

## LIEUX CLOS ET PAYSAGES DANS LE THÉÂTRE DE IONESCO : MÉMOIRES, RÊVES ET ÉVASIONS

CATARINA FIRMO<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Enclosed Spaces and Landscapes in Ionesco's Plays: Memories, Dreams and Escapes.* In this study we aim to highlight the different stage spaces that are evoked by the memory of Ionesco's characters. In Ionesco's theatre, stage spaces representing ascent, escape, isolation and the abyss convey different symbols of time. We are interested in the theatrical dynamics of the alternation between the inside and the outside of stage spaces, as well as in their impact on the construction of memory.

**Keywords:** *Ionesco, memory, escape, landscapes, stage space*

**REZUMAT.** *Spații închise și peisaje în teatrul lui Ionesco: amintiri, vise și evadări.* Studiul abordează diferitele spații scenice pe care le convoacă memoria personajelor lui Eugen Ionesco. În teatrul său, locurile scenice reprezentând ascensiunea, evadarea, claustrarea și abisul traduc diferite simboluri ale timpului. Prin urmare, vom investiga dinamica teatrală a acestei alternanțe dintre interiorul și exteriorul spațiului scenic precum și rolul său în construirea memoriei.

**Cuvinte-cheie:** *Ionesco, memorie, evadare, peisaje, spațiu scenic*

### Introduction

En nous proposant de déchiffrer l'architecture théâtrale ionescienne, nous comprenons les lieux à la fois en tant qu'unités de l'espace scénique et en tant que composants de l'espace évoqué/convoqué par les rêves et les souvenirs des

---

<sup>1</sup> **Catarina FIRMO** est chercheuse au Centre d'Études de Théâtre de l'Université de Lisbonne, dans un projet dédié au théâtre des formes animées. Elle est aussi enseignante au Département de Théâtre à l'École Supérieure d'Éducation de Lisbonne. Elle a été enseignante de langue et de littérature portugaise entre 2009 et 2016 à l'Université Paris 8. Elle a soutenu en octobre 2011 une thèse de Doctorat en Études Portugaises, Brésiliennes et de l'Afrique Lusophone à l'Université Paris 8, sous la direction de Maria Helena Araújo Carreira, en co-tutelle avec le Centre d'Études de Théâtre de l'Université de Lisbonne, en Études Artistiques, sous la direction de Maria João Brillhante. E-mail: catarinafirmo@gmail.com

personnages. Bien souvent dans les pièces de Ionesco, les protagonistes se rappellent des lieux concrets et identifiables et en rêvent. On assiste cependant à une métamorphose du lieu de l'action en un espace de l'amnésie où les protagonistes perdent leurs repères temporels et spatiaux. Grâce au processus de remémoration, des lieux géographiquement reconnaissables peuvent être décelés, tandis que la démarche amnésique se rapporte à un espace plutôt abstrait.

Chez Ionesco il est récurrent que l'espace de l'action soit un lieu intime. Néanmoins, dans plusieurs pièces, on constate une alternance entre ce lieu intérieur, espace de l'action, et l'extérieur qui l'entoure, ou encore entre l'intérieur et l'espace évoqué dans les dialogues, où nous avons affaire à des lieux extérieurs rêvés ou remémorés pour échapper à la clôture. L'intérieur clos est enchâssé dans un extérieur qui dévoile des lieux pourvus d'une grande dimension symbolique et dramatique : l'îlot des *Chaises*, la vallée du *Piéton de l'air*, la terrasse au-dessus d'un abîme dans *La Soif et la faim*, la place provinciale de *Rhinocéros* et ses points de repères (l'épicerie, le café, l'église).

Qui plus est, l'espace clos où se déroule l'action dramatique est structuré par des axes géométriques qui dessinent à la fois des lignes verticales, horizontales et circulaires. Dans *Les Chaises*, la dimension symbolique de l'îlot va de pair avec les mouvements scéniques circulaires de l'action confinée à un espace clos. Pour mieux suggérer la clôture et la séparation entre intérieur et extérieur, ce dernier est suggéré par des sons qui recréent le dehors. Dans *Rhinocéros*, le son de la cloche permet d'identifier l'église et les bruits de la ville indiquent la distance entre la Préfecture et l'épicerie. Dans *Le Piéton de l'air*, les effets sonores indiquent les lieux qui entourent la maisonnette de Bérenger : les bruits des trains dans la vallée, le fleuve suggéré par le son des sirènes des bateaux, l'église rendue présente par les sons de la cloche.

Le mouvement d'évasion des personnages face à cet enfermement est favorisé par l'évocation des lieux remémorés ou rêvés (la ville de Paris dans *Les Chaises*, les souvenirs de paysages convoqués par Jean et Marie-Madeleine dans *La Soif et la faim*, entre autres). Nous nous intéresserons à la dynamique théâtrale de cette alternance entre l'intérieur et l'extérieur de l'espace scénique, ainsi qu'au passage à l'espace de la remémoration. Notre analyse considérera les différents espaces scéniques qui sont convoqués, à partir du jeu du souvenir et des blancs de la mémoire. D'entrée de jeu, nous constatons que, dans l'architecture ionescienne, les lieux scéniques d'ascension et d'abîme, d'évasion et de clôture traduisent différents symboles temporels.

### **1. Évoquer les lieux du passé pour récupérer la mémoire**

L'affaiblissement de la mémoire dont souffrent les personnages ionesciens relève d'une vulnérabilité de leur condition humaine, sentiment qui

aboutit chez Ionesco à la mort ou à la déshumanisation. La perte de l'identité est ainsi liée à une perte de mémoire, dans un espace qui perd aussi ses repères en devenant cloisonné, dans un temps où le passé et le présent se diluent, en s'annulant réciproquement.

Dans *La Soif et la faim*, Jean arrive à la terrasse suspendue dans le vide et aperçoit des montagnes arides. Il ne sait que répondre au Gardien quand celui-ci lui demande s'il vient des pays du Nord. La perte de mémoire est liée à la perte des repères : « Jean : – Des pays du Nord ? Oh, vous savez, je ne sais pas très bien... Je ne sais pas m'orienter, en tout cas de pays pluvieux certainement, sombres, crépusculaires. Ici, c'est le royaume de la lumière. » (822).

Dans *Victimes du devoir*, Choubert essaie de se rappeler où il a connu Mallot et plonge dans les labyrinthes de sa mémoire, en évoquant une multitude d'espaces :

Quand est-ce que je l'ai vu la première fois ? Quand l'ai-je vu la dernière fois ? [...] Où était-ce ? Où ?... où ?... Dans le jardin ?... La maison de mon enfance ?... L'école ?... Au régiment ?... [...] Je me souviens, pourtant... un endroit au bord de la mer, au crépuscule, il faisait humide, il y a longtemps, des rochers sombres... (214)

Ensuite, il évoque les souvenirs traumatiques de son enfance. Son ancienne adresse devient un champ de ruines, un espace envahi par l'obscurité :

J'ai huit ans, c'est le soir. Ma mère me tient par la main, c'est la rue Blomet après le bombardement. Nous longeons des ruines. J'ai peur. La main de ma mère tremble dans ma main. Des silhouettes surgissent entre les pans des murs. Seuls leurs yeux éclairent dans l'ombre. (221)

À la fin, Choubert parcourra, grâce à la mémoire, en réactivant ses souvenirs et ses connaissances, des villes, des continents, des océans à la recherche de son identité :

... Des sortes de rues... des sortes de chemins... des sortes de lacs... des sortes de gens... des sortes de nuits... des sortes de cieus... une sorte de monde... [...] Le vent secoue les forêts [...], une miraculeuse cité [...], un miraculeux jardin [...], un palais de flammes glacées [...], des mers incandescentes, des continents qui flambent dans la nuit, dans des océans de neige. [...] Honfleur... Comme la mer est bleue... Non... Au Mont-Saint-Michel... Non... Dieppe... Non, je n'y suis jamais allé... À Cannes... Non plus... [...] Aucune trace de Montbéliard... [...] Paris, Palerme, Pise, Berlin, New York... [...] Porté par les courants de surface, je traverse l'océan. Je débarque en Espagne. Je me dirige vers la France. Les douaniers me saluent. Narbonne, Marseille, Aix, la ville engloutie. Arles, Avignon, ses papas, ses mules, ses palais. Au loin, le mont Blanc. (227-231)

La liste de lieux évoqués s'étend sur plusieurs pages dans cette réplique. À partir de l'ensemble de lieux, villes et localités qui lui viennent à l'esprit, Choubert essaie de reconstituer son passé fragmenté et signale les espaces qui correspondent à des souvenirs. L'énumération des lieux tantôt précis tantôt flous dessine une espèce de carte mémorielle des itinéraires du personnage.

Matei Călinescu, tout en soulignant le côté automate des personnages, associe les blancs de mémoire et le blocage langagier à un état pathologique. En effet, le contrepoint délire/lucidité est un antagonisme assez exploré dans le théâtre ionescien et directement lié à son étonnement face aux fondements de l'inconscient :

Les personnages de *La Cantatrice* deviennent de plus en plus des fantoches ou des marionnettes qui parlent en clichés mais aussi, d'autre part, des êtres qui suggèrent différentes affections psychiques (amnésie, confusion mentale, délire stéréotypique, paranoïa). Ce dernier aspect justifie certaines mises en scène qui ont souligné l'élément potentiellement psychopathologique de la pièce et, bien sûr, le fait que l'auteur lui-même a parlé d'elle comme d'une tragédie du langage. (248)

Ainsi, les personnages ionesciens essaient de récupérer les repères spatiaux pour combattre leur amnésie. Les lieux évoqués constituent le parcours de la remémoration ; ils font preuve d'une identité, se révélant comme des ancrages qui permettent de reconstituer leur vécu.

## **2. Lieux d'abîme et d'ascension**

Dans l'espace scénique qui confine leurs mouvements, les personnages sont souvent confrontés à la verticalité, attirés successivement par le haut et par le bas, par l'envol et par la chute. L'ascension et l'abîme causent l'angoisse des personnages, étant reliés soit à leur passé soit à leur avenir. Dans *L'air et les songes*, Gaston Bachelard remarque la dialectique de la légèreté et de la pesanteur liée au rêve de voler, ce qui peut être particulièrement intéressant pour repenser l'ensemble de lieux d'ascension et d'abîme chez Ionesco :

Par sa *substance*, en effet, le rêve de vol est soumis à la dialectique de la légèreté et de la lourdeur. De ce seul fait, le rêve de vol reçoit deux espèces très différentes — il est des vols légers ; il est des vols lourds. Autour de ces deux caractères s'accumulent toutes les dialectiques de la joie et de la peine, de l'essor et de la fatigue, de l'activité et de la passivité, de l'espérance et du regret, du bien et du mal. (32)

Dans l'article « De la dimension chorégraphique du théâtre de Ionesco » publié dans le volume *Lire, jouer Ionesco* (2010), Yanick Hoffert analyse le contraste entre les mouvements de chute et d'envol des personnages ionesciens, soulignant l'image d'une danse mécanisée :

Avant le dernier acte qui laisse place à l'envol, *Amédée ou Comment s'en débarrasser* constitue une sorte de ballet de l'écrasement, comme l'indiquent les multiples didascalies précisant que le héros éponyme s'effondre ou s'écroule dans son fauteuil. *Le Nouveau Locataire* est un autre drame de la pesanteur. [...] À la fin du ballet *Apprendre à marcher*, le héros emprunte l'échelle en dansant. (282-283)

L'abîme le plus récurrent chez Ionesco est représenté par des lieux aquatiques. L'eau est décrite par l'auteur dans son *Journal en miettes* en tant que lieu de noyade et de mort : « L'eau pour moi n'est pas l'abondance, ni le calme, ni la pureté. Elle m'apparaît généralement comme sale. Elle est image d'angoisse. L'eau engloutit, ou au moins salit (salir, c'est menacer de mort). Elle est encore décomposition. » (190)

Dans *Les Chaises* et dans *Le Roi se meurt*, l'îlot entouré d'eaux et l'océan recouvrent la même signification d'isolement et de peur : « nous pourrions dans la solitude aquatique... » (*Les Chaises*, 181) ; « L'Océan, je ne peux pas aller plus loin, je ne sais pas nager. » (790)

Dans le théâtre ionescien, l'eau est liée à la pesanteur, à l'abîme et à la décomposition, représentant aussi la mémoire et la mort, l'image du temps qui disparaît graduellement. Dolores Bermudez souligne la récurrence de l'eau associée à la terre et souvent représentée en tant que marais, lieu d'enfoncement, d'engloutissement et de glissement :

Movimientos de personajes y objetos en un espacio opaco y cerrado convergen inequívocamente en la escena como lugar de caída en la que la consignación de aquellos (caer, correr, clavar, hundir...) constituye, en la escena, las representaciones simbólicas de esta, igualmente reflejadas en el discurso de los personajes (abundancia de verbos "s'enliser", "s'engloutir", "s'enfoncer", "se noyer", "glisser"), determinaciones que connotan negativamente los elementos tierra y agua que, combinados, refuerzan considerablemente su poder nefasto. La caída en el tiempo, manifestada por el espacio – tanto escénico como discursivo – permite retomar lo que desde el punto de vista actancial podría definirse como la situación-acción típica de este teatro (51)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> « Les mouvements des personnages et des objets (tomber, courir, attacher, baisser) dans un espace opaque et serré convergent dans la scène en tant que lieu de chute. Ces mouvements

Dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, le cadavre est associé à l'eau, et les personnages s'interrogent sur sa provenance (« une femme est tombée à l'eau » 296), ainsi qu'à propos de sa destination (« Madeleine [...] : Où vas-tu le jeter ? Amédée : – Dans la Seine, bien sûr. Où veux-tu ? », 314-315). Dans *Macbett* revient encore la symbolique de l'eau en tant que lieu de mort, de disparition, de chute et de décomposition : « Banco : – Le corps, gonflé, est parti au fil de l'eau, de la rivière il a rejoint le fleuve. Le fleuve l'a livré à la mer. Duncan : – Allez le chercher. Prenez un bateau. Banco : – Les requins l'ont consommé. Duncan : – Prenez un gros couteau, fouillez dans le ventre du requin. » (1080)

Duncan manifeste l'étonnement de l'être face à cet abîme dont il essaie de trouver les repères et de combattre la décomposition. Sa réaction exprime le souhait d'arrêter et de contrôler le temps.

L'abîme ionescien sert non seulement à illustrer le vide, mais également à exprimer l'étonnement de l'être humain face au néant. C'est le cas de l'arbre qui disparaît, englouti par le néant, dans *Le Piéton de l'air* : « Marthe : – Il n'y a plus d'arbre. Qu'est devenu l'arbre ? Bérenger : – Il a été aspiré sans doute par la pompe du néant. » (695) Cependant, le néant peut aussi exprimer l'espoir et le recommencement, telle l'image des ruines des palais : « (Bérenger :) Vois-tu, ces palais défunts dont témoignent les ruines sont entièrement dissous, bien sûr, mais peut-être, peut-être – et là est tout l'espoir – après avoir traversé le néant, tout sera-t-il reconstruit, restauré [...] » (694)

L'idée de chute est néanmoins inséparable de la présence des symboles d'ascension. La symbolique de l'abîme et celle de l'ascension construisent l'axe vertical de l'espace dramatique. Dans *La Soif et la faim* la verticalité est illustrée par l'ensemble des lieux d'ascension évoqués pour décrire la femme aimée : « On dirait une chapelle sur le haut d'une colline, non, un temple qui surgit tout à coup dans la forêt vierge, non, elle est, elle-même, une colline, une vallée, une forêt, une clairière. » (825) La ligne verticale est simultanément symbole de l'immobilité et symbole de l'ascension et de la fuite : « Je lui avais dit que ce pays existait, pour y arriver ce sera long, que c'était un pays sans gare et sans aéroport et que, pour y arriver, il faudrait traverser les plaines mornes, des villes géantes, le désert, gravir les montagnes. » (827) Le mouvement d'ascension permet d'entrevoir l'Anti-Monde décrit par Bérenger dans *Le Piéton de l'air*. Il s'agit d'un monde irréel, d'un monde rêvé, lieu d'échappatoire du monde réel et incompréhensible. Selon Bérenger, la vision de l'Anti-Monde

---

constituent des représentations symboliques de la chute, illustrées par le discours des personnages (réurrence des verbes "s'enliser", "s'engloutir", "s'enfoncer", "se noyer", "glisser"). L'articulation des éléments de la terre et de l'eau renforcent sa charge négative. La chute dans le temps, exprimée autant par l'espace scénique que par celui discursif nous permet de reprendre ce que du point de vue actanciel pourrait se définir en tant que situation-action récurrente dans ce théâtre. » (Notre traduction)

ressemble au reflet dans l'eau des tours d'un château : « Peut-être pourrait-on avoir une vague idée de ce monde quand on voit les tours d'un château se reflétant dans l'eau, une mouche la tête en bas au plafond [...] ». (693)

Dans *Délire à deux*, le personnage masculin regrette son sort et il révisé les fautes du passé. Il évoque la montagne, comme le lieu d'ascension et d'esquive de son présent malheureux : « Si j'étais parti plus tôt. Il y a trois ans. Ou bien l'année dernière ou même le samedi dernier. Je serais loin maintenant avec ma femme, réconcilié. Elle s'est remariée. Avec une autre alors. Dans la montagne. » (653) Suit un dialogue où la ligne verticale est à nouveau rappelée par l'image des arbres, dans un bois, lieu propice à l'évocation de l'enfance : « *Il reprend le fil du souvenir*. Lui : – J'étais sur le seuil de la porte. Je regardais. Elle : – Il y avait aussi un bois avec des arbres. [...] Des arbres qui poussaient. Plus vite que nous. Avec des feuilles. L'automne, les feuilles tombent. » (656) La croissance des arbres illustre aussi le mouvement d'envahissement et de prolifération, caractéristique de l'esthétique ionescienne.

Dans *Les Chaises*, selon Paul Vernois, le mouvement de verticalité en tant qu'axe de polarisation dramaturgique s'intensifie :

Les vieux, à force de volonté, luttent contre la pesanteur de l'âge et du temps. Ils veulent transmettre leur message malgré tout pour barrer la route à la décrépitude et à la mort. [...] Le vieux constate que « plus on va plus on s'enfoncé ». La pièce se terminera par une chute mortelle du haut en bas, par un suicide des deux vieux incapables de soutenir jusqu'au bout leur rôle (59).

L'effort d'ascension et de légèreté se terminera par la chute qui exprime le choix de la mort, la rencontre avec l'abîme de l'oubli et en même temps le bilan du parcours de la vie, le dernier éclairage de la mémoire. L'îlot, lieu d'habitation et d'abri, lieu de remémoration et témoin de la vie devient à la fin, lieu de noyade et d'effacement.

En effet, la chute des vieux illustre encore la frustration face à l'inertie de l'humanité, le blocage de l'action et de la parole qui amène l'être humain à un état d'invisibilité, d'inhumanité, de fantasme. Ionesco s'étonnait en fait devant le spectacle d'une humanité endormie, plongée dans un oubli anesthésique. À partir de ce sentiment de perplexité, il a pu créer des situations dramatiques où on assiste à une noyade de l'humanité dans le néant, comme dans *Les Chaises* et dans *Rhinocéros* :

On n'a pas assez remarqué, en effet, que leur espoir d'une ascension de l'humanité a été déçu. Le drame des *Chaises* est que les invités ont refusé l'effort de cette montée vers la lumière. Il ne restait plus aux vieux qu'à rejoindre cette humanité médiocre pour se perdre avec elle puisque la réception du message dont ils rêvent est impossible. Les vieux cèdent à la tentation de noyade dans la masse à laquelle Bérenger sera tout près de succomber à la fin de *Rhinocéros*. (59)

### 3. Lieux d'évasion

La chute et la découverte de l'abîme apparaissent comme des conséquences des processus de mort et vieillissement. Ce sont ces derniers qui constituent les principales thématiques du théâtre ionescien et bien souvent des moteurs dramaturgiques. La perspective de la vieillesse et de la mort imminente oblige les protagonistes à se remémorer. L'homme ionescien plonge dans les bribes de la mémoire, se replie sur lui-même, pour que son existence ne lui semble pas avoir été vaine. Dans l'espace clos de l'action principale surgissent, dans un autre plan, plusieurs lieux d'évasion. Ce sont des repères qui permettent de déceler le fil du temps, de retrouver le passé et les traits de son identité. Le mouvement vers l'espace d'évasion est mené pour flanquer un coup à la mémoire, pour tromper le temps, pour s'évader de la mort. Ainsi, dans *Le Roi se meurt*, la reine Marguerite guide le roi et suscite un monde entier, grâce à l'évocation des continents et des océans, sans sortir de la cave du palais.

Dans *La Leçon*, le début du dialogue entre le Professeur et l'Élève se déroule à propos des premières impressions de celle-ci sur la ville. Une évocation d'autres endroits suit avant que le professeur passe aux questions de la leçon :

Le Professeur : – Il y a trente ans que j'habite la ville. Vous n'y êtes pas depuis longtemps ! Comment la trouvez-vous ?

L'Élève : – Elle ne me déplaît nullement. C'est une jolie ville, agréable, un joli parc, un pensionnat, un évêque, de beaux magasins, des rues, des avenues...

Le Professeur : – C'est vrai, mademoiselle. Pourtant j'aimerais autant vivre autre part. À Paris, ou au moins à Bordeaux. (48)

La nostalgie d'un autre espace et le désir de vivre ailleurs sont fréquents chez Ionesco. Les lieux évoqués révèlent un souhait de liberté et de détachement : « Marie-Madeleine : – Il y a des gens qui vivent sous les ponts, qui n'ont pas de domicile. Tu devrais être plus content de ton sort. Jean : – Quelle chance ils ont ! Ils ont les rues, ils ont les places, ils ont les prairies, ils ont la mer, ils n'ont pas de pays. » (802). À l'espace clos de la maison ou de l'appartement s'oppose l'ouverture graduelle d'un espace de plus en plus vaste.

Dans le théâtre de Ionesco, les lieux d'évasion relèvent du rêve d'un paradis perdu, de l'évocation d'un souvenir heureux. Ionesco a souvent fait allusion à ses souvenirs de La Chapelle-Anthenaise (près de la ville de Mayenne), où il a vécu les plus beaux souvenirs de son enfance :

Il y avait le ciel, il y avait la terre, le mariage parfait du ciel et de la terre [...]. En ce temps-là, je vivais ce paradis. Il y avait des couleurs, des couleurs tonifiantes, d'une fraîcheur et d'une intensité qu'elles n'auront plus jamais,

les couleurs que j'aime le plus, notamment un bleu vierge, pur. [...] Oui, bien des préoccupations, des obsessions me viennent de La Chapelle-Anthenaise et de la rupture avec ce paradis (*apud* Bonnefoy, 14-15).

Ce paradis perdu est souvent illustré dans ses œuvres, au travers des paysages oniriques, lieux de refuge des personnages. Le mouvement de fuite souhaité par le personnage de *La Vase* est caractéristique de ce besoin de retrouver le lieu originel :

J'ouvrirai des portes, je sortirai, traverserai des cours, des prés, franchirai des clôtures, passerai le petit pont du ruisseau, le pont du chemin de fer, arriverai aux trois chemins, prendrai celui de droite, qui monte, m'élèverai au-dessus du vieux moulin, du hameau bleu, de la chapelle, grimperai sur la colline, par-delà le champ de blé et de coquelicots, déboucherai en plein soleil [...]. (149)

Dans *Les Chaises*, le combat de l'amnésie est rendu possible par le rappel d'un temps et d'un espace ancien : celui de Paris. Le fait que la Vieille demande au Vieux tous les soirs l'histoire de Paris est une manière de lutter contre l'affaiblissement de la mémoire : « C'est comme si j'oubliais tout, tout de suite... J'ai l'esprit neuf tous les soirs... » (144). Le voyage dans le passé implique un recommencement ; la remémoration constitue une fuite du point final. C'est pourquoi le Bérenger du *Piéton de l'air*, face à la conscience de la mort, se met à pédaler dans l'air vers la vallée, au-delà les collines, par-dessus le pont d'argent.

Dans *La Soif et la faim* Marie-Madeleine s'aperçoit, après le départ de Jean, qu'il y a un jardin dans l'appartement. Elle regrette le départ de Jean et s'imagine qu'il aurait pu rester s'il avait eu connaissance de ce jardin :

(*Le mur du fond, qu'elle regarde, disparaît. On voit un jardin : arbres en fleurs, herbes vertes et hautes, ciel très bleu.*) [...] Il ne savait pas qu'il y avait cela ! Il n'a pas pu voir. Je sentais qu'il y avait ce jardin. [...] S'il avait pu voir, s'il avait pu savoir, s'il avait eu un peu de patience... (821)

Dans *Victimes du devoir*, Choubert et Madeleine se rappellent le temps heureux de leur jeunesse. L'amour est à nouveau associé au paradis perdu :

Les sources printanières... Les feuilles nouvelles... le jardin enchanté a sombré dans la nuit, a glissé dans la boue... Notre amour dans la nuit, notre amour dans la boue, dans la nuit, dans la boue... Notre jeunesse perdue, les larmes deviennent des sources pures... des sources de vie, des sources immortelles... Les fleurs fleurissent-elles dans la boue... (217)

Les lieux d'abri représentent également des lieux d'évasion face à la peur de la mort. Ainsi, le Bérenger du *Piéton de l'air* se recueille « dans une maisonnette préfabriquée, au milieu [d'un] champ herbeux, située sur la très verte hauteur dominant la vallée, dans laquelle [...] entre deux collines boisées coule un petit fleuve navigable... » (670). Cet espace d'évasion correspond un peu à la description de l'ambiance vécue par Ionesco lorsqu'il n'était qu'un enfant à La Chapelle-Anthenaise. Marie Claude Hubert se réfère à ce concept de paradis perdu chez Ionesco, le décrivant comme une expérience de lumière, d'après les propos évoqués par le dramaturge dans *Présent passé passé présent* :

Ionesco décrit longuement son expérience de lumière comme un fugitif moment d'extase, où, léger et aérien, il eut l'impression d'être brusquement plongé au cœur du monde illuminé. Il retrouva alors le sentiment de plénitude devant l'harmonie du monde, qu'il dit avoir éprouvé pendant l'enfance à La Chapelle-Anthenaise, lorsque n'existe pas encore la conscience de la finitude du temps (48)

Le personnage de *Piéton de l'air*, sorte d'*alter ego* du dramaturge, s'est retiré pour fuir le travail, parce qu'il ne pouvait plus continuer à écrire. C'est pourquoi il répond aux journalistes qu'il n'a pas le temps de répondre à leurs questions car il doit se reposer. En effet, il se plaint de son angoisse devant sa condition de mortel :

Nous pourrions tout supporter d'ailleurs si nous étions immortels. Je suis paralysé parce que je sais que je vais mourir. Ce n'est pas une vérité neuve. C'est une vérité qu'on oublie... afin de pouvoir faire quelque chose. Moi, je ne peux plus faire quelque chose, je veux guérir de la mort. (673)

Bérenger explique aux journalistes le but de son recueillement :

Je crois plutôt qu'il s'agit d'une nécessité de renouvellement intérieur. Vais-je pouvoir me renouveler ? En principe, oui, en principe, oui, puisque je n'approuve pas la marche des événements. C'est seulement celui qui n'approuve pas la marche des événements qui est le seul à être neuf ou rare. La vérité est dans une sorte de névrose... (672)

Ce sont des mots qui traduisent les préoccupations les plus profondes de l'auteur. Se rappeler, oublier, mesurer la pesanteur et la légèreté de l'âme humaine, s'étonner, en somme se replier sur soi-même. L'espace d'évasion sert à cela. En effet, Ionesco a toujours montré le besoin de plonger dans les hautes profondeurs de la mémoire, d'effleurer les seuils de l'inconscient puisque selon le dramaturge le rêve constitue une clé pour dévoiler le sens caché de la vie. L'évocation des lieux d'évasion contribue à l'acte de rêver, véritable sortie de secours des personnages ionesciennes.

Dans le même temps que les personnages ionesciens rêvent d'un éternel retour intangible et d'un paradis perdu, ils n'arrivent pas à s'échapper à un présent qui leur semble immuable puisqu'il les amène sans pitié au point de départ. La mort devient la seule issue de cette attente éternelle : « ils restent là, dans un perpétuel recommencement [...], comme s'il n'était possible de prendre congé de cet espace que par la mort. » (Pruner 229)

#### 4. Lieux d'enfermement

À la situation d'attente, action dramatique récurrente chez Ionesco et état privilégié du souvenir et du rêve, correspond un espace sphérique, caractéristique de la clôture. Le passé et le rêve constituent les repères qui assurent la permanence des personnages : « Si éstos duran (esperan) es porque representan (recuerdan/suenan). [...] El miedo de la muerte relanza, por su parte, una constante dilación del futuro que exorciza su realización por su presencia en escena. » (Bermudez 126)<sup>3</sup>

Les personnages ionesciens cherchent en vain à échapper à l'encerclement. Cette dynamique théâtrale traduit une vérité fondamentale qui a toujours tourmenté l'auteur : « l'espace n'est qu'une forme du temps [et] il n'est pas possible d'échapper à la loi du temps. Sauf... Sauf précisément par la mort : ce qui est exactement exprimé dans la disparition de l'espace [...]. Elle évacue l'espace et le temps pour faire surgir le vide, qui est aussi plénitude. Elle est, enfin, délivrance de l'espace. La seule possible. » (Pruner 236)

La lutte contre la mort et l'angoisse qu'elle provoque est menée au moyen de la multiplication des objets, qui métamorphose l'espace dramatique. La prolifération contribue à l'enfermement de l'espace et illustre la difficulté que les personnages ionesciens éprouvent face à leur passé. Les remords de plus en plus envahissants sont matériellement illustrés sur scène par le foisonnement des champignons, des cadavres, des chaises, des tasses. Dans *Les Chaises*, les vieux se déculpabilisent mutuellement, se contredisant quant aux fautes du passé. Quand le vieux se dit coupable d'avoir abandonné sa mère, Sémiramis le défend, affirmant précisément le contraire, qu'il a toujours soutenu sa mère jusqu'à la dernière minute. De même, quand Sémiramis mentionne leur enfant qui est parti, avec un clair sentiment de culpabilité, le vieux contredit la véridicité de l'épisode, en affirmant qu'ils n'ont jamais eu d'enfant, soulignant en revanche la nature maternelle de Sémiramis. Ici réside

---

<sup>3</sup> « S'ils demeurent (attendent), c'est parce qu'ils se représentent (se rappellent/rêvent). [...] La peur de la mort déclenche, à son tour, un retardement constant de l'avenir qui exorcise sa réalisation à travers sa présence en scène. » (Notre traduction)

probablement l'un des principaux points d'équilibre de la relation des vieux. En se contredisant, ils essaient d'annuler les sentiments de culpabilité que chacun ressent. En effaçant la trace du passé qui instaure la culpabilité au présent, ils se soutiennent l'un l'autre.

Dans *Délire à deux* le conflit conjugal est accompagné de la perte de la mémoire, dans un espace clos où il faut se résigner à l'asphyxie :

Lui : - Tu vois qu'on ne s'entend pas. [...] Je vais ouvrir la fenêtre.

Elle : - Tu veux que je gèle. Tu voudrais me tuer.

Lui : - Je ne veux pas te tuer, je veux de l'air.

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

Lui : - Quand est-ce que j'ai dit cela ? Je n'ai jamais dit cela.

Elle : - Si, tu l'as dit. L'année dernière. Tu ne sais plus ce que tu dis. Tu te contredis. (645)

Quand le couple se voit persécuté, le lieu d'asphyxie devient un lieu d'abri, tout en étant à la fois un abîme. Les profondeurs permettent à l'homme de se cacher, de se déshumaniser pour se protéger. C'est pourquoi ils pensent à se cacher dans une cave, lieu de fuite du froid et du péril :

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. [...] C'est trop profond. Ils ne s'imaginent pas que des gens comme nous ou même pas comme nous passent leur existence comme des bêtes, dans les abîmes. » (650)

Dans la première réplique de *La Soif et la faim*, Jean se plaint de revivre à nouveau un espace ancien, de déménager dans l'endroit où il habitait avant. Il se plaint de revivre l'espace et le temps du passé :

Pourquoi revenir sur ces lieux ? Nous étions si bien là-bas, dans la nouvelle maison, avec ses fenêtres en plein ciel, des fenêtres qui entouraient l'appartement... par lesquelles la lumière pénétrait du sud, du nord, de l'est, de l'ouest, et de tous les autres points cardinaux. [...] L'espace qui se déployait sous nos yeux ! [...] Pourquoi venir de nouveau loger ici ? (799).

Ce qui angoisse Jean, c'est le passage d'un espace ample, avec des repères cardinaux et de la lumière, « un espace qui se déploie sous ses yeux »

(799), vers un espace clos, où il se sent enfermé, plongé dans un abîme. À la fin il finira ses jours dans un espace encore plus cloisonné, dans une sorte de monastère-caserne-prison.

On doit réitérer le constat de la récurrence de l'enfermement et du rétrécissement progressifs des espaces dramatiques dans le théâtre ionescien. Dans *Rhinocéros*, Michel Pruner note les mêmes caractéristiques de l'espace qui accompagnent le temps dramatique :

À la place publique, espace ouvert par excellence, du premier acte, succède un bureau-espace clos, mais encore lieu public (la feuille de présence qu'il faut signer à l'entrée en souligne l'absence d'intimité) ; puis cet espace clos se referme sur lui-même quand les rhinocéros en détruisent l'accès. L'effondrement de l'escalier souligne cette rupture entre l'espace fermé du dedans et l'espace ouvert du dehors (232).

Réunissant la symbolique de l'intérieur et de l'extérieur, la maison est associée à son tour à l'idée d'enfermement, souvent liée à l'obscurité et aux tombeaux, comme on peut le constater dans *La Soif et la faim* : « Ce rez-de-chaussée funèbre qu'on a eu la chance de pouvoir quitter ! » (799) ; « Il y a des maisons qui se font oublier être des tombeaux. » (802) En outre, la maison en tant qu'espace d'action relève du symbolisme des ténèbres ; elle peut aussi être rapprochée de l'idée de noyade dans les profondeurs de l'inconscient, état adéquat pour le rêve. Dans *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard a étudié le symbolisme de la maison, espace intérieur et intime. Elle est « notre premier univers » (24-25), refuge primordial pour le souvenir et le songe. Son approche semble rejoindre la signification de la maison en tant qu'espace scénique privilégié dans le théâtre ionescien, qui favorise l'association de la mémoire et de l'imaginaire.

L'appartement des vieux est la représentation d'un refuge, il est île et phare, l'habitat protecteur par excellence. Le lieu clos, circulaire, labyrinthique comporte chez Ionesco une ambivalence, renvoyant à la fois au refuge et à la prison. Le temps, allant de pair avec l'espace, suit des mouvements circulaires, soit par la dislocation des personnages sur scène, soit par la répétition des structures et des conversations qui tournent en rond :

Como centro del universo, la casa, unida generalmente a representaciones circulares, está ligada a la repetición, movimiento que a su vez es isomorfo del círculo. [...] Isomorfismo del centro y del círculo por medio del rito que transforma y hace coincidir el centro consagrado en centro del mundo de igual forma que cualquier otra practica ritual transforma el tiempo ordinario, en el tiempo mítico de los inicios. [...] Morada,

centro, paraíso convergen en la figura de la esfera “où tout est là”, mundo edénico que excluye la dimensión o la duración. En ella el tiempo parece suspendido, dominado a fuerza de una rememoración constante de gestos y palabras (Bermudez, 101)<sup>4</sup>.

La structure en cercle constitue une constante dans l'architecture des *Chaises*. Non seulement les didascalies indiquent un parcours circulaire, mais les incidents s'enchaînent les uns aux autres de manière itérative. Un ensemble d'actions circulaires et répétitives caractérise la structure dramatique. Dans *La Leçon*, le temps est aussi repris indéfiniment. Quand l'élève est assassinée, la bonne affirme qu'il s'agit là de la quarantième leçon et du quarantième assassinat de la journée. Yves-Alain Favre observe que la structure de *Rhinocéros* comporte aussi un mouvement circulaire, allant de pair avec la conception du temps et de la mémoire. Il y a dans *Rhinocéros*

la volonté de détruire tout le passé pour retrouver un temps mythique, antérieur au temps. Quelle que soit la conception du temps envisagé, tout aboutit à l'échec ; on ne peut pas anéantir le passé et revenir au temps des origines, on ne peut pas davantage instaurer un temps nouveau. L'uchronie demeure un rêve. Aussi le héros finit-il par demeurer prisonnier du présent : il erre dans le labyrinthe du temps. Aucune issue ne s'ouvre, aucun espoir de salut n'apparaît. Le temps possède un caractère carcéral. (25)

Dans le théâtre de Ionesco, l'action oscille entre les mouvements de finir et de reprendre et s'exprime à travers des axes géométriques, dans une construction mathématique du spectacle. Ahmad Kamyabi Mask a noté ce parcours circulaire, qui n'est pas sans rappeler le mythe de la métempsychose. L'homme doit oublier sa dernière vie pour pouvoir naître à nouveau. Léthé, divinité de l'oubli, était responsable de ce recommencement : « L'homme tourne dans cette ronde suivant son propre cycle : fœtus, nouveau-né, enfant, vieillard, mort, traversant le Léthé puis réapparaissant, il passe de changements en changements dans un état de perpétuelle mutation et le cycle continue : fœtus, nouveau-né. » (19)

Le temps circulaire s'articule sur scène dans un espace cloisonné, piégé, qui permet la prolifération des objets, dont le mouvement est répétitif et accéléré.

---

<sup>4</sup> « En tant que centre de l'univers, la maison, liée généralement à des représentations circulaires, traduit la répétition, mouvement qui, à son tour, révèle l'isomorphisme du cercle. [...] À travers le rite qui transforme et fait coïncider le centre avec le centre du monde, comme dans une pratique rituelle, l'isomorphisme du centre et du cercle transforme le temps ordinaire en temps mythique des commencements. [...] Adresse, centre et paradis convergent dans la figure de la sphère où tout est là, monde édénique qui exclut la dimension ou la durée. Le temps y paraît suspendu, dominé par la force d'une remémoration constante des gestes et des paroles. » (Notre traduction)

## Conclusions

Chez Ionesco, les lieux de la mémoire constituent normalement des lieux d'évasion, tandis que les lieux de l'oubli sont caractérisés par la clôture. Dans l'espace scénique, les personnages évoquent des lieux remémorés ou rêvés pour échapper à l'oubli. La mémoire leur permet de s'évader vers les lieux heureux des paradis perdus, comme le fait le Vieux dans *Les Chaises*, qui se rappelle un temps heureux à Paris ou Bérenger dans *Le Piéton de l'air* qui s'est souvenu qu'il peut s'envoler, pédalant dans l'air au-dessus des vallées, des collines et du pont d'argent.

En même temps, l'oubli surgit comme un appel à fouiller le côté obscur de l'âme, l'inconscient et le rêve. L'amnésie conduit ainsi à une symbiose entre le côté rationnel d'Apollon et le délire dionysiaque. Ionesco dénonce la noyade de l'humanité dans un aveuglement collectif tel que celui de *Rhinocéros*, mais il dénonce aussi l'absence du rêve et les seuils de l'inconscient d'une humanité qui répète tous les jours les mêmes paroles, les mêmes mouvements, dans la spirale de l'éternel retour.

Le cercle, symbole de l'enfermement, est toujours présent dans les structures dramatiques d'Ionesco. Ses personnages sont condamnés à un espace clos et ils essaient d'y échapper, en abordant les lieux d'ascension et d'évasion. Toutefois, l'homme ionescien tombe sans remède dans les profondeurs des abîmes et tourne indéfiniment dans les lieux sphériques. L'architecture ionescienne révèle des espaces scéniques d'ascension, d'évasion, de clôture et d'abîme, souvent intrinsèquement reliés à des différents symboles temporels. La peur de la mort oblige les personnages à répéter les mêmes gestes infiniment, dans une structure spatiale complexe où les formes et les mouvements se complètent et s'annulent.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. José Corti, 1990.
- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. PUF, 2001.
- Bermudez, Dolores. *Analisis simbolico del teatro de Ionesco*. Universidad de Cadiz, 1989.
- Bonnefoy, Claude. *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Pierre Belfond, 1966.
- Călinescu, Matei. *Ionesco : recherches identitaires*, traduit du romain par Simona Modreanu. Oxus, 2005.
- Favre, Yves-Alain. *Le Théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe*. José Feijóo, 1991.

- Hoffert, Yannick, « De la dimension chorégraphique du théâtre de Ionesco ». *Lire et jouer Ionesco. Colloque de Cerisy*, édité par Dodille, Norbert et Ionesco, Marie-France, Les Solitaires Intempestifs, 2010.
- Hubert, Marie Claude, « Le mysticisme dans le théâtre de Ionesco » *Lire et jouer Ionesco. Colloque de Cerisy*, édité par Dodille, Norbert et Ionesco, Marie-France Les Solitaires Intempestifs, 2010.
- Ionesco, Eugène, *Journal en miettes*. Mercure de France, 1967.
- Ionesco, Eugène, *Théâtre complet*. Gallimard, 1990.
- Ionesco, Eugène, *Théâtre V [Jeux de massacre ; Macbett ; La Vase ; Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains]*. Gallimard, 1974.
- Mask, Ahmad Kamyabi, *Ionesco et son théâtre*. Caractères, 1987.
- Pruner, Michel, « L'espace dans la dramaturgie de Ionesco ». *Ionesco : situation et perspectives. Colloque de Cerisy*, édité par Marie-France Ionesco et Paul Vernois. Belfond, 1980, pp. 217-239.
- Vernois, Paul. *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*. Klincksieck, 1991.