selon un rythme de plus en plus effréné ; les personnages agités ont des mouvements saccadés et détraqués. Tout contribue à une sorte de crescendo dans le jeu. Dans *Délire à deux*, Ionesco met « soixante secondes » seulement, avant le déchaînement de toute une scène de ménage qui dure des heures entre « Elle » et « Lui ». Les périodes de trêve à leur conflit sont souvent de très courte

⁴¹¹ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 50.

⁴¹² A. Ubersfeld, *op. cit.*, p. 201.

durée, ne dépassant jamais quelques secondes, durant lesquelles les personnages cherchent à entendre les bruits provenant de la guerre extérieure. De même, Jacques ne bénéficie que de quelques moments de répit avant que le tout (ses conflits avec ses parents, la conjugalité, la multiplication) recommence après avec encore plus de vigueur. Ce recours à la technique de la progression ascendante ou de la circularité conduit « à un effondrement systématique du réel d'une part, de l'autre à la détérioration psychologique des personnages »⁴¹³. Les personnages sont la proie de l'accoutumance qui conduit à leur chute dans l'enfer temporel. Privés de tout référent temporel et matériel, les personnages perdent leur essence humaine et se transforment en automates.

Ainsi, la représentation du temps passe du limité à l'infini par l'absence de repères temporels significatifs et par le procédé de la circularité, qui mettent en relief la dimension fictive de l'œuvre et attestent en même temps de l'universalité de la conjugalité mise en scène.

En somme

Comme on le voit dans les trois pièces, Ionesco dessine souvent des portraits sommaires et anonymes, qui s'inscrivent dans le refus du réalisme. S'abstenant de faire une description physique exhaustive de ses personnages, il se concentre plutôt sur une particularité du corps ou du costume, lourde de significations, destinée souvent à souligner leur caractère caricatural. L'art du portrait est bouleversé car le personnage déshumanisé « sert de support à une situation » qui a la primordialité : ici, c'est la conjugalité. En revanche, décor, lumière, bruitage et temporalité révèlent le caractère et les émotions des

⁴¹³ Gusine Gawdat, *op. cit.*, p. 138.

protagonistes.

Ces pièces représentent en effet des couples, ayant l'air « traditionnel » au début, qui se trouvent progressivement victimes de phénomènes insolites et irréalistes. En fait, on a affaire à des personnages robotisés sans équivalents dans la réalité. Loin d'être reconnus comme des êtres individuels, ces personnages sont dénués de toute existence particulière. Ils demeurent tous prisonniers de cercles infernaux, dont ils ne peuvent pas s'échapper. Les guerres et les dévastations ne sont que l'âpre reflet de la dépression conjugale. Les vieux couples, dans les trois pièces, tout comme les Smith et les Martin dans *La Cantatrice chauve*, tiennent des conversations absurdes et se préoccupent trop des futilités quotidiennes. On retrouve ici le même schéma conjugal où les personnages ne sont que des marionnettes interchangeables, qui se font écraser par un quotidien sans cesse plus grotesque. Même quand il y a un semblant d'accord entre le jeune couple comme dans *Jacques ou la soumission*, il s'agit plutôt d'une manœuvre féminine pour soumettre l'autre : tous les moyens sont bons pour atteindre le but, alors on joue la comédie ! On assiste en effet à une représentation dans la représentation.

La description de l'espace, loin d'être le référent d'un lieu réel, offre à son tour plus de lacunes et d'énigmes que de précisions. L'espace conjugal n'a pas une existence propre, il est le support des personnages et le miroir de leurs rapports. Ainsi, on a le plus souvent affaire à un lieu chaotique qui reflète le trouble régnant au sein de la vie conjugale. Dans les trois pièces, le couple se trouve dans un lieu clos, qui connote la tristesse, l'enfermement qui accompagne la conjugalité. Et même quand l'espace s'ouvre sur l'extérieur comme c'est le cas dans *Délire à deux*, il se transforme en enfer et condamne les personnages à encore plus d'isolement. Pourtant, le seul abri qui demeure, la chambre se retourne contre ses occupants, en devenant une prison d'une

part et en s'effondrant progressivement de l'autre part : « *A la fin de la pièce, il n'y aura plus de plafond du tout. Ni d'ailleurs de murs. On pourra voir, à la place, des sortes d'escaliers, des silhouettes, peut-être des bannières* »⁴¹⁴. L'espace conjugal, complètement bouleversé, change de forme et de structure. Il se transforme en devenant étranger et agressif comme chacun l'est pour l'autre. « Elle » et « Lui » passent leur temps à essayer vainement de balayer les décombres et d'obstruer les trous, mais la menace n'en devient que plus grandissante. La chambre, sous cet aspect, se trouve déniée de tout réalisme. L'espace est ici la projection spatialisée de la discorde conjugale.

En fait, dans les trois pièces, les membres du couple demeurent enfermés dans leur espace intérieur et ne réussissent jamais concrètement ni symboliquement à franchir cette frontière qui sépare le dedans de la scène de son dehors. Ils sont incapables de s'y affirmer ni d'entretenir un rapport sain et équilibré avec l'autre. Par ailleurs, ils sont toujours privés de leur droit d'avoir un espace propre. Il y a toujours des phénomènes extérieurs, parfois provenant de l'entourage, qui conquièrent le milieu conjugal et violent leur intimité. Par le procédé d'accumulation et de prolifération, les personnages sont anéantis, incapables de poursuivre leur lutte contre les objets qui font invasion dans l'espace. Cette accumulation d'objets, poussée au dénouement jusqu'au paroxysme, étouffe le couple dont l'espace devient un autre châtiment de l'enfer conjugal : il se trouve enterré vivant par cette présence insolite qui met l'accent sur son vide intérieur. C'est sur ce point que les êtres dépeints se rapprochent en fin de compte du quotidien.

Cette expression spatiale de la situation psychique des personnages est mise en relief par l'éclairage et le bruitage, autres langages qui font partie du décor. En fait, dans cette représentation de la conjugalité, la transformation de

⁴¹⁴ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 216.

l'éclairage (jeux de lumière et d'obscurité), comme celle du bruitage (parole-silence) symbolise celle des rapports entre les couples, mais aussi les changements intérieurs qui s'opèrent dans les profondeurs de ces personnages.

Tout comme les lois de l'espace sont complètement bouleversées, celles du temps le sont aussi. Les membres du couple sont rongés par un temps cruel et fatal qui rend leur existence vide de sens et d'espoir. Le temps chronologique est presque inexistant (*Délire à deux*) ou déstructuré (*Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*), cédant la place à un temps circulaire, redondant, qui enferme la relation conjugale dans un recommencement sans fin. En effet, ce procédé parodique de la circularité et de la vitesse accélérée conduisent à une viduité du temps, qui reflète celle des personnages : dans les trois pièces, le couple bourgeois est mis à mal dans un temps et un espace qui constituent le reflet et la cause de ses souffrances et de son angoisse permanents. Loin d'être la représentation d'un référent absent, tous les éléments dramaturgiques contribuent à créer un abîme qui sépare les membres du couple et à augmenter leur sentiment d'insécurité.

En somme, chaque pièce semble aborder, au premier abord, le thème de la conjugalité sous l'angle traditionnel de la mimésis. Ensuite, lors de la succession des événements, la représentation acquiert sa dimension fictive que renforce le jeu de la mise en abyme. Tout dans ces pièces (le costume, la gestuelle, le comportement des personnages, l'espace et le temps) constitue une sorte de parodie de la représentation classique. Cela est accentué par l'emploi des procédés parodiques tels que le travestissement, l'insolite, la structure circulaire, la vitesse accélérée, etc. En outre, cette représentation dépasse, par son caractère ambigu, illimité et dédoublé, l'univers théâtral du jeu pour rejoindre l'universel. Elle s'ouvre sur le champ externe du monde dont le chaos est mis en scène : ce qui intéresse Ionesco, c'est l'homme avec

ses lacunes et ses travers. De ce fait, la représentation du couple est elle-même représentative de la relation humaine, voire sociale. On décèle donc un rapport référentiel, implicite et détourné dans cette dramaturgie qui, pourtant, s'écarte des voies de la référence habituelles.

En poursuivant cette réflexion, j'examinerai, dans mon dernier chapitre, les thèmes qui ressortent de cette représentation de la conjugalité et le rapport dramaturge-lecteur, tout en faisant une récapitulation des chapitres précédents.

La leçon du théâtre est au-delà des leçons.⁴¹⁵
Eugène Ionesco

CHAPITRE IV DE L'ÉCRITURE À LA LECTURE

4.1 Les thèmes associés à la représentation du couple

Dans ce chapitre récapitulatif, je me propose d'envisager la représentation du couple dans le rapport qu'elle entretient avec le lecteur. La lecture, on le sait, est un va-et-vient entre le lecteur et le texte, une activité dynamique, où l'influence est réciproque :

L'acte de lecture n'est pas un mouvement linéaire, ni une opération cumulative ; nos déductions initiales créent un cadre de référence à l'intérieur duquel nous interprétons ce qui suit, mais ce qui suit peut aussi bien transformer notre compréhension originelle, mettre en lumière certains traits et en laisser d'autres dans l'ombre⁴¹⁶.

Dans une lecture intertextuelle des trois pièces, nous sommes confrontés à des thèmes qui se dégagent, se répètent et livrent une certaine image de la conjugalité.

- La solitude et l'angoisse

Thème récurrent, sujet en vogue dans le théâtre traditionnel d'après E. Jacquart⁴¹⁷, la solitude et l'angoisse que la conjugalité génère apparaissent comme le principal souci qui frappe les personnages de Ionesco, qui

⁴¹⁵ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 185.

⁴¹⁶ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 77.

⁴¹⁷ Voir E. Jacquart, *op. cit.*, p. 72.

souligne dans ses *Notes et contre-notes* : « L'univers encombré par la matière, est vide, alors, de présence : le "trop" rejoint ainsi le "pas assez" et les objets sont la concrétisation de la solitude [...] »⁴¹⁸. Dans un univers où l'amour se solde par un échec, l'homme se trouve presque toujours aux prises avec la solitude. Celle-ci est souvent associée à une incommunicabilité qui sépare les membres du couple, donc à un isolement qui revêt une forme différente dans chaque pièce. Qui dit solitude dit enfermement. On est rejeté par l'autre ou tout simplement on l'évite, donc on s'isole. Cela apparaît clairement dans *Délire à deux*, où le sentiment de solitude naît de l'indifférence qu'« Elle » et « Lui » ont l'un pour l'autre. Impossible pour eux d'avoir un point de rencontre, ni d'établir de nouveau un contact qui serait fondé sur la compréhension : bref, toute réciprocité est absente. Leur désir de sortir et de quitter leur milieu ne s'explique que par leur volonté de se fuir l'un l'autre, d'abandonner complètement l'autre sur le plan physique comme moral. Par là, ils ne cherchent pas à établir un lien plus équilibré avec quelqu'un d'autre, mais plutôt à s'épargner toute relation avec autrui, fût-elle hors la conjugalité. Le danger extérieur apparaît comme un élément illusoire qui sert de prétexte à leur claustration, « Elle » même se moque de « Lui » qui appréhende toute ouverture sur le monde dans ces termes : « Qu'est-ce que ça peut nous faire ? À part le danger, c'est vrai. Puisque tu dis que ça ne peut rien nous faire, tu peux vivre à l'intérieur, ta vie est là. (*Elle montre la maison.*) Si tu le voulais, mais tu n'es pas capable d'en faire quelque chose. [...] »⁴¹⁹. Dans *Délire à deux*, « Elle » et « Lui » essayent par tous les moyens de s'isoler non seulement l'un de l'autre, mais également de tout le monde extérieur, qui est porteur du malheur. On les voit refuser tout contact avec les voisins ou le soldat qui font intrusion dans leur vie au dénouement. Ainsi, on entend « Lui » s'adresser sévèrement au soldat dans ces termes : « Ça ne me regarde

⁴¹⁸ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 232.

⁴¹⁹ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 222.

pas, mêlez-vous de ce qui vous regarde »⁴²⁰. Face à leurs problèmes, ils se confinent dans leur appartement tout en étendant la rupture qui existe entre eux et le monde, et optent pour l'enfermement jusqu'au bout. En effet, même après la fin de la guerre, « Lui » décide de se cacher. Cette décision, aux yeux du couple, le protégerait.

En somme, la solitude chez ces personnages émane de l'intérieur, elle est d'ordre moral, car chacun est incapable de communiquer avec l'autre et d'établir avec lui un lien sincère et équilibré. Matelasser les portes, obstruer les fenêtres, etc., sont les derniers moyens d'assurer leur sécurité par le biais de la solitude. « Lui » le déclare : « [...] Si je sors, ils vont m'embêter, il faut attendre qu'ils rentrent chez eux, j'aime mieux m'embêter à la maison »⁴²¹. Mais, il ne faut pas aussi oublier que c'est le monde qui les chasse et les isole par son hostilité. Le même constat s'applique à ce qui se passe entre eux : ils se heurtent et s'éloignent l'un de l'autre par le biais du langage, autre élément qui renforce l'inimitié et, par suite, le sentiment d'angoisse : les mots sont des murs plus efficaces que les cuirasses et les murailles. Ils constituent un facteur d'éloignement, de discorde entre le couple. Le fossé entre l'homme et la femme s'élargit et l'échec de leur contact devient irrémédiable. Tout en vivant sur le plan concret parmi les autres, le personnage vit dans son propre univers qui le sépare du reste : il demeure en dehors de la vie.

Dans *Jacques ou la soumission*, la solitude de Jacques est mise en relief par sa différence par rapport à son entourage. De fait, Jacques est mis à l'écart aussi bien par son entourage que par cette contradiction entre le moi et le monde. Sa vie avec sa famille l'amène à se retirer de la collectivité, plutôt qu'à s'y intégrer. Un certain fatalisme accompagne cette démission : « [...] Je

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 223.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 221.

n'y puis rien, je suis né comme ça... J'ai fait tout ce qui était en mon pouvoir!... (Pause) ... Je suis ce que je suis... »⁴²². Plongé dans un mode de vie obligatoire et contraignant, il se replie sur lui-même comme le soulignent les didascalies à plusieurs reprises : « (*Seul, il se tait un long moment, absorbé dans ses pensées, puis, grave*) »⁴²³, ou encore « (*Il se calme peu à peu, se rassoit, réfléchit longuement [...]*) »⁴²⁴.

Toute exclusion s'accompagne nécessairement d'un sentiment de malaise et d'angoisse. Jacques, rejeté par son entourage dont il refuse d'adopter les valeurs, est le plus souvent sévèrement jugé pour son comportement rebelle. Après qu'il ait refusé la seconde fiancée qu'on lui propose, Robert père le traite d'« étranger intransigeant »⁴²⁵, pour souligner son caractère discordant. Néanmoins, la rencontre de Jacques avec Roberte II le fait sortir provisoirement de son isolement, comme on l'a déjà vu : pour la première fois, on le voit interagir avec quelqu'un. Roberte II, devenant sa confidente et sa compagne, brise sa solitude, et leur relation revêt rapidement un aspect érotique. Dans *L'avenir est dans les œufs*, Jacques et Roberte II récemment mariés ne font plus qu'un, mais c'est surtout sur le plan physique : le rideau se lève sur les deux embrassés. Le jeune couple semble être figé dans cette seule situation depuis des années, qui les coupe du monde. L'isolement semble avoir découlé automatiquement du mariage et surtout du siège familial qui est fait autour d'eux. Ainsi, la solitude mentale se concrétise, pour le couple, par un enfermement irrémédiable.

Isolés du monde, à l'écart de leur propre famille, Jacques et Roberte II sont aussi coupés l'un de l'autre. L'exil moral de Jacques, soumis à

⁴²² Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 113.

⁴²³ *Ibid.*, p. 98.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 113.

l'impératif de la multiplication obligatoire et frénétique, est de plus en plus accentué. Désormais, toute entente ou amitié entre le jeune couple a disparu, puisque celui-ci se trouve anéanti aussi bien par la tyrannie des parents que par la présence excentrique et envahissante des œufs. Jacques devient de nouveau un solitaire désespéré dans une vie matrimoniale impossible à endurer. La solitude de Jacques se matérialise, dans les deux dernières pièces, par la mise en scène d'un lieu clos, coupé du monde extérieur.

Dans les pièces étudiées, l'enfermement des personnages formant le couple dans leur propre monde s'accompagne d'un sentiment d'insatisfaction. Parler, même pour ne rien dire, se lancer dans des querelles, constitue une manière d'obvier à cette solitude qui les étouffe, une tentative vaine de se libérer : le langage cesse de devenir un but en soi. L'impossibilité de communiquer sépare les membres du couple qui, bien que vivant l'un avec l'autre, sont confrontés au vide.

- *L'enlissement*

Dans les trois pièces, l'enlissement apparaît comme l'inévitable destin des personnages. C'est la torture prolongée à laquelle tout couple semble être exposé. Crevant sous le poids de la conjugalité, « Elle » et « Lui » comme Jacques et Roberte II, s'enlisent petit à petit sous les objets qui prolifèrent sur scène de haut en bas ou de bas en haut. Dans *Délire à deux*, « Elle » et « Lui » se trouvent envahis par des cadavres, des statuettes, des projectiles, etc., provenant de l'extérieur, qui tombent sur leur tête et encomrent la scène partout. Tandis que dans *L'avenir est dans les œufs*, le jeune couple sombre progressivement dans les œufs qui prolifèrent automatiquement et en crescendo de l'intérieur, d'eux-mêmes. Impossible pour Jacques de freiner la production des œufs qui le couvriront de tous les côtés. Les personnages ne

sont pas uniquement les victimes de l'encombrement matériel, car l'enlissement s'effectue en même temps par le biais du langage : les mots se multipliant prennent la forme d'hallucinations, d'un délire, où les personnages se perdent et ne se reconnaissent plus ; nous l'avons déjà dit.

Dans ces deux pièces, l'enlissement des couples se fait de manière de plus en plus accélérée, et semble finir par étouffer leur vie conjugale. Ces derniers se trouvent incapables de résister à ce processus d'anéantissement et perdent en fin de compte tout pouvoir sur la situation. Condamnés à cet enterrement implacable, les protagonistes s'enlisent graduellement et se réduisent à des états de conscience : ainsi, au dénouement de *L'avenir est dans les œufs*, « *La " Production!"*, les *" Cot-codac "* reprennent de plus belle, le mouvement s'accélère encore plus dans l'enthousiasme général. [...] les personnages – à leur insu – vont doucement s'enfoncer et disparaître sans interruption du jeu [...] »⁴²⁶. Pourtant, les personnages gardent toujours l'espoir de la délivrance, de la possibilité de s'en sortir. Ainsi « Elle » et « Lui » essayent-ils de réparer les dégâts et de balayer les décombres : « Nous sortirons après »⁴²⁷.

Dans *Jacques ou la soumission*, l'enlissement du couple en voie de formation, Jacques et Roberte II, apparaît plutôt dans une métaphore de l'humidité et de la sexualité évoquée par l'eau et la boue, au cours de la scène de la séduction de Roberte II :

Viens...ne crains rien... Je suis humide... J'ai un collier de boue, mes seins fondent, mon bassin est mou, j'ai de l'eau dans mes crevasses. Je m'enlise. Mon vrai nom est Élise. Dans mon ventre il y a des étangs, des marécages... J'ai une maison d'argile. J'ai toujours frais... Il y a de la mousse... des mouches grasses, des cafards, des cloportes, des crapauds. [...]»⁴²⁸.

⁴²⁶ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 230-231.

⁴²⁷ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 223.

⁴²⁸ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 120.

Si Jacques répond automatiquement à cet appel envoûtant, l'enlissement total de ce dernier finit néanmoins par survenir au dénouement (lors de son mariage avec Roberte II) comme le soulignent les didascalies de *L'avenir est dans les œufs* : « [...] les personnages – à leur insu – vont doucement s'enfoncer et disparaître sans interruption du jeu »⁴²⁹. L'enlissement figure l'étape qui précède la mort, mais une mort terrible ; celle du vivant contraint d'abdiquer sous le poids du malheur et de la discorde : « Celui [le cheval] qui s'enlise dans le marais, l'entermé vivant que l'on entend bondir, rugir, qui fait trembler sa tombe avant de mourir ? »⁴³⁰ (*Jacques ou la soumission*, réplique de Roberte II). Ainsi, les personnages assistent-ils impuissants à leur propre fin.

- La mort

« La mort s'installe comme chez soi [...] dans le théâtre d'Eugène Ionesco »⁴³¹, souligne Saint-Tobi. En effet, la mort est une obsession chez Ionesco, lui-même l'admet dans ses *Notes et contre-notes* : « J'ai toujours été obsédé par la mort. Depuis l'âge de quatre ans, depuis que j'ai su que j'allais mourir, l'angoisse ne m'a plus quitté »⁴³². La représentation théâtrale est la concrétisation de la mort, avec le vide et l'angoisse qui l'accompagnent.

Les personnages formant le couple ont souvent un rapport avec la ruine. Les pièces nous donnent l'impression que c'est le sort de tous ceux qui sont unis par ce lien. La conjugalité s'accompagne d'une ambiance lugubre, où le couple est porteur de mort. Celle-ci fait partie de la condition humaine,

⁴²⁹ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 231.

⁴³⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 118.

⁴³¹ Saint-Tobi, *op. cit.*, p. 119.

⁴³² Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 309.

mais sa présence obsédante correspond au vide existentiel, au néant, qui se manifeste par différentes formes d'insolite. On retrouve dans les trois pièces le champ lexical de la mort qui s'étend aux personnages, à leur vie de couple, à leur lieu comme à leur temporalité : tuer, morts, étouffer, égorger, mourir, guillotine, la ruine, le deuil, la mort, s'engloutir, se pendre, décès, décédé, trépassé, etc. Ionesco établit toujours un lien entre la temporalité et la mort, en mettant l'accent sur les angoisses de l'homme dévoré par le temps : « le temps est le pseudonyme du Mal »⁴³³. La mort existe avant tout dans le langage : celui-ci détruit, sort et rentre dans le néant.

Dans *Délire à deux*, il s'agit de guerre, donc de meurtres. On voit des cadavres défigurés ou démembrés (Lui : « [...] Des corps sans tête et là des têtes sans corps »⁴³⁴, partout sur la scène. Cette présence engloutit « Elle » et « Lui » qui n'ont plus de véritable existence et deviennent à leur tour des corps inertes. Le dramaturge choque ainsi la bienséance pour accentuer l'atrocité et la terreur de la vie conjugale représentée. La peur de la mort hante constamment les membres du couple et les amène à s'enfermer, donc à continuer à vivre ensemble contre leur gré. Les coups de feu, les grenades, etc., leur arrivent de partout et mettent leur vie en péril : la présence constante du danger va de pair avec celle de la mort. La conjugalité transforme les membres du couple en des marionnettes macabres incapables d'échapper à leur destin fatal. Le délire d'« Elle » et « Lui », se déroulant dans un rythme automatique et répétitif, les fige déjà dans un temps indéfini et infini et détruit petit à petit leur relation. Leur vie conjugale apparaît comme le prélude à leur propre fin qu'ils évoquent souvent comme l'illustre cet extrait :

Elle : Tu veux que je gèle. Tu voudrais me tuer.
Lui : Je ne veux pas te tuer, je veux de l'air.

⁴³³ Saint-Tobi, *op. cit.*, p. 98-99.

⁴³⁴ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 224.

Elle : Tu disais qu'il fallait se résigner à l'asphyxie⁴³⁵.

La sensation d'étouffement est toujours présente et met en quelque sorte l'existence d'« Elle » et « Lui » en danger. De fait, la mort pourrait surgir de n'importe où, d'une fenêtre ouverte ou fermée, la guerre ou la paix conduiraient à la même destinée, parfois même au nom de la justice comme le souligne « Lui » : « Ils font justice dans la sérénité. Ils ont installé la guillotine au-dessus. Tu vois bien que c'est la paix ». L'humanité semble périr dans des circonstances monstrueuses. Ce climat s'étend au couple ou émane de lui, on ne sait pas trop. Le risque de mourir, déjà présent, augmente du fait de l'hostilité qui imprègne la société dont le couple fait partie. Autrement dit, avoir un contact avec l'autre, c'est comme se suicider, comme « Lui » le souligne : « Au lieu de mourir tout seul, il y a des gens qui se font tuer par les autres. Ils n'ont pas la patience. Ou ça leur fait plaisir »⁴³⁶. Le danger de mort acquiert des dimensions plus graves avec la vie en communauté, car c'est là où la violence domine ; le meurtre y est omniprésent :

Elle : C'est ça la communauté.

Lui : Ils se tuent les uns les autres.

Elle : Ils se tuent chacun à leur tour. [...] ⁴³⁷.

Cette évidence généralisée apparaît comme la seule chose sur laquelle « Elle » et « Lui » sont parfaitement d'accord. La mort est partout autour d'eux : elle frappe, n'épargne personne. Elle reflète ici le non-sens d'un monde incompréhensible. Toute vraie vie est interdite au couple enterré vivant.

Dans *Jacques ou la soumission*, Roberte II, qui se présente pourtant à Jacques comme la vie dans sa totalité, évoque à plusieurs reprises la mort dans son auto-description : « [...] je suis la gaîté dans le malheur... le travail... la

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 205.

⁴³⁶ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 217.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 217.

ruine... la désolation... ah! ah! ah!... le pain, la paix, la liberté, le deuil et la gaiété [...]. Je suis la gaiété de la mort dans la vie... la joie de vivre, de mourir »⁴³⁸. Dans les histoires qu'elle raconte, la mort toujours présente apparaît sous un jour affreux, toujours liée au cloisonnement : « Les habitants y sont morts depuis longtemps, les cadavres desséchés dans les maisons ». Roberte II représente à Jacques la conjugalité dans un scénario meurtrier qui plaît beaucoup à ce dernier : « [...]. Le meunier devint fou. Tua sa femme. Cassa tout. Le feu mit. Se pendit »⁴³⁹. La vie conjugale est caractérisée par la violence.

Dans *L'avenir est dans les œufs*, Ionesco sape complètement la vraisemblance en mettant en scène Jacques grand-père mort qui chante et qui parle avec les autres, plus qu'il ne l'a fait dans sa vie : (*Le grand-père quitte son cadre et s'approche des autres*), ensuite Jacques-père dit à Jacques fils : « Voilà ton grand-père en chair et en os qui va nous raconter lui-même les circonstances de son décès »⁴⁴⁰. La mort fait l'objet de larmes simulées : Jacques doit se prêter au jeu et faire semblant de pleurer. Pendant ce temps, Jacques grand-père décédé continue à se disputer avec Jacques grand-mère : la discorde conjugale est éternelle ; même le décès du couple ou l'un de ses membres est inapte à y mettre fin. Tout cela se déroule dans une ambiance ridicule, où la mort est désacralisée et tournée en dérision dans ce jeu sur la représentation : on assiste à une sorte de parodie de la tragédie.

En revanche, la mort constitue toujours une source de phobie, d'angoisse, comme dans *Délire à deux*. C'est la peur du néant qui commence à dévorer l'homme. Dans la tête des parents, se multiplier est le seul moyen de combattre la mort. Ainsi Jacques-père y incite-t-il Jacques dans ces termes :

⁴³⁸ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 114. C'est moi qui souligne.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁴⁰ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 219.

« Couve, couve pour la gloire des nations, pour l'immortalité »⁴⁴¹. De là, découle toute l'importance accordée au mariage, créé surtout dans cette finalité : c'est la garantie de l'existence humaine sur la planète terre, donc la présence d'un avenir, d'après la tradition familiale. Le jeune couple se livre de manière déraisonnable et illogique à ce processus devenu une manie. Ainsi est mise en parallèle la naissance d'une nouvelle génération et la mort spirituelle de Jacques et Roberte II. La production, qui survient aux dépens du jeune couple, met fin à leur lien conjugal : donner la vie ici se solde par la perte de sa vie. Si dans *Jacques ou la soumission*, Jacques vit dans l'inertie, le cas s'aggrave par son mariage avec Roberte II. On le voit, dans *Délire à deux*, se transformer en une véritable dépouille humaine, qu'on traîne comme un cadavre. Ironiquement, son défunt grand-père a beaucoup plus de dynamisme que lui : l'absence de liberté conduit à la mort de l'âme.

Si vivre implique en quelque sorte jouir de son existence, on pourrait bien classer les personnages représentés parmi les morts : car comme Barrault l'affirme dans sa parabole : « [...] lorsque l'homme meurt, ne vous lamentez pas trop : c'est le masque qui est mort car le vrai homme était mort depuis longtemps [...] »⁴⁴². Figés dans leur statut, les couples ne vivent plus au vrai sens du mot. Ce sont des masques, des caricatures, qui végètent dans le hors-temps. La mort se projette même sur leur espace : celui-ci, soit démoli, soit encombré, se transforme par la suite en une tombe qui les enferme. La vie commune, invivable, met terme à tout espoir de bonheur. L'autre apparaît comme l'ennemi qui fait se précipiter l'étouffement, le meurtre. En somme, dans les trois pièces, la vie conjugale apparaît agonisante, où les personnages se livrant à une activité mécanique sont des êtres mourants, sans âme : tout effort pour la sauver s'avère inutile. La prolifération matérielle comme

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 226.

⁴⁴² Saint-Tobi, *op. cit.*, p. 100-104.

linguistique conduit à la mort, du moins morale, des personnages. Si le mariage ou la relation conjugale signifie par habitude la vie, chez Ionesco, c'est le synonyme de la mort.

- *Le feu*

Image symbole, dont la vision constitue chez Ionesco « une prémonition de la mort »⁴⁴³, le feu conduit monstrueusement au néant, car son premier effet est de mettre fin à toute chose. Il brûle, ravage et détruit tout sur son chemin, pour ne laisser que le vide, comme le souligne ce récit que raconte Roberte II à Jacques dans *Jacques ou la soumission* :

- Tout en briques, toutes les maisons y sont de briques, les pavés brûlent... le feu roule par en dessous... l'air sec, la poussière toute rouge.

Jacques. – Du feu en poussière.

Roberte II. – Les habitants y sont morts depuis longtemps, les cadavres desséchés dans les maisons. [...].

Roberte II. – Pas un homme dans les rues vides. Pas une bête. Pas un oiseau. Pas une herbe, fût-elle sèche. Pas un rat, pas une mouche...⁴⁴⁴.

Le feu surgit partout où il y a conflit⁴⁴⁵ ; c'est la métaphore de la descente aux enfers, avec ses souffrances.

Ainsi, « Elle » et « Lui » se trouvent au milieu des flammes qui rongent leur milieu, mais surtout leur vie conjugale. C'est le grand danger qui les assiège, comme le souligne « Elle » : « Même si tu étais décidé, on ne pourrait jamais passer. Nous sommes pris entre deux feux. [...] »⁴⁴⁶. Le feu constitue, par son caractère cruel, l'un des obstacles les plus difficiles à surmonter, qui les empêche de s'échapper et de se libérer. Il est issu d'une

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁴⁴ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 118.

⁴⁴⁵ « Le meunier devient fou. Tua sa femme. Cassa tout. *Le feu mit*. Se pendit », raconte Roberte II comme on l'a déjà cité, *Ibid.*, p. 118.

⁴⁴⁶ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 209.

guerre atroce, où sont employés grenades et explosifs. La discorde conjugale attise le feu dont la fougue s'intensifie progressivement. « Lui » fait remarquer à « Elle » : « [...] Ça a l'air de chauffer »⁴⁴⁷, on voit également de la « *[f]umée* »⁴⁴⁸.

C'est en fait le feu de la colère qui habite « Elle » et « Lui » avant tout ; c'est l'écho de leurs disputes et différends « enflammés » de haine et de mésestente. Ce feu émane donc de l'intérieur. C'est le couple qui l'allume, rien ni personne ne s'efforce de l'éteindre : il ne fait qu'augmenter d'intensité. Les flammes sont intarissables, à l'image de cette inimitié qui imprègne la relation conjugale. Déjà, elles détruisent tout amour et sème l'insécurité. Le feu se prête à l'expression des émotions par la métaphore de la couleur rouge. Ainsi, « Lui » le souligne : « [...] Tout le monde est rouge de colère »⁴⁴⁹. Chez tous les personnages, la solitude s'accompagne d'un sentiment de souffrance, qui suggère la descente aux enfers. Chaque membre du couple, dans les trois pièces, l'exprime par des plaintes et des gémissements, comme on le voit dans *Délire à deux* :

Lui : On est tout de même plus tranquilles comme ça. On est mieux. Malgré tout.
 Elle : On n'est pas bien. On est mal.
 Lui : Le mal est mieux que le pire⁴⁵⁰.

Paradoxalement, le feu est également la métaphore de la passion, de l'amour entre deux amants. Ainsi, dans *Jacques ou la soumission*, il sert à décrire la pétulance de Jacques et Roberte II et l'ardeur du désir, représentée par l'image d'un cheval en flammes : « *Une crinière enflammée passe d'un bout à l'autre*

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 206.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 220.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 220.

de la scène »⁴⁵¹. Jacques en est touché, cela se manifeste chez lui par des sensations physiques, comme il l'exprime : « J'ai la gorge sèche, ça m'a donné soif... De l'eau, de l'eau. Ah! comme il flambait, l'étalon... que c'était beau... quelle flamme... ah! (*épuisé*) j'ai soif... »⁴⁵². Le figuré rejoint ainsi le concret.

Dans *L'avenir est dans les œufs*, la chaleur est inhérente au processus de la production, mais elle n'atteint pas le degré de la flamme. Contrairement à ce qui se passe dans la pièce précédente, cette sensation de chaleur est désagréable à Jacques, car elle fait partie de tout un contexte tortionnaire. Son entourage, délimitant l'avenir qui attend la nouvelle génération, énumère une liste (de ce que tous ces enfants vont devenir) où figurent entre autres « des pompiers » et « des allumettes ».

Ainsi, le feu est associé à un monde esclave d'idées reçues. Jacques complètement désespéré, convaincu qu'il ne s'en échappera pas, reprend ce thème au dénouement en revendiquant : « un feu de glace, des neiges de feu »⁴⁵³ : un compromis, une atténuation de ses peines?

Une chose bien remarquable est que le couple souhaite souvent éteindre le feu, « métaphore du mal ». On a l'impression d'être en face d'une vie conjugale qui brûle et se consume sous l'effet des problèmes qui l'altèrent sans répit. Cette image négative du feu conduira à la disparition de cette figure du couple mise en scène. Autrement dit, la représentation même est ici comme menacée par cette présence envahissante qui y mettrait fin. Oxymorique, cette idée du feu s'accompagne également de celle de l'eau et du froid. L'eau est en effet la métaphore de la sexualité qui réunit le couple dans *Jacques ou la*

⁴⁵¹ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 119.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 120.

⁴⁵³ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 230.

soumission, comme on le voit dans la scène de séduction de Roberte II : « Viens... ne crains rien... Je suis humide... J'ai un collier de boue, mes seins fondent, mon bassin est mou, j'ai de l'eau dans mes crevasses »⁴⁵⁴. Liée ici au thème de l'humidité, l'eau est signe de vie et de paix, alors que le feu est porteur de la mort et de la terreur. L'eau est le seul secours, la solution pour remédier aux souffrances du couple. Mais elle s'avère être inaccessible aux personnages qui se trouvent incapables de s'entendre et de mettre de l'ordre dans leur vie. L'eau est donc ici la métaphore d'une réconciliation irréalisable. Tout espoir d'une vie conjugale heureuse, fondée sur l'entente et la tolérance, se trouve rongé par les flammes de la haine.

Le feu apparaît en effet caractériser le sort des personnages vivant la conjugalité. Chacun le subit et l'endure à sa manière ; il constitue dans la plupart des cas la représentation concrète du conflit.

- *Le conflit*

Ionesco fait du conflit l'aspect principal de la vie conjugale dans les trois pièces étudiées. En fait, selon lui, il est à la source même de l'art dramatique : « Le conflit existerait, autrement il n'y aurait pas théâtre, mais on n'en connaîtrait pas la raison »⁴⁵⁵. Il en fait la représentation, le concrétise par tous les outils dont il dispose, notamment le décor. Les membres des vieux couples mis en scène entretiennent toujours un rapport conflictuel, comme on l'a déjà vu, dans une vie où l'affection est absente. Le conflit est un élément qui va en crescendo et fait éclater tout l'univers autour d'eux. Il empoisonne la relation conjugale entre « Elle » et « Lui » dans *Délire à deux* et l'épuise pour précipiter à sa fin : les membres du couple sont ici à tour de rôle

⁴⁵⁴ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 120.

⁴⁵⁵ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 298.

attaquant et attaqué. Leurs querelles, rythmées par les arguments absurdes et niais, soulignent la pénurie d'intelligence dont ils souffrent. Cet antagonisme est jumelé dans le monde extérieur par une vraie guerre où coups de feu, explosifs, cadavres ne sont que les reflets de la leur. Les sujets de mécontentement où ils puisent sont innombrables et inépuisables, mais le conflit est le même, éternel à l'image de la guerre qui les entoure. En fait, le dramaturge met en scène les couples pris dans un engrenage d'attaques et de reproches. Les couples se déchirent, se discréditent l'un l'autre dans un conflit qui épuise toute leur énergie et leur temps et les confine dans des rouages dont ils ne peuvent jamais sortir. Le conflit existe partout, au sein de la vie conjugale comme autour d'elle, car il constitue paradoxalement un sujet de plaisir, presque un passe-temps qui amuse, comme le souligne la voisine : « On n'est pas difficiles. On s'amuse partout tant qu'il y a du conflit »⁴⁵⁶. La vie conjugale apparaît en effet comme un grand champ de bataille, où « Elle » et « Lui » sont, dans tous les cas, perdants pour faire face au néant.

On assiste parallèlement au conflit conjugal entre les vieux couples (« Elle » et « Lui », Jacques père et Jacques mère, Jacques grand-père et Jacques grand-mère), à un conflit de génération dans *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*. Les parents n'hésitent pas à employer la violence (verbale et physique) pour soumettre Jacques. L'alliance de ce dernier avec Roberte II se produit dans une ambiance caractérisée par la contrainte et l'oppression. Dans son mouvement de résistance à l'invasion de son entourage, Jacques, faible, manquant d'armes, est toujours obligé de capituler. Comme dans toute guerre, où il y a toujours des victimes qui perdent tout pouvoir sur la situation, Jacques sacrifie vainement sa liberté de vivre, son bonheur personnel pour avoir la paix. Même Roberte II oublie sa fierté en se résignant aux traditions familiales. Entre Jacques et Roberte II

⁴⁵⁶ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 223.

dans *Jacques ou la soumission*, le même conflit est sous-jacent, mais il demeure implicite : ces derniers entretiennent en effet un rapport de dominant et de dominé, où chacun essaye de s'imposer à l'autre. Déjà, Jacques entreprend, par son refus de Roberte et son insatisfaction première à la vue de sa sœur Roberte II, les prémices d'un rapport conflictuel.

De cette représentation de la conjugalité émerge un monde où prévaut la loi du plus fort. La vie commune est assimilée à une jungle où les couples se démarquent par leur bestialité, car ils se perdent dans des conflits infinis et illogiques entre eux (*Délire à deux*) ou avec leur entourage (*Jacques ou la soumission*). Tout donne naissance à la discorde ; la violence se manifeste sous toutes ses formes : de l'échange d'insultes, de gifles jusqu'aux coups de feu, aux explosifs. Pour s'imposer à l'autre, tous les moyens sont bons : on emploie la force physique et morale pour le combattre. Dans l'univers tendu de *Délire à deux*, à tout instant affleure le champ lexical de la guerre ou du conflit : coups de feu, explosifs, projectiles, conflit, tuer, bombarder, la garde, service, explosion, guerre, attaquer, grenade, égorgés, assassin, etc. Ce vocabulaire militaire est destiné à décrire une vie de couple déchirée par le conflit. Celui-ci est souvent associé à la destruction et à la ruine, à la présence de lieux désolés, qui reflètent l'échec de la vie conjugale autant que sociale.

En réalité, c'est un conflit intérieur qui déchire les personnages : le manque de confiance en soi et dans l'autre, le sentiment d'insatisfaction qui empêche l'être de se réconcilier avec lui-même et le rend involontairement agressif. L'homme est en proie à un vide existentiel : ainsi, « Lui » se lamente tout seul : « [...]. Je suis prisonnier d'un amour malheureux. Et coupable. On peut dire que c'est une juste punition »⁴⁵⁷. Les personnages formant le couple se sentent toujours mal à l'aise et se défoulent en se faisant la guerre, tels ces

⁴⁵⁷ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 214.

vieux couples représentés dans les trois pièces. La paix semble un rêve difficile à réaliser, voire impossible, comme « Lui » le révèle : « Ce n'est pas possible d'être tranquille, oui ; mais c'est en dehors de notre volonté. Ce n'est pas possible objectivement »⁴⁵⁸ ; d'ailleurs, Jacques le découvre après le mariage, qui le contraint à une production obligatoire dans *L'avenir est dans les œufs*. De fait, la paix apparaît illusoire : les trêves sont toujours de très courte durée (par exemple l'entente de Jacques avec Roberte II) et comportent le plus souvent des ferments d'hostilité, comme dans *Délire à deux*, où on installe la guillotine après que la guerre ait pris fin. La conjugalité est ainsi associée à une ambiance conflictuelle, comme s'il était impossible qu'il en soit autrement. Par conséquent, elle devient un fardeau pour les membres du couple et les consume. C'est le conflit qui provoque le sentiment de solitude, d'enlissement, la mort et le feu enfermant à jamais les personnages dans le cercle de l'enfer.

Tous ces thèmes associés aux couples dans le corpus étudié confèrent à la conjugalité une image bien particulière. L'usage des oxymores, du surprenant, du redondant, la distorsion imprimée au langage, obligent le lecteur à décoder autrement le message auquel il est confronté. Nous examinerons dans la prochaine partie les caractéristiques du rapport qu'entretiennent dramaturge et lecteur, ce couple théâtral.

4.2 Le rapport dramaturge / lecteur

Dans *Délire à deux*, *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*, Ionesco transgresse les conventions ; par conséquent, l'échange avec le destinataire est loin d'être ordinaire. De par la fiction des pièces, il prend le

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 215.

contre-pied de ce qu'on appelle « le monde des croyances collectives » qui supposerait la mise en scène d'un monde possible⁴⁵⁹. Contrairement à ce qui se passe dans le théâtre traditionnel, où le message doit être clair, le dramaturge opte pour l'ambiguïté. Le lecteur n'assiste pas vraiment à des événements qui se produisent, mais à une redondance de schémas symboliques. Il perd toute autorité sur le texte d'où toute intention de communiquer de la part du dramaturge semble être absente. C'est que le théâtre, pour Ionesco, est « le seul lieu où vraiment rien ne se passe »⁴⁶⁰. Les personnages sont représentés sans passé, sans référent dans le lieu ou le temps, comme on l'a déjà souligné ; le lecteur est entretenu dans son ignorance. Ces ellipses issues des éléments mis dans l'ombre conduisent à une certaine illisibilité du texte. Elles encouragent le lecteur à l'improvisation imaginaire⁴⁶¹, qui suit tout de même une voie déterminée par le dramaturge. De par sa participation, le lecteur découvre et reconnaît le caractère artificiel de ce jeu de faire-semblant⁴⁶². Selon Walton en effet, chaque œuvre fictionnelle dicte ses « principes de génération » souvent implicites et non conventionnels, mais qui guident l'imagination du lecteur :

Principles of generation can in general be construed as rules about what is to be imagined in what circumstances, but only if we are careful to disavow certain likely implications of this term. [...]. A principle is in force in a particular context if it is understood in that context that, given such-and-such circumstances, so and so is to be imagined. The understanding need not to be explicit or conscious. I do not assume that it must be « arbitrary » or « conventional ». It may be so imagined that we scarcely notice it, so natural that it is hard to envision not having it⁴⁶³.

⁴⁵⁹ Alexis Tadié définit les « mondes de croyances collectives » comme « les croyances de l'auteur, bien sûr, les croyances que l'auteur attribue à la communauté à laquelle il pense s'adresser, les croyances de la communauté au moment où l'œuvre est reçue », *op. cit.*, p. 118.

⁴⁶⁰ Marie-Claude Hubert, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁶¹ Comme le fait remarquer Jean Christophe à propos de Sade, « L'imagination élitare chez Sade », Jean-Marc Houpert et Paule Petitier (dir.), *op. cit.*, p. 134.

⁴⁶² Voir Alexis Tadié, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁶³ Kendall Walton, *op. cit.*, p. 40-41.

Ce dernier se plie aux règles du jeu et y participe activement, comme le soulignent Terry Eagleton⁴⁶⁴ ou Jean-Paul Sartre⁴⁶⁵. Par sa lecture s'opère la construction d'un univers imaginaire qui se rapporte au texte même⁴⁶⁶.

En réalité, Ionesco noue une relation très particulière avec son récepteur qui se trouve face à un pacte issu d'une philosophie nouvelle, fondée sur le paradoxe. Confronté à l'invraisemblable, ce dernier se voit contraint de saisir autrement le message cognitif, d'autant plus réduit que la fonction référentielle est limitée ou absente. Ce « nouveau théâtre » ne cherche pas à être pour le lecteur un outil de connaissance, comme c'est le cas du théâtre classique : l'information ici n'est pas livrée immédiatement. Peut-on d'ailleurs seulement parler d'information ? Nul dramaturge omniscient n'émerge de cette représentation.

Le lecteur vit ici l'irreprésentable de la vie réelle ; cette mise en scène de la conjugalité est un événement unique, caractérisé par ce que l'on a qualifié d' « absurde ». Le dramaturge déçoit ses attentes et le prive en quelque sorte du plaisir, qu'évoque Aristote dans sa *Poétique*, qui accompagne une représentation vraisemblable. Il se trouve confronté à des anomalies pour ce qui est de la description des couples, de leurs répliques, des contextes temporels et géographiques, du langage scénique (décor, bruitage, éclairage, etc.). Tous ces éléments contribuent à donner une certaine image de la conjugalité, par la représentation du chaos moral et la mise en relief de l'abîme qui règne entre les personnages formant le couple. Dans ce processus,

⁴⁶⁴ « [...] le lecteur concrétise le texte littéraire qui n'est rien d'autre qu'une chaîne de caractères assemblés sur une page. Sans cette participation active du lecteur, il n'y aurait pas de littérature », Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁶⁵ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1985.

⁴⁶⁶ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (choix), suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1978 (1971), p. 175.

on assiste à une sorte de rejet du lecteur : le dramaturge ne se donne pas la peine de lui plaire, de l'instruire ou d'établir une communication directe avec lui. Il le met dans une situation constante d'incompréhension ; celui-ci se pose souvent la question : qu'est-ce qui se passe ?

De plus, Ionesco transgresse les règles des bienséances et du Beau, recommandées par l'esthétique classique, et semble se fixer pour but de choquer. Dans *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*, il fait figure de dramaturge libertin qui se plaît à dessiner une chorégraphie sexuelle, élaborée dans les didascalies et les répliques des personnages et allant en crescendo tout au long des deux pièces. D'ailleurs, dans *Jacques ou la soumission*, la scène de la séduction de Roberte II, qui se déroule dans la dernière partie de la pièce, est destinée à « corrompre » l'esprit du lecteur. Celui-ci, travaillant son imagination, convoque l'irreprésenté et se représente ce que taisent les mots. Cet impact de la représentation sur le récepteur donne raison à cette inquiétude de Platon qui se porte sur le danger de la mimésis, même si on a affaire ici à une sorte d' « anti-mimésis » !

L'irreprésentable apparaît donc comme le principal motif et le cœur de l'écriture chez Ionesco. Ce dernier laisse le lecteur sur son souffle et entretient son inquiétude par un texte imprégné d'insolite. Nulle véritable intrigue ne permet de prévoir un quelconque dénouement : c'est ce que le lecteur contrarié par la circularité de l'action découvre à la fin. Assumant cette représentation du couple, ce dernier doit exercer son imagination, comme on l'a déjà souligné, en prenant en charge de dévoiler l'implicite, de lire entre les lignes. Pour y arriver, il est appelé par le texte à libérer son esprit de la suprématie de la raison. Mais cela ne se fait pas sans risque de se tromper, tant les trois pièces baignent dans la dramaturgie fictive et dans l'ambiguïté. Les pièges tendus sont multiples car, comme le souligne Pascal dans ses *Pensées* :

« L'imagination grossit les petits objets jusqu'à en remplir notre âme par une estimation fantastique (fr. 461) »⁴⁶⁷.

Donnant la primeur à la théâtralité, les textes de Ionesco abolissent toute transparence entre le lecteur et le réel. Le langage y est systématiquement polysémique, le signifiant pouvant s'associer à une multitude de signifiés. Ce langage en quelque sorte défaillant sert d'abord à une représentation fondée sur l'imaginaire. Le lecteur doit faire des concessions et accepter de remettre en question ses propres attentes. De ce fait, il devient « participant », car il fait partie du jeu de faire-semblant, comme le souligne Walton qui examine le rapport entre les représentations fictionnelles et leur récepteur :

A minimal condition for participation in a game is considering oneself constrained to imagine the propositions that are fictional in it. Participants consider the rules or principles of generations to apply to themselves. [...]. We should expect viewers of paintings and films, spectators of plays, readers of novels and stories [...] generate fictional truths about themselves. Many of their actions, like those of participants in children's games, it is in a first-person manner that appreciators are to, and do, imagine about themselves ; they imagine from the inside, doing things and undergoing experiences⁴⁶⁸.

Ce faisant, il doit accomplir un travail colossal de remise en sens que les textes des pièces sapent constamment ; autrement dit, il doit s'adapter au texte, tout en luttant en quelque sorte contre lui : « Les indéterminations textuelles nous incitent à les abolir et à les remplacer par un sens stable. Elles doivent [...] être "normalisées" – domestiquées et soumises à une structure solide du sens. Le lecteur [...] doit lutter pour immobiliser sa potentialité "polysémique" anarchique dans un cadre maniable »⁴⁶⁹. Le lecteur doit modifier ses codes, en dégageant une signification de l'irrationnel et en

⁴⁶⁷ Cité par Hélène Michon, « L'irreprésentable dans les Pensées de Pascal », Jean-Marc Houpert et Paule Petitier, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁶⁸ Kendall Walton, *op. cit.*, p. 209-214.

⁴⁶⁹ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 79-81.

essayant de mettre en lumière le non-dit. Toute interprétation devient alors manifestement subjective, relative et parfois contradictoire, car le contact entre dramaturge et lecteur se fait dans l'ambiguïté du non-sens. Comme l'affirme Terry Eagleton, en effet, « Il est tout simplement impossible de faire une distinction aussi absolue entre "ce que le texte signifie" et "ce qu'il signifie pour moi" »⁴⁷⁰. Le lecteur ne peut pas donc accéder à l'intention de l'auteur, car déjà on aboutirait à des significations différentes, quand le contexte culturel et historique de l'œuvre change⁴⁷¹.

Ionesco ne néglige pas pour autant le récepteur de l'œuvre. Il atteste de sa présence dans le texte par différents procédés plus ou moins discrets. Par exemple une phrase dans la bouche de ses personnages peut suffire à situer toute la pièce dans un contexte socio-culturel délimité et reconnu par le lecteur, bien que l'espace et le temps, nous l'avons dit, semble à première vue indéterminés. On entend par exemple Jacqueline, dans *L'avenir est dans les œufs*, expliquer un fait à son père indigné par la scène érotique de Jacques et Roberte, dans ces termes : « Mais papa, vous n'avez qu'à voir, dans les rues, dans le métro, les jeunes gens ne se gênent plus »⁴⁷². En tant que lecteurs, on comprend tout de suite qu'il s'agit là de la société française et plus particulièrement du XX^e siècle, donc d'un contexte contemporain au dramaturge, même si le texte ne l'indique pas explicitement.

Le dramaturge dévoile pourtant en quelque sorte ses intentions au lecteur qui devance le spectateur en prenant connaissance des indications scéniques. Ainsi, les didascalies soulignent-elles ce souci de la réception que le lecteur doit avoir des textes, comme dans *Jacques ou la soumission* : « Tout cela doit provoquer chez les spectateurs un sentiment pénible, un malaise, une

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁷² Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 208.

honte »⁴⁷³. On assiste à une sorte d'interrogation sur le texte. S'instaure ainsi, dans l'implicite, une communication privilégiée entre dramaturge et lecteur.

De plus, la communication est distordue, car elle met en scène deux destinataires différents : le spectateur et le lecteur. En effet, Ionesco nous livre dans les didascalies des informations vastes sur les personnages, l'espace, la temporalité, le décor, etc., qui devancent celles que fournit le dialogue. Lui-même le souligne : « Je ne fais pas de littérature. Je fais une chose tout à fait différente ; je fais du théâtre. Je veux dire que mon texte n'est pas seulement un dialogue mais il est aussi "indications scéniques" »⁴⁷⁴. En fait, les didascalies nous montrent particulièrement « comment s'instaurent les rapports entre les personnages »⁴⁷⁵. Selon Schaeffer⁴⁷⁶, les didascalies aident le lecteur à mieux construire l'univers fictionnel d'une pièce de théâtre. Le lecteur est donc privilégié, car il met la main au cours de sa lecture sur des informations qui ne sont accessibles que par la lecture, et ne sont pas forcément révélées aussi nettement dans le spectacle. De là, il est nécessairement plus omniscient que le spectateur, et par conséquent il est supposé être davantage capable de déchiffrer le message envoyé par cette représentation.

Parfois, Ionesco s'adresse au spectateur / lecteur par le jeu de la mise en abyme qui porte atteinte à la *mimésis* :

la mise en abyme n'a-t-elle pas pour effet de brouiller tout effet « réaliste », de provoquer des *ratés* dans la représentation et, ce faisant, de saper l'illusion référentielle du lecteur de manière que celui-ci épouse un point de vue critique,

⁴⁷³ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 122-123.

⁴⁷⁴ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 289.

⁴⁷⁵ Jacques Le Marinel, *op. cit.*, p. 358.

⁴⁷⁶ Jean-Marie Schaeffer prend le contre-pied d'Aubignac qui estime que les didascalies (par leur narrativité) font obstacle à l'immersion fictionnelle car elles « *dissipent les images* qu'ils [les lecteurs] commençaient à former par l'intelligence des vers, refroidissent leur attention, et diminuent de beaucoup leur plaisir », cité dans *Pourquoi la fiction?*, *op. cit.*, p. 277.

la question portant sur le monde comprenant désormais celle qui porte sur la réception, la production du spectacle et le spectacle lui-même ?⁴⁷⁷

L'insertion dans les répliques des personnages de mots qui rappellent au lecteur qu'il s'agit là d'un jeu, d'une représentation fictive, sape en effet l'illusion référentielle. Le spectateur / lecteur demeure ainsi conscient que tout ce qui se passe ne dépasse pas les limites de la scène, autant grâce à ces clins d'œil envoyés par le dramaturge que par le caractère fantastique, contradictoire et irréel du représenté. Ainsi, par exemple, dans *Jacques ou la soumission*, Jacqueline dit à sa mère que la désobéissance de Jacques a mise en état de choc : « Ne t'évanouis pas de tout de suite! Attends la fin de la scène! »⁴⁷⁸. Ionesco souligne par là le caractère artificiel, ludique même, des événements qui se déroulent. On retrouve le même phénomène dans *L'avenir est dans les œufs* : Roberte mère, indignée de voir le jeune couple faisant l'amour sur scène devant tout le monde (les parents et les spectateurs bien entendu), prend la défense de sa fille dans ces termes : « Ce n'est pas Roberte qui se serait donnée en spectacle »⁴⁷⁹. Le terme de « spectacle », repris plusieurs fois par les personnages, rappelle au lecteur la théâtralité des pièces et l'invite à employer sa capacité de discernement. De même, une terminologie propre au théâtre, comme par exemple : « même jeu »⁴⁸⁰, « en coulisses »⁴⁸¹ ramène le lecteur au monde du spectacle, de la représentation scénique. Ce faisant, le texte crée un gouffre entre le lecteur et la représentation textuelle, dissipant toute fusion possible entre le monde réel et le monde fictif. Par cela, il dénie à l'action tout réalisme auquel on pourrait l'associer. En revanche, il ne manque pas de mettre en relief un rapport entre le monde de la représentation et le réel : le tout se situe dans le cadre du faire-semblant, qui établit avec le lecteur un rapport de complicité : ce dernier doit

⁴⁷⁷ Voir Lucien Dällenbach, *loc. cit.*

⁴⁷⁸ Eugène Ionesco, *Théâtre I*, p. 111.

⁴⁷⁹ Eugène Ionesco, *Théâtre II*, p. 208.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁸¹ Eugène Ionesco, *Théâtre III*, p. 213.

poser un regard critique sur le représenté, en gardant une distance avec le texte.

Cette représentation du couple, toute grotesque qu'elle est, comporte une vision pessimiste, tragique : le dramaturge est partagé entre le « sérieux tragique » et le « comique de dérision »⁴⁸². Elle amène toutefois le lecteur à fouiller, à réfléchir sur sa propre condition, même si l'identification ne s'opère pas. Walton prête une attention particulière à cette attitude, nos réactions émotionnelles à l'égard de ce que l'on imagine :

Such self-imaginings are crucial components of our imaginative experiences. It is chiefly by imagining ourselves facing certain situations, engaging in certain activities, observing certain events, experiencing or expressing certain feelings or attitudes that we come to terms with our feelings – that we discover them, learn to accept them, purge ourselves of them, or whatever exactly it is that imagining help us do. These self-imaginings are important even when our main objective is to gain insight into others⁴⁸³.

On retrouve dans ces phrases une évocation implicite du phénomène de la *Catharsis* dont parle Aristote dans sa *Poétique*. Walton met ici l'accent sur le pouvoir de la fiction, inhérente à la représentation artistique. Face à une scène quelconque, le lecteur a une attitude active : il éprouve certaines émotions à l'égard des situations représentées. Dans les trois pièces, Ionesco remet en question la condition humaine, l'universalité du couple, en suscitant chez son spectateur / lecteur un sentiment d'angoisse. Cette angoisse évoque à son tour un regard nouveau vers le texte, comme le souligne Terry Eagleton :

Si nous modifions le texte par nos stratégies de lecture, le texte nous modifie simultanément en retour : tout comme les objets dans l'expérimentation scientifique, il peut renvoyer une « réponse » imprévisible à nos « questions ». L'essentiel de la lecture, [...] est qu'elle nous entraîne dans une conscience plus profonde et qu'elle catalyse une vision plus théorique de nos propres identités.

⁴⁸² Voir E. Jacquart, *op. cit.*, p. 247.

⁴⁸³ Kendall Walton, *op. cit.*, p. 34.

C'est comme si ce que nous avons « lu » en nous ouvrant une voie à travers le livre était un cheminement vers nous-mêmes⁴⁸⁴.

Malgré cette double dimension de l'illusion du réel, celle de la mimésis ludique du jeu et celle du théâtre (la scène étant le lieu de l'irréel), la figure du couple représentée dérange le lecteur. Celui-ci peut être amusé pour un moment, mais intrigué, dérouté, et en un sens responsable de par la complicité même que sollicite le texte. Ainsi Walton s'interroge-t-il, dans sa partie sur la participation psychologique du récepteur, sur le paradoxe des émotions fictionnelles⁴⁸⁵. Reste à savoir si ces émotions sont réelles, authentiques ou feintes, comme le pense Walton, car, selon lui, elles font partie du monde de l'œuvre, donc du jeu de faire-semblant.

En somme

Les thèmes récurrents qui ressortent de la représentation du couple proposée par Ionesco comme la solitude, l'enlissement, la mort, le feu et le conflit, mettent en scène les sentiments les plus profonds et les plus intimes et non pas des événements en particulier. Sur ce point, les pièces étudiées forment un tout cohérent qui pourrait se situer dans le cadre de « la littérature pessimiste ». Dépassant le monde fictif, ils rendent compte pourtant de l'universalité de l'homme représenté, qui constitue le point de référence du lecteur.

En matière de conjugalité, Ionesco opte pour la représentation de l'irreprésentable. Comme il se désiste de tout engagement au moment de l'écriture, le lecteur est appelé à suivre, en quelque sorte, la théorie

⁴⁸⁴ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁸⁵ Kendall Walton, *op. cit.*, p. 256.

phénoménologique qui, selon Terry Eagleton, vise « une lecture "immanente" du texte, totalement indifférente à quelque contexte que ce soit »⁴⁸⁶. Celui-ci se trouve confronté à un champ de référence interne propre à l'univers de l'œuvre, avec ses codes propres. Pourtant, la distinction soulignée par les textes entre le monde fictif du faire-semblant et le monde réel n'empêche pas le lecteur d'être dérangé par l'image de la conjugalité qui en ressort.

En effet, tout ce qui détermine le rapport entre le texte et sa réception (langage verbal, espace, temporalité, décor, etc.) est profondément altéré et détaché du réel. Le lecteur, intrigué, ne peut sans risque inférer l'intention du dramaturge et ses pensées au moment de l'écriture ; de même, la représentation du couple sous l'angle du paradoxe met en place une communication ambiguë, appelant le lecteur à prendre position par rapport au message et à son interprétation, donc à jouer un rôle dans l'œuvre.

Par ailleurs, cette représentation du couple, brisant toute illusion de réalité, fait obstacle à l'identification entre le lecteur et les personnages. De ce fait, elle amplifie la dimension de la théâtralité. Cette interaction entre texte et lecture permet au lecteur d'inférer la dimension universelle des pièces et suscite chez lui un certain malaise. Car « la meilleure littérature dérange et transgresse les codes reçus »⁴⁸⁷ : celle de Ionesco bouleverse!

⁴⁸⁶ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁸⁷ D'après Iser, cité par Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 81.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, je me suis penchée sur la question de la représentation dans le théâtre d'Eugène Ionesco, en étudiant la conjugalité dans trois pièces qui représentent trois images du couple : dans *Délire à deux*, le triangle femme, mari et amant, où le mari est absent ; dans *Jacques ou la soumission*, le fiancée et la fiancée sous la tutelle paternelle et, enfin, dans *L'avenir est dans les œufs*, sorte de suite à la précédente, le jeune couple lié par l'institution du mariage, donc mari et femme. Ces pièces, qui dissèquent la relation conjugale et ses problèmes, ont jusqu'alors été peu explorées dans ce sens. Le schéma de représentation qu'elles déploient, se faisant écho, témoigne de leur caractère intertextuel. Après avoir posé ma problématique sur la représentation, j'ai fait une analyse textuelle de la figure du couple dans le corpus choisi, en adoptant une approche stylistique et thématique. Je me suis fixé pour but de construire une idée de la représentation chez Ionesco.

Les pièces s'écartent de la définition de la représentation comme reproduction d'un modèle, en rejetant la mimésis platonicienne et la mimésis aristotélicienne conçues d'une manière ou d'une autre comme une imitation. Loin d'être un genre imitatif, la dramaturgie ionescienne réclame sa fictivité, par le biais du jeu de la mise en abyme et des procédés parodiques. J'ai abordé plus particulièrement la représentation chez Ionesco dans la perspective théorique de Walton qui, dans son livre *Mimesis as make believe*, assimile la représentation à un jeu de faire-semblant. L'œuvre de Ionesco, fictionnelle⁴⁸⁸, sert de support à une activité imaginative. J'ai examiné, au cours de mon étude, la représentation en termes linguistiques et non linguistiques conformément à la théorie de la communication proposée par le critique

⁴⁸⁸ En ce sens qu'il se classe dans une catégorie de textes qui ne mettent pas le référent au cœur du contrat de lecture.

anglais. On a vu en fin de parcours qu'une différence émerge entre la théorie de ce dernier et la dramaturgie ionescienne.

De fait, si Walton suppose que la fiction puise ses éléments dans la réalité, rejoignant la conception aristotélicienne de la vraisemblance, la représentation dans les trois pièces va à l'encontre de cette théorie, en se démarquant par son invraisemblance et en constituant un univers autonome, indépendant du réel : celle-ci ne se définit pas comme une activité de substitution à une présence antérieure. Plus encore, contrairement à la théorie de Walton, selon laquelle les propositions d'une œuvre, considérées comme des « vérités fictionnelles », seraient vraies dans le cadre du jeu, les pièces étudiées refusent à la représentation toute vérité et au lecteur tout point de repère. Ce faisant, elles prennent en charge de représenter l'irreprésentable dans la conjugalité. De là, la présence du fantastique, du fictif, qui se refuse à la mimésis comme à toute référence concrète. Si le texte doit être par habitude comme un homme debout, chez Ionesco, tout est représenté à l'envers, selon la technique du paradoxe et de la parodie. On assiste à un processus de symbolisation, une manière de saisir l'insaisissable qui fait ressortir l'inadéquation de la parole au profit d'un langage non verbal :

Le théâtre est exactement un monde. Avec des personnages. Pas seulement avec des personnages ; il peut y avoir représentation de l'orage, du vent, des puissances anonymes, invisibles ; il peut y avoir des objets, l'absence des personnages, le rien, le silence. 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 est 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 monde⁴⁸⁹.

À travers la figure du couple représenté, les textes s'ingénient donc à rendre présents l'invisible et l'inconcevable. Les sentiments intérieurs, profonds des personnages s'extériorisent sous forme de présences insolites. Les pièces

⁴⁸⁹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 367.

bousculent ainsi les règles de la bienséance, et poussent ce processus à l'extrême, comme dans *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*, qui abordent la conjugalité sous l'angle de l'érotisme.

Le corpus choisi comporte ainsi une sévère remise en question du concept de la représentation. À travers la mise en scène de la conjugalité, Ionesco met en place, en quelque sorte, des théories originales qui sapent les fondements classiques de la mimésis. Non seulement les pièces s'écartent de tout réalisme, mais elles mettent en scène une esthétique nouvelle qui rompt avec le théâtre traditionnel. Elles se démarquent par l'absence d'intrigue, de caractères et de toute logique, définissant de prime abord leur théâtralité en dehors du temps et de l'histoire.

En effet, l'analyse des trois pièces dévoile en premier lieu une parodie de la représentation classique. Non seulement la mimésis y est ruinée, mais tous les éléments du théâtre traditionnel sont repris sur un mode grotesque et sarcastique : c'est la représentation dans la représentation, mise en scène par le jeu de la mise en abyme. On a donc affaire à un double théâtre qui implique une sorte de critique et d'évaluation de la représentation classique jusqu'alors acceptée. Pourtant, si ce « nouveau théâtre » conteste cette dernière, il s'en détache pas complètement et se mesure par rapport à elle. Ainsi garde-t-il des schémas traditionnels comme la fatalité, le triangle femme, mari et amant, les stéréotypes communs, etc., qui révèlent sa charge parodique et situent les pièces dans un certain contexte socio-culturel.

La dramaturgie de Ionesco, parodie du théâtre, des personnages et du langage, obéit à des structures circulaires qui témoignent de la mécanisation creuse et de la vacuité d'un monde conformiste. Cette structure conduit la représentation à une sorte d'échec par rapport à l'objet représenté. En

abolissant « toute image de l'homme »⁴⁹⁰, celui-ci se trouve pris au piège et condamné au néant. L'homme n'est plus le centre de l'univers : il est réduit à sa dimension la plus étroite dans cette représentation où toutes les anecdotes propres à la condition humaine sont mises en scène sous un jour dérisoire.

La première victime de cette représentation distordue est le langage verbal. Les mots dévient, trichent, pour conduire à un échec de l'échange, à l'incommunicabilité, donc à la mésentente entre le couple. J'ai montré comment Ionesco transgresse les règles imposées par la grammaire, la logique et le bon sens, et en quoi la parole, baignant dans la viduité, semble contribuer à la dégradation des rapports humains et exprime la crise conjugale. Au travers d'une dénonciation du « sous-langage de la vie quotidienne »⁴⁹¹, de la trivialité et de l'inanité des lieux communs, surgit un message sarcastique, grinçant, métaphorique qui dénonce le caractère ambigu et fictif du langage. Les personnages, faisant preuve d'indifférence, de manque de respect à l'égard du langage, se livrent d'ailleurs à des libertés verbales, emploient un langage imaginaire, imprécis, où le jeu sur les mots ou sur leur sonorité déploie une polysémie proliférante. Caractérisé par la connotation plutôt que par la dénotation, le langage prend le contre-pied de la théorie des actes du langage de Nelson Goodman. Cette prégnance linguistique traduit le déséquilibre de la relation homme-femme au sein du couple. Celle-ci prend la forme soit d'une rivalité (*Délire à deux*), soit d'une domination, aussi bien entre le couple qu'entre ce dernier et son entourage, l'autorité familiale et sociale (*Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*).

Dans cette représentation du couple, les didascalies sont importantes, car significatives pour la composition des personnages et leur univers

⁴⁹⁰ J. Duvignaud et J. Lagoutte, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 52.

conjugal. Le décor cessant petit à petit de comporter les traces de la vie, les sons prenant le relais des images ; l'éclairage et la temporalité, contribuent à augmenter le sentiment d'insécurité chez le couple. En fait, toutes les parties répondent en écho les unes aux autres en dessinant une image négative de la conjugalité. Les personnages, en proie à l'anonymat, sont des masques, représentés par des portraits sommaires qui ne leur confèrent pas d'identité. Ils traînent sous le joug de l'angoisse associé à leur condition de mortels et à leur incapacité de contrôler leurs désirs, voire leurs perversions. Ces êtres sans véritable existence sont perdus dans un lieu ennemi et anéantis par la circularité de la temporalité : ils sont prisonniers aussi bien dans l'espace que dans le temps. vivant ce qu'on appelle « l'inquiète étrangeté »⁴⁹² qui accompagne un univers qui roule dans le néant. Leur interchangeabilité, leur absence d'identité les dissocient de tout réalisme.

Par ailleurs, la mise en scène de thèmes inhérents à la condition humaine tels que la mort, la solitude, l'angoisse, etc. exposent le lecteur à un questionnement métaphysique et trahit en quelque sorte la vérité sous le voile de la fiction. Ce type de transfiguration, issue d'une déformation de la réalité, suppose en effet l'intervention de l'imagination du lecteur, à la fois complice et rejeté. Les pièces lui rappellent le caractère artificiel et ludique du texte, créant ainsi un double regard, à son tour dédoublé par la dissociation qu'établissent les didascalies entre le spectateur et le lecteur. Ce dernier, privilégié, reçoit plus d'un clin d'œil grâce aux indications scéniques qui mettent en scène deux niveaux de communication. De ce fait, est instaurée une communication ambiguë, implicite, qui s'écarte des règles de l'échange traditionnel et ordinaire. La fiction est ici un exercice de l'esprit consistant à interpréter la représentation.

⁴⁹² John Rajchman, trad. de l'anglais par Sylvie Durastanti, *Michel Foucault : La liberté de savoir*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Croisées », p. 1987, p. 27.

Comme nous l'avons vu, les pièces étudiées refusent au lecteur / spectateur toute possibilité d'identification et donc de plaisir. De même, elles se détachent complètement de la mimésis aristotélicienne qui, mettant en scène le Beau, constituerait une amélioration du modèle et par conséquent, provoquerait l'admiration. Loin de répondre à ses attentes, la représentation proposée choque plutôt le lecteur et le provoque, en mettant en cause ses croyances et son image d'être humain. L'angoisse du lecteur naît de sa surprise, de son étonnement face à cette représentation, qui l'incite en même temps à réfléchir sur la situation mise en scène et à mesurer ses propres limites. C'est en découvrant la dimension universelle des personnages et en adoptant un regard distant que ce dernier, curieusement, finit par s'identifier à eux.

En somme, le jeu sur le langage verbal, les procédés dramaturgiques et les mécanismes de la réception, mis en relief par les procédés parodiques employés, inscrit ces pièces dans le cadre d'une littérature de second degré. Bouleversant toutes les conventions scéniques, c'est néanmoins à juste titre que Ionesco s'insurge contre l'appellation d'« absurde » dont la critique a affublé son théâtre :

On a dit que j'étais un écrivain de l'absurde ; il y a des mots comme ça qui courent les rues, c'est un mot à la mode qui ne le sera plus. [...]. En réalité l'existence du monde me semble non pas absurde mais incroyable, mais à l'intérieur de l'existence et du monde on peut y voir clair, découvrir des lois, établir des règles " raisonnables ". L'incompréhensible n'apparaît que lorsqu'on remonte vers les sources de l'existence ; lorsqu'on s'installe en marge et qu'on la regarde dans son ensemble⁴⁹³.

Il y a donc un message qui est livré, quoique ce but soit indirect et sous-jacent, puisqu'il relève d'une représentation à caractère énigmatique. C'est en faisant

⁴⁹³ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 297.

dépasser à cette dernière le cadre du jeu qu'elle acquiert une dimension sociale et humaine.

La dramaturgie ionescienne prend en charge de représenter la vie et ses difficultés. Cette représentation d'un moi à caractère dérisoire constitue en quelque sorte une consolation et une lutte contre la ruine. C'est pourquoi le grotesque et l'angoisse sont mêlés à cette représentation qui implique ainsi deux registres contradictoires (comique et tragique). Ces pièces constituent donc une émancipation par rapport aux normes et aux règles du passé, et toute émancipation induit en quelque sorte un engagement par rapport à un but qu'elle s'assigne. Chez Ionesco, cet engagement porte sur la condition humaine :

On a dit que le soleil et la mort ne pouvaient se regarder en face. On peut formuler ce qui n'est pas encore formulé, mais on ne peut pas arriver à dire ce qui est indicible. Si la littérature ne peut le dire, si la mort ne peut être interprétée, si l'indicible ne peut être dit, à quoi bon, alors, la littérature?⁴⁹⁴

Par son théâtre, Ionesco cherche donc à exprimer l'indicible. Il met en scène « quelque chose que nous ne croyons point pouvoir représenter dans le langage – notre propre mort, notre angoisse sans objet, notre désir innommé, notre "érotisme" intempestif »⁴⁹⁵. Les pièces étudiées, mettant en scène un champ de référence interne, avec ses propres codes eux-mêmes tournés en dérision, reflètent en quelque sorte le monde extérieur et nous informent sur un réel travesti.

Elles induisent une double distance, à la fois vis-à-vis de la représentation classique et de la commune réalité. D'une part, elles remettent en question la représentation dans le théâtre traditionnel, et renvoient ainsi par

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 373.

⁴⁹⁵ Réflexion de John Rajchman sur l'art moderne et ce qu'il transgresse, *op. cit.*, p. 26.

la parodie à une activité de réécriture, en faisant une satire indirecte de ce théâtre et ses stéréotypes; d'autre part, elles mettent en jeu la condition humaine : l'homme passe sa vie à parler de futilités et à s'occuper de problèmes quotidiens absurdes. La figure du couple représentée nous apprend en quelque sorte sur nous-mêmes et nous amène à réfléchir sur notre existence. En fait, *Délire à deux*, *Jacques ou la soumission* et *L'avenir est dans les œufs*, mettent en scène une représentation du couple qui joue le rôle d'un miroir déformant et grossissant, dont les références demeurent toutefois dans l'implicite et laissent au lecteur toute la latitude possible pour réfléchir sur lui-même.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS ÉTUDIÉ

IONESCO, Eugène, « Jacques ou la soumission », dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1954.

IONESCO, Eugène, « L'avenir est dans les œufs », dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1958.

IONESCO, Eugène, « Délire à deux », dans *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1963.

AUTRES ŒUVRES DE L'AUTEUR

IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966.

IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Orne, Mercure de France, 1967.

OUVRAGES SUR IONESCO

GAWDAT, Gusine, *Les procédés et les significations du comique dans le théâtre d'Eugène Ionesco*, Le Caire, Université du Caire, Thèse de maîtrise, 1970.

JACQUART, Emmanuel, *Le théâtre de la dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Éditions Gallimard, 1998.

LAUBREAU, Raymond, *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Paris, Garnier Frères, coll. « Les critiques de notre temps », 1973.

TOBI, Saint, *Ionesco ou A la recherche du paradis perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1973.

VERNOIS, Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Klincksieck, 1972.

OUVRAGES THÉORIQUES

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

ARON, Paul (dir.), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Québec, Éditions Nota bene, 2004.

ARISTOPHANE, trad. par M.-J. Alfonsi, « Les Thesmophories », *Théâtre complet 2*, Paris, Garnier-Frères, 1966.

ARISTOTE, *Poétique*, trad. Fr. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, coll. « Poétique », Éditions du Seuil, 1980.

ASSAD, Samia, *Regards sur le théâtre d'Arthur Adamov*, Paris, A. G. Nizet, 1981.

AUERBACH, Erich, *Mimésis, La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. par Cornélius Heim, Paris, nrf, Éditions Gallimard, 1968.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BECKETT, Samuel, *Le Monde et le pantalon*, Paris, éditions de Minuit, 1989.

CALVINO, Italo, trad. de l'italien par Michel Orcel et François Wahl, *La machine littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

- CHARVET, P., GOMPERTZ, St., MARTIN, France, MORTIER, D. et
POUILLON, Ch., *Les textes de théâtre : lexique théâtral*, Bruxelles,
Éditions A. De Boeck, 1979.
- DUVAL, Sophie et Marc MARTINEZ, *La Satire*, Paris, Armand Colin, 2000.
- DUVIGNAUD, Jean et Jean LAGOUTTE, *Le théâtre contemporain : culture
et contre-culture*, Paris, Larousse, coll. « thèmes et textes », 1974.
- EAGLETON, Terry, trad. de l'anglais par Maryse Bouchard et Jean-François
Labouverie, *Critiques et théories littéraires : une introduction*, Paris,
Presses Universitaires de France, 1994.
- ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet / Chastel,
1963. EVRARD, Franck, *L'humour*, Paris, Hachette, 1996.
- GARAPON, Robert, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre
français du Moyen-Âge à la fin du XVII^e siècle*, Paris, Librairie
Armand Colin, 1957.
- GEBAUER Gunter et Christoph WULF, *Mimésis : culture, art, société*, Paris,
Les Éditions du Cerf, 2005.
- GEFEN, Alexandre (dir.), *La mimésis*, Paris, Flammarion, 2002.
- GEFEN, Alexandre et René AUDET (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec,
Presses Universitaires de Bordeaux, Éditions Nota Bene, 2001.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, Points, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GIRARD (G.), OUELLET (R.) et RIGAULT (C.), *L'univers du théâtre*, Paris,
Presses Universitaires de France, Littératures modernes, 1978.
- GLAUDES, Pierre (dir.), *La Représentation dans la littérature et les arts*,
Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 1999.
- GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art*, trad. de l'anglais par Jacques
Morizot, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.
- HOUPERT, Jean-Marc et Paule PETITIER (dir.), *De l'irreprésentable en
littérature*, Paris, L'Harmattan, 2001.

- HUBERT, Marie-Claude, *Langage et corps fantasme dans le théâtre des années cinquante*, Paris, Librairie José Corti, 1987.
- JOTTERAND, Franck, *Le nouveau théâtre américain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970.
- LEFEBVRE, Henri, *Le langage et la société*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1966.
- LE MARINEL, Jacques, *La mise en question du langage dans le « nouveau théâtre »*, Lille, Université de Lille III, Atelier national de reproduction de thèses, 1981.
- PLATON, *La République* (VIII-X), Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1934.
- PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, sous la direction de Daniel Bergez, Paris, Nathan / HER, 2001.
- RAJCHMAN, John, trad. de l'anglais par Sylvie Durastanti, *Michel Foucault : La liberté de savoir*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Croisées », p. 1987.
- RYNGAERT, Jean- Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, édition publiée sous la direction de Daniel Bergez, Paris, Dunod, 1993.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1985.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- TARDIEU, Jean, *Ce que parler veut dire, Théâtre de chambre*, I, Paris, Gallimard, 1966.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose* (choix), suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1978 (1971).
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982.
- VOYER, Pierre, *Le personnage de théâtre : effet de langage ou fantasme*, Thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal, juin 1999.

WALTON, Kendall, *Mimesis as make believe*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990.

ARTICLES, REVUES ET PARTIES DE LIVRE

BRUNET, Philippe « L'acte de *mîmêsis* », *Littérature*, n° 122, juin 2001, p. 90-99.

CHRISTOPHE, Jean, « L'imagination élitare chez Sade », dans Jean-Marc Houpert et Paule Petitier (dir.), *De l'irreprésentable en littérature*, Paris, L'Harmattan, 2001.

DÄLLENBACH, Lucien, dans Albin Michel, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1997, p. 111-114.

DOLEZEL, Lubomir, « La construction de mondes fictionnels à la Kafka », *Littérature*, n° 57, février 1985, p. 80-92.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature*, n° 6, mai 1972, p. 86-110.

HRUSHOVSKI, Benjamin, « Présentation et représentation dans la fiction littéraire », dans *Littérature*, n° 57, *Logiques de la représentation*, février 1985, p. 6-16.

MATHIEU, Jean- Baptiste, « La Représentation comme fiction », *Revue des parutions en théorie littéraire* ; une relecture de Kendall Walton, *Mimesis as make believe*, <http://www.fabula.org/revue/cr/197.php>, consultation 22 mai 2005.

MAUPASSANT, Guy de, Préface à *Pierre et Jean*, Paris, éd. D. Leuwers, GF-Flammarion, 1992, p. 20-22.

MICHON, Hélène, « L'irreprésentable dans les *Pensées* de Pascal », dans Jean-Marc Houpert et Paule Petitier (dir.), *De l'irreprésentable en Littérature*, Paris, L'Harmattan, 2001.

MONTALBETTI, Christine, « Fiction, réel, référence », *Littérature*, n° 123, septembre 2001, p. 44-55.

- RYAN, Marie-Laure, « Frontière de la fiction : digitale ou analogique? », dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec, Presses Universitaires de Bordeaux, Éditions Nota Bene, 2001, p. 17-42.
- SANGSUE, Daniel, « La parodie, une notion protéiforme », dans Paul Aron (dir.), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Québec, Éditions Nota bene, 2004.
- TADIÉ, Alexis, « La fiction et ses usages : analyse pragmatique du concept de fiction », dans *Poétique*, fév. 1998, n° 113, Paris, Le Seuil, p. 111-125.
- VIGIER, Luc, « Crises de la Représentation », *Revue des parutions en théorie littéraire ; La Représentation dans la littérature et les arts (Anthologie)*, sous la direction de Pierre Glaudes. Toulouse, Presses universitaires de Toulouse- le- Mirail, coll. « Cribles- Théorie de la littérature », 1999. Paru sur le site fabula, <http://www.fabula.org/revue/cr/286.php>, consultation 22 mai 2005.
- WEINGARTEN, Romain, « La fête des fous », dans *Cahiers Renaud Barrault*, n° 46, octobre 1964.