

« **Buḥūṭ Jāmi'iyya** »
Recherches Universitaires
Academic Research

**Revue de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines
de Sfax**
*Journal of the Faculty of Letters and Humanities
of Sfax*

N°3 –4- Janvier 2003
N°3-4- January 2003

Recherches Universitaires

Administration et Rédaction

Adresse : Route de l'Aéroport km 4.5 – 3029 Sfax

Adresse Postale : B.P. 553. 3000 Sfax

Tél. 216 (04) 670.558 – 216 (04) 670.557

Fax : 216 (04) 670.540

Courriel : doyen@Flsh.rnu.tn

Directeur Responsable

: Mohamed Rajab BARDI

Rédacteur en chef

: Salah KECHAOU

Rédacteur en chef adjoint

: Mohsen DHIEB

Comité de Rédaction

M'hamed Ali HALOUANI

Mohamed Salah MARRAKCHI

Mohamed Rajab BARDI

Salah KECHAOU

Noureddine KARRAY

Mounir TRIKI

Mohamed Tahar MANSOURI

Mohsen DHIEB

Mohamed Aziz NAJAH

Lassâad JAMMOUSSI

Tarif de l'abonnement annuel

Tunisie et pays du Maghreb : 6D.T. + 2 D.T. (frais de poste) = 8D.T.

Autres pays : 10 dollars U.S + 5 dollars U.S (frais de poste) = 15 dollars U.S.

Les tarifs de l'abonnement seront envoyés par mandat postal ou par chèque bancaire au nom de Mr l'Econome de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Sfax – C.C.P. 294823 avec la mention : « Abonnement à la Revue Recherches Universitaires ».

Notice aux auteurs

- * « Recherches Universitaires » en Lettres et en Sciences Humaines est une revue paraissant tous les 6 mois.
- * Toute recherche ne doit pas dépasser 25 pages dactylographiées.
- * Les recherches doivent être accompagnées par un résumé dans l'une des trois langues suivantes : arabe, français et anglais selon la langue de la contribution.
- * Tous les textes doivent être saisis selon le logiciel Word et accompagnés d'une disquette portant le nom de l'auteur.
- * Toutes les illustrations, telles les cartes, les graphiques et les photographies doivent être fournies dans leur format et forme définitifs.
- * Une partie de la revue est consacrée, en permanence, aux notes de lecture. Toutefois, aucune note ne doit dépasser les 5 pages dactylographiées.
- * Le comité de rédaction de la revue s'engage à retourner les recherches acceptées pour publication à leurs auteurs pour révision et correction dès réception des avis favorables. Elles ne leur seront pas retournées en cas de non publication.
- * Les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs.
- * La participation à la revue est gratuite. Toutefois, les auteurs d'articles recevront 3 exemplaires du numéro paru.

Le Comité de rédaction

Problématique de la poétique du détail dans le théâtre de Ionesco

José ALVES*

ملخص :

إذا انطلقنا من مثال هو الفضاء المسرحي الذي تُعيّنه الإشارات الركحية لمسرحيات يونسكو فإنّ المشكلية التي عالجهها جوزي ألفاز تكمنُ في التساؤل عن إمكانية وجود شعرية التفاصيل والحال أنّ كلّ شيء قطّ. ففي مسرحية "جاك" أو "الخضوع" يُسنَدُ يونسكو إلى هذه الشخصية خطاباً هو أشبه بالهذيان فيه تُصبح كلمة قطّ بضرب من التلعّب ذات دلالة أينما حلت.

فهل يَهَبُ لسانه إلى القطّ ويكفُّ عن دراسة شعرية التفاصيل ما دامت اللغة، وقد اختزلت في دوالٍ خالية من المعنى تَحْمِلُ، وقد بلغت مداها اعتباطية العلامة دون أن تتخلّص من اللامعنى الذي يسمُّ الإنسان والعالم.

En prenant comme exemple l'espace théâtral décrit par les didascalies des pièces de Ionesco, la problématique qui sera abordée ici , consiste à se demander si une poétique du détail est possible *lorsque tout est chat* . C'est dans *Jacques ou la soumission* que Ionesco attribue à ce personnage un discours délirant où le mot *chat* devient ludiquement omnisignifiant :

JACQUES : *Tout est chat.*

ROBERTE II: *Pour y désigner les choses un seul mot : chat. Les chats s'appellent chat, les aliments : chat, le toit : chat, le nombre un : chat, le nombre deux : chat...Tous les adverbes : chat, toutes les propositions : chat. Il devient facile de parler...(p.129, Théâtre I)*

Faut-il alors *donner sa langue au chat* et renoncer à l'étude d'une poétique du détail puisque le langage, réduit à des signifiants sans signifiés,

* Professeur, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Sfax.

porte à son paroxysme l'arbitraire du signe et n'échappe pas au non sens qui caractérise l'homme et le monde ? Sartre , Camus et Simone de Beauvoir avaient certes déclaré que le Réel était absurde parce qu'il était désespérément opaque à toute saisie rationnelle, mais ce Réel n'incluait pas le langage auquel ils continuaient à faire confiance et d'où l'absurde se trouvait exclu puisqu'ils ne doutaient pas de son aptitude à dire l'absurdité de l'homme et du monde. Ils n'avaient pas touché au code de la langue, y compris dans la phase initiale de leur œuvre quand ils faisaient table rase de l'humanisme des Lumières au travers de personnages comme Roquentin ou Meursault, avant même de proclamer que l'existentialisme était à son tour , et sur d'autres bases, un humanisme.

Dans un contexte de non sens radical qui inclut le langage lui-même , est-ce encore la peine de parler ? Puisqu'on ne peut figurer le non figurable, ne vaudrait-il pas mieux se taire ? La tentation du silence pointe dans ce propos de Jacques qui vient après qu'il a affirmé que tout est chat :

JACQUES : *Oh oui ! C'est facile de parler...Ce n'est même plus la peine..* (p.129)

Mais Ionesco n'a pas cédé à la tentation de se taire...il a même laissé une œuvre abondante ; dès lors est-il possible d'en faire une micro-lecture en se demandant quel traitement littéraire l'auteur a réservé au détail, défini comme procédé pour obtenir un effet de réel ? Dans le cadre de notre sujet , limité à l'analyse du décor et des accessoires, le détail peut-il encore avoir un sens lorsque tout est chat et qu'il n'y a donc plus de différence entre l'essentiel et l'accessoire (et les accessoires de théâtre), entre le signifiant et l'insignifiant puisque les mots cessent de signifier et de renvoyer à un quelconque référent ?

La littérature antérieure n'ignorait certes pas la déstructuration du langage consistant à attirer l'attention sur le message lui-même en refusant la transparence du signe et les surréalistes avaient exploré les domaines de l'opacité du signifiant, mais surréalisme excepté, il s'agissait d'un détour plus ou moins grand pour en arriver finalement à montrer le Monde ; une phase de restructuration succédait à celle de la déstructuration et il était possible d'avancer une ou plusieurs interprétations d'un texte qui demeurait figuratif et ne se voulait pas un anti-texte . Après s'être montré lui-même, le discours permettait finalement un accès au référent, au réel, à la pensée véritable du locuteur ; l'homme pouvait devenir un roseau pensant mais c'était une métaphore particularisante de la fragilité humaine. Dans le domaine théâtral,

seul Antonin Artaud est considéré comme précurseur de ce qu'on appellera tantôt Nouveau Théâtre, tantôt théâtre de l'absurde ou de l'insolite.

Le discours restait donc largement analogique : les mots indicateurs de détails étaient des synecdoques, des métonymies ou des métaphores particularisantes qui trouvaient leur sens par une mise en rapport significative avec un au-delà du détail évoqué dans le texte: en tant que concentré de réalité , le particulier renvoyait au général, la partie renvoyait au tout et l'espèce au genre selon un processus hiérarchique où chaque chose était à sa place dans un ordre de grandeur assurant la cohérence de l'ensemble . Le détail ne peut en effet avoir un sens que dans un ensemble unificateur plus vaste, à savoir le champ lexical de la généralité, de l'essentiel, de l'unité : le gros plan suppose un plan général ; les feuilles n'ont de sens que par rapport à l'arbre et la main n'en a que par rapport au corps humain mais qu'arrive-t-il si le regard reste microscopique au point que les feuilles cachent l'arbre qui lui-même peut cacher la forêt, comme chacun sait ? Pire : qu'arrive-t-il lorsque le mot feuille peut se dire chat, puisque tout mot en vaut un autre faute de référent ? La notion de détail ne perd-elle pas son sens en perdant ses limites ?

Que doit faire un metteur en scène en présence de la célèbre didascalie qui, en principe, est destinée à planter le décor de la première scène de *La Cantatrice chauve* et qui en fait le tourne en dérision et le déréalise ? Où sont les mots se référant aux détails dans un texte où tout est *anglais* et pourrait aussi bien être *chat*? Le passage mérite d'être rappelé :

Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M.Smith, Anglais, dans son fauteuil anglais et ses pantoufles anglaises, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais...La pendule frappe dix-sept coups anglais. (p.21, Théâtre I)

En tant qu'épithète, l'adjectif *anglais* devrait délimiter une espèce au sein d'un genre évoqué par des mots comme *feu, silence, coups de la pendule...* qui par métonymie deviendraient alors des détails révélateurs d'une réalité plus générale , à savoir un *intérieur typiquement anglais*. Les attentes du lecteur l'amènent en effet à considérer ces détails comme des indices fondés sur un au-delà d'eux-mêmes, un au-delà qui sera dévoilé après coup par un passage progressif de la particularisation à la généralisation et de l'accessoire à l'essentiel, l'essentiel étant la caractérisation des personnages, la création d'une atmosphère, le déroulement d'une intrigue ; mais l'adjectif est ici chargé d'une

fonction déterminative qu'il ne peut pas remplir, ce qui neutralise tout effet de réel.

A propos de la théorie de l'objet théâtral, en tant qu'élément visuel et en tant qu'élément indiciel, Ann Ubersfeld écrit ceci :

Le rôle rhétorique le plus usuel de l'objet au théâtre, c'est la métonymie d'une « réalité » référentielle dont le théâtre est l'image : ainsi dans le théâtre naturaliste ou dans l'actuel théâtre dit « du quotidien », les objets fonctionnent comme la métonymie du cadre de vie « réel » des personnages : l'effet de réel des objets (leur caractère iconique) est en réalité un fonctionnement rhétorique, de renvoi à une réalité extérieure. (p. 198).

Rien de tel chez Ionesco où les objets théâtraux cessent de se présenter de manière rhétorique comme dans cette autre didascalie de la scène VI : au lieu de préciser cette fois le nombre de coups sonnés par la pendule, Ionesco se fait encore plus désinvolte en écrivant : *La pendule sonne tant qu'elle veut !* (p.33, Théâtre I)), désinvolture encore quand il précise pour ne pas préciser et déréalise ainsi le détail : *Il embrasse ou n'embrasse pas Mme Smith* (p.46).

Que doit faire le metteur en scène confronté à des gestes, à des objets, à un décor qui apportent fréquemment un démenti au dialogue, comme dans cette réplique du pompier où la didascalie contredit la réplique elle-même au sujet de détails concernant le casque et le fait de s'asseoir ?

Le Pompier – *Je veux bien enlever mon casque, mais je n'ai pas le temps de m'asseoir*. (Il s'assoit sans enlever son casque) – (p.42).

Le metteur en scène dispose certes d'indications pour lui permettre de créer un intérieur bourgeois, meublé avec des fauteuils et une pendule, le tout made in England, mais l'espace textuel n'aura alors rien à voir avec l'espace théâtral de la représentation, parce que le couple Smith n'est pas plus anglais que le couple Martin qui le remplacera sur scène. A cela s'ajoute un autre problème pour le metteur en scène qui ne peut représenter l'anomalie purement linguistique qui résulte de l'emploi absurde de l'épithète *anglais* devenu omnisignifiant comme le mot *chat* ; entre un feu anglais, une moustache anglaise, une pendule anglaise et des objets identiques de fabrication française, où est la différence ? Le décor cesse d'être un lieu réel pour devenir **un non-lieu** parce que Ionesco refuse la rhétorique de la spatialisation, elle-même

fondée sur la rhétorique traditionnelle du langage, ce qui rend impossible toute interprétation au niveau linguistique ; les ruptures du code lexical sont en effet irréductibles. Être ou ne pas être...espace vide ou espace plein, qu'importe puisque *tout est chat* ? Il ne faut pas s'étonner de voir la dramaturgie de Ionesco hésiter entre un plateau complètement vide et un plateau saturé . Si l'être se confond avec le non être, le partie se confond avec le tout ; et nous revenons à la question initiale de savoir si le mot *détail* a encore un sens. Or le détail, conçu comme indice révélateur, c'est ce que refuse Ionesco en dénonçant précisément un théâtre traditionnel dont l'intrigue s'apparente, selon lui, à l'énigme du roman policier . Dans *Victimes du devoir*, la condamnation de ce type de théâtre repose sur le refus d'une certaine conception du détail comme élément d'une constellation indiciaire qu'il faudrait déchiffrer pour résoudre une énigme.. Le personnage de Joubert fait en effet une déclaration qui pourrait être celle de l'auteur lui-même :

Toutes les pièces qui ont été écrites, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, n'ont jamais été que policières. Le théâtre n'a jamais été que réaliste et policier. Toute pièce est une enquête menée à bonne fin. Il y a une énigme, qui nous est révélée à la dernière scène. Quelquefois , avant. On cherche, on trouve. Autant tout révéler depuis le début. (p.165, Théâtre 1).

C'est à partir de *Tueur sans gages* que la tendance à néantiser l'espace prend le pas sur la prolifération dont témoigne par exemple la multiplication des chaises et des divans dans la pièce *Les Chaises* . Pourtant Ionesco continue à fournir des indications et des précisions scéniques qui pourraient passer pour des détails révélateurs dans le théâtre traditionnel. A l'acte II, il est fait mention d'*un fauteuil de style régence, en assez mauvais état...Un fauteuil rouge, usé, auquel il manque un bras.* (p.99, Théâtre II)

Mais le style régence qui prétend caractériser le fauteuil, ne serait vraiment un détail que s'il était un concentré de réalité fonctionnant en rapport métonymique avec les autres objets, les costumes et le comportement linguistique et social des personnages, ce qui n'est pas le cas. Alors pourquoi Ionesco insiste-t-il pour que le jeu , dans la pièce *Le nouveau locataire* par exemple, soit très réaliste à mesure que des meubles arrivent pour remplir le vide de l'appartement de l'acte I ? Pourquoi le remplissage devient-il alors invraisemblable pour le public tant il est excessif en faisant passer l'espace du vide à l'encombrement ?

Dans *Le Piéton de l'air*, on trouve certes un espace de représentation déterminé par un décor détaillé et précis, du genre : Tout à fait à gauche, petite maison de style anglais, pour la campagne... (p.12, Théâtre III) mais parce que l'espace textuel est particulièrement onirique, ces détails relatifs au décor perdent tout réalisme et ne fonctionnent pas comme métonymie d'une réalité référentielle pour reprendre l'expression d'Ann Ubersfeld (p.198).

Parce que tout ou rien (c'est la même chose !) se déroule dans la frontière du néant (p.122), parce que le héros Bérenger avoue lui-même qu'il évolue dans le non-espace et le non-temps, les indications de la didascalie, relatives au décor, se trouvent déréalisées.

Il faut cependant remarquer que toutes les pièces de Ionesco ne se ressemblent pas et qu'il en est quelques-unes qui se rapprochent de la tradition théâtrale ; on a observé que dans *le Rhinocéros*, considéré comme la pièce la plus réaliste de l'auteur, les détails du décor sont en harmonie avec l'espace : une église, un café avec terrasse, des chaises, des tables... Cette longue pièce commence par préciser : c'est un dimanche, pas loin de midi, en été (p.9 ; Théâtre IV) mais ces détails, en tant que tels, ne permettent nullement de mieux comprendre la psychologie des personnages ou l'action de la pièce ; la didascalie aurait pu indiquer aussi bien une autre heure, un autre jour ou une autre saison. Ainsi même dans cette pièce où les personnages se métamorphosent en rhinocéros, pièce exceptionnelle dans l'ensemble de sa dramaturgie, puisqu'elle présente une fixation du temps historique et qu'on peut l'interpréter comme une figuration de la dépersonnalisation causée par le stalinisme et le fascisme, le détail ne remplit pas son rôle traditionnel d'indice révélateur. D'autant plus que Ionesco, sans renoncer au temps historique, a voulu le dépasser pour accéder à un temps mythique où la résistance de l'individu face au groupe, de la personne face à l'uniformisation des systèmes, devient symbolique d'une résistance a-historique, résistance qui s'étend à tous les lieux et à tous les temps.

Il est une autre pièce dont les détails du décor semblent s'adapter convenablement à l'action ; il s'agit de *Le Roi se meurt* : Ionesco y précise même que le jeu du décor est très important :

On aura vu, pendant cette dernière scène, disparaître progressivement les portes, les fenêtres, les murs de la salle du trône. Ce jeu du décor est très important (p.74, Théâtre IV)).

La disparition de ces éléments renforce certes celle de l'espace qui se rétrécit à mesure que le roi se rapproche de la mort ; l'interprétation est assez simple : l'univers tout entier et toute l'histoire de l'humanité disparaissent avec chaque individu qui meurt, mais cet espace et ce temps n'ont rien de réaliste ; ils le sont bien moins que ceux du Rhinocéros puisque le temps linéaire de l'agonie est soumis à une compression ou à une dilatation si excessives qu'elles le déréalisent et qu'en conséquence la pièce bascule dans le domaine du fantastique et de l'onirique :

*Le Roi : ...Je suis venu au monde il y a cinq minutes, je me suis marié
il y a trois minutes.*

Marguerite : Cela fait deux cent quatre-vingt-trois ans.

Le Roi : Je suis monté sur le trône il y a deux minutes et demie.

Marguerite : Il y deux cent soixante-dix-sept ans et trois mois. (p. 37)

Les 45 jeunes gens qui habitent le royaume de Bérenger ont quatre-vingts ans au bout de deux jours ! (p. 15). En conséquence et à plus forte raison, on peut tenir pour cette pièce le même raisonnement que pour le Rhinocéros : les objets mentionnés dans les didascalies ne sont pas plus réels que le temps et l'espace dans lesquels ils s'insèrent. Alors quel peut bien être leur rôle dans l'esthétique théâtrale de Ionesco puisqu'ils ne sont pas la métonymie d'une réalité dont le théâtre est traditionnellement l'image?

En conclusion de cette modeste étude qui soulève plus de problèmes qu'elle n'en résout, il faut se demander en effet s'il n'y a pas chez Ionesco un paradoxe: pourquoi valoriser un décor et des accessoires dans des pièces où la notion de personnage perd toute réalité au point que les personnages qui ne sont plus analogiques de la personne, peuvent porter le même nom assorti d'un numéro ? A titre d'exemple, il suffit de citer un extrait de la didascalie relative au personnage de Roberte II pour mesurer la dérision que manifeste Ionesco à l'égard de la conception traditionnelle du personnage :

Tout le monde a disparu, sauf Roberte couchée, ou plutôt accroupie enfouie sous sa robe. On voit seulement sa figure pâle aux trois nez , se dandelinier, et ses neufs doigts s'agiter comme des reptiles. (p.130).

Pourquoi fournir alors des indications et des précisions scéniques qui pourraient certes passer pour des détails révélateurs dans le théâtre traditionnel, mais qui perdent ce pouvoir quand on se trouve face au non-lieu et au non-temps ? En fait, le paradoxe s'explique dans la mesure où l'objectif visant à déréaliser suppose qu'on s'attaque d'abord au réel afin que s'établisse ainsi un jeu entre le réel et l'irréel , sans quoi ce dernier ne pourrait être rendu sensible au spectateur : l'onirique, le fantastique, l'insolite, le vide, l'utopique, la mise en pièce (le jeu de mot est de circonstance) des conventions théâtrales, la dénonciation de l'absurdité du langage tourné en dérision pour en tirer des effets comiques , ne peuvent être théâtralisés sans être associés à des éléments de réel qui seront ensuite neutralisés : les *trois nez* et les *neufs* doigts déréalisent le réel figuré par la *figure pâle* de Roberte. Ionesco est conscient que le jeu dramatique exige que soient sournis au spectateur des points d'ancrage dans le réel susceptibles de compenser un espace textuel essentiellement onirique ou abstrait , au sens où on parle d'art abstrait et non figuratif, l'autre aspect de la compensation étant l'exploitation comique d'un code linguistique qui tourne à vide.

Ce que la peinture ou la musique peuvent se permettre, c'est-à-dire l'absence totale d'un quelconque renvoi à la réalité par impossibilité d'identifier des êtres, des choses ou des événements, est impossible au théâtre : les acteurs sont là et les spectateurs aussi, lesquels ne peuvent se contenter d'un jeu sur les sons , les lignes et les couleurs. Ionesco est conscient que le décor , aussi réduit soit-il, doit conférer à l'espace textuel un minimum de consistance plastique pour que le spectateur garde quelques repères . Au sein de ce décor, le détail subit alors un traitement littéraire spécifique comme point d'appui d'un processus de déréalisation où la dislocation du langage vise à atteindre la dislocation du réel pour créer un théâtre non figuratif. Impossibles à interpréter au niveau linguistique parce que les détails sont presque toujours absurdes par rapport aux personnages et à l'action, ces mêmes détails fonctionnent au niveau extra-linguistique : à ce niveau, ils signifient rupture avec une tradition et nouveau théâtre, dans le cadre de l'intertextualité des genres littéraires. Si le rapport rhétorique de la métonymie, de la synecdoque ou de la métaphore particularisantes qui caractérisent traditionnellement le détail , disparaît dans la contextualité de la pièce, ce rapport rhétorique est rétabli dans l'intertextualité ou plutôt dans l'architextualité de l'histoire littéraire, pour reprendre le concept

de G.Genette dans son *Introduction à l'architexte* (p.87). La dislocation du réel, par le dépouillement ou par l'excès de réalité et la prolifération des objets ouvre la voie à un univers fantastique dont aucune lecture ne peut épuiser le sens.

Bibliographie.

Eugène IONESCO, *Théâtre I, II, III, IV*, éd. N.R.F, Gallimard, Paris, 1954, 1958, 1963, 1966.

Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, éd. Du Seuil, Paris, 1979.

Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, éd. Sociales, Paris, 1978.