

CHAPITRE IV

L'OBJET

L'objet théâtral

L'espace théâtral n'est jamais vide. Outre les comédiens, il peut être occupé par des accessoires qui s'inscrivent comme des éléments concrets de la scénographie. L'importance de ces éléments dans la représentation théâtrale est reconnue dans les écrits critiques d'aujourd'hui qui, au terme d'accessoire, préfèrent celui d'objet pour que ce support visuel cesse d'apparaître comme des éléments secondaires.

Selon Pierre Larthomas,

c'est évidemment le théâtre d'Ionesco qui nous fournit l'exemple le plus frappant et le plus brutal des rapports étroits qui peuvent unir les accessoires et le texte, les objets et les êtres, l'humain et l'inhumain.¹

¹Pierre Larthomas, Le Langage dramatique (Paris: Presses Universitaires de France, 1980), p.118.

On ne saurait s'en étonner, car, pour Ionesco, le théâtre est: "une histoire que l'on voit vivre. Le théâtre est autant visuel qu'auditif. Il n'est pas une suite d'image, comme le cinéma mais une construction, une architecture mouvante d'images scéniques."² Pour réaliser cette histoire visuelle,

tout est permis au théâtre: incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais aussi recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles."³



Ionesco l'a dit et répété. On trouve aussi dans Les Cahiers Renaud Barrault une confidence suivante:

Je vois parfois des objets, des éléments du décor que je souhaite mobile. Les objets deviennent alors des espèces de mots, constituent un langage.⁴

Ce "langage" nous invite à la lecture. Sa lisibilité entre en

²Ionesco, Notes et contre-notes, p.63.

³Ibid.

⁴Cité dans Paul Vernois, La Dynamique théâtral d'Eugène Ionesco (Paris: Editions Klincksiecks, 1991), p.156.

ligne de compte parce que, dans le théâtre, et surtout dans celui d'Ionesco, l'objet peut participer à un ensemble qui se donne à lire dans son intégralité, de même qu'il peut se charger tout seul d'une puissante valeur symbolique, métaphorique ou métonymique. L'objet sur le plateau selon les indications scéniques de l'auteur, peut servir de médiateur entre les différents personnages, voire entre le texte et le monde. Sa valeur d'usage théâtral reste indissociable de sa lecture avec tout ce qu'elle suppose comme déchiffrement et ambiguïté énigmatique.

Avant de commencer cette lecture, il nous paraît convenir de préciser d'abord ce que nous examinerons. Il semble que les théoriciens, lorsqu'ils traitent ce problème, ne se trouvent pas dans la même optique. Si Anne Ubersfeld définit l'objet scénique comme "une chose figurable sur la scène et manipulable par les comédiens"⁵, Roman Ingarden, dans "Les fonctions du langage au théâtre", appelle objet scénique un objet désigné par les didascalies et non nommé dans le dialogue, un objet à la fois désigné dans les didascalies et nommé dans le dialogue, et un objet non désigné par les didascalies mais nommé dans le dialogue."⁶

⁵Anne Ubersfeld, L'Ecole du spectateur, Lire le théâtre II (Paris: Editions Sociales, 1981), p.126.

⁶Roman Ingarden, "Les fonction du langage au théâtre", in Poétique N.8, p.531-538. Cité dans Marie-Claude Hubert, Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante (Paris: Librairie José Corti, 1987), p.232.

Croyant que sur la scène rien n'est jamais gratuit et que "tout ce qui est sur scène, fut-ce un élément déposé là par hasard, devient signifiant par sa seule présence dans l'univers scénique"⁷, nous suivrons plutôt les lignes proposées par Ingarden et nous n'écarterons pas de notre étude les objets non "manipulables par les comédiens" Cependant, dans la limite de notre travail, nous n'analyserons que les objets désignés par les didascalies, qu'ils soient nommés ou non dans le dialogue. D'ailleurs, les objets de la troisième catégorie d'Ingarden, non indiqués dans les didascalies, peuvent appartenir exclusivement au monde du langage: le metteur en scène a la liberté de les représenter ou d'en faire des objets purement imaginaires.

En partant de cette prémisse, nous obtiendrons la liste des objets désignés dans les didascalies des trois pièces faisant partie de notre corpus:

La Cantatrice chauve

fauteuils

pantoufles

pipes

journal

lunettes

⁷Ubersfeld, L'École du spectateur, p.126.

chaussettes

pendule

vêtements

sonnette

casque

uniforme

Les Chaises

lampe à gaz

chaises

thé

tableau

gros bas rouges

jupes

jupon plein de trous

programme

bonbons

chapeau

autographes

confetti

serpentins

craie

Rhinocéros

table

chaises

costume
cravate
faux col
chapeau
souliers
vêtements
veston
peigne
glace
guêtre
canne
canotier
bouteille
provisions
mouchoir
plateau
verres
machine à écrire
feuilles de présences
- épreuves d'imprimerie
encrier
porte plume
papiers
porte-manteau
journal
manches
lunettes
feuilles dactylographiées



manuscrit

crayon

téléphone

jupe

casque

courrier

fauteuill

lit

couverture

pyjama

veste

pantalon

divan

bandage

couverts

assiette

radio

photos

tableaux

portraits

miroir

Les champs sémio-lexicaux des objets

Les objets indiqués dans la liste ci-dessus, si nous les classons selon les champs sémio-lexicaux auxquels ils appartiennent, nous aurons six groupes principaux suivants.

1. Champs des objets décor :

fauteuils	pendule	lampe à gaz	porte-manteau
table	lit	couverture	divan
tableaux	portraits	miroir	

2. Champs des objets de bureau

machine à écrire	feuilles de présence	épreuves d'imprimerie
encrier	porte plume	papiers
manuscrit	crayon	courrier
feuilles dactylographiées		

3. Champs des objets vestimentaires

pantoufles	chaussettes	casque	uniforme
bas	jupes	jupon	costume
cravate	faux col	chapeau	souliers
vêtements	veston	peigne	glace
guêtre	canne	canotier	mouchoir
pyjama	veste	pantalon	

4. Champs des objets de nourriture

thé	bouteille	plateau	panier à provisions
provisions	verres	couverts	assiette

5. Champs des objets de la communication

journal	sonnette	tableau	craie
téléphone	radio		

6. Champs des objets de fête et de spectacles

programmes	bonbons	confetti	serpentins
------------	---------	----------	------------

Il n'est pas difficile de voir que les objets dans les deux premiers groupes, ainsi identifiés, ont la fonction de situer immédiatement le décor. La plupart de ces objets ont un trait commun "intérieur" par exemple, fauteuils, pendule, divan, lit, miroir, tableaux, porte-manteau, machine à écrire, des différents articles de bureaux, etc.

D'une part, les objets du premier groupe représentent l'appartement bourgeois, ou plus précisément l'appartement petit bourgeois. De l'autre, ceux du deuxième groupe sont la réplique du bureau d'administration, qui fait penser au théâtre de Courteline. Il ne s'agit pas ici de lieu privilégié où se développent les grandes passions humaines. Les objets qui remplissent la scène d'Ionesco ne sont que le négatif de ceux trouvés dans le théâtre de Feydeau. Celui-ci était un monde fait pour l'homme, marqué des signes de son règne. Or la scène d'Ionesco, surchargée de poussière, de mobilier inexpressif, d'une laideur monumentale, pousse ce plein jusqu'à la nausée. Tout présente les occupations journalières, la qualité de fatigue et de sordide pour constituer le monde qui abritera la bourgeoisie déchue et perdue de ce théâtre.

Un autre trait pertinent de chaque objet est "fabriqué". L'homme dans le théâtre d'Ionesco vit parmi les objets qui portent leur marque. Objets usuels aussi, ils sont représentatifs d'une civilisation moderne et urbaine.

Quant aux objets vestimentaires et ceux de nourriture, parfois avec d'autres objets, ils ont la fonction de "l'objet déterminant" selon le terme d'Ubersfeld:

Dans la plupart des cas l'objet est un déterminant (syntaxique). [Il détermine le personnage qu'il caractérise comme un adjectif.] [...] A chaque fois l'objet est un déterminant chargé de montrer les traits caractéristiques du personnage: trait psychologique, trait biographique, appartenance sociale, rapport à l'histoire.⁸

Dans La Cantatrice chauve, au lever du rideau, nous voyons M. Smith, en pantoufles, lire son journal en fumant sa pipe et sa femme en train de raccommoder des chaussettes: le spectateur saisit sans peine qu'il s'agit du cliché universel du couple - ou plus particulièrement, du couple bourgeois - au foyer avec le confort anglais. Les objets dans l'espace évoquent l'image d'un nid douillet, d'une île bien protégée des invasions.

Dans Les Chaises, à un moment donné, la Vieille "montrera ses gros bas rouge, soulèvera ses nombreuses jupes, fera voir un jupon plien de trous".⁹ Cette dame, présentée au début de la pièce comme un compagnon fidèle et aimant de son mari, révèle ainsi sa véritable nature hystérique. Son jeu avec les objets vestimentaires nous permet de voir sa double personnalité.

⁸Ubersfeld, L'Ecole du spectateur, p.151.

⁹Ionesco, Les Chaises, p.158.

Tout l'insatisfaction sexuelle de la Vieille, perpétuellement refoulée, s'exprime brutalement, comme si le délire, pendant un bref moment, levait les inhibitions, comme si l'approche du suicide supprimait la censure. Sa rancœur se manifeste soudain au grand jour, alors que tout le reste de la pièce, elle est masquée par une idée réactionnelle: l'admiration démesurée.¹⁰

L'attention que Ionesco accorde pour caractériser distinctement ses personnages par les vêtements paraît évidente dans Rhinocéros. Jean, le premier personnage principal qui apparaît sur scène

est très soigneusement vêtu: costume marron, cravate rouge, faux col amidonné, chapeau marron. [...] Il a des souliers jaunes bien cirés.¹¹

Il se promène avec une cravate, un peigne et une glace dans les poches.

Par contre, Bérenger va "tête nue, [...] les vêtements chiffonnés; tout exprime chez lui la négligence."¹²

¹⁰Hubert, Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante, p.53.

¹¹Ionesco, Rhinocéros, p.540.

¹²Ibid.

Jean et Bérenger offrent donc un contraste complet. Nous avons l'impression que celui-là, vêtu avec recherche, est un homme hautain, prétentieux, prêt à s'offrir comme modèle. D'un autre point de vue, nous pouvons le voir comme un type d'homme qui respecte scrupuleusement les recettes de la culture-pour-tous, qui reçoit facilement les opinions toute faite. L'homme de la tradition stéréotypée, Jean a la qualité qui le prédispose à devenir rhinocéros. A remarquer aussi que, lors de sa mutation, Jean abandonne les vêtements: "il fait tomber le pantalon de son pyjama"¹³ sous les yeux de Bérenger.

Quant à Bérenger, nous venons de voir que Ionesco fait de lui un portrait tout à fait opposé de celui de Jean. Avec sa mise négligée, Bérenger qui, de plus, boit plus qu'il ne faudrait, "paraît assez mou et traverse la vie comme un somnambule."¹⁴ A côté de Jean, au début de la pièce, c'est Bérenger le simple voire le raté que nous connaissons.

Bérenger n'est pas seulement caractérisé par les objets vestimentaires, il l'est aussi par les objets de bureau. Dans le premier tableau du deuxième acte, les personnages se réunissent pour commenter la nouvelle de la présence des rhinocéros dans la ville. Sur ces entrefaits et comme le chef de service va faire enlever la feuille de présence, entre Bérenger. Daisy lui fait rapidement signer la

¹³ Ionesco, Rhinocéros, p.602.

¹⁴ Etienne Frois, Rhinocéros, Ionesco, Coll. Profile d'une oeuvre (Paris: Hatier, 1985), p.29.

feuille. Ensuite, nous le voyons <<ranger les affaires pour le travail, avec un empressement excessif, comme pour faire excuser son retard.>>¹⁵

De tous les personnages dans cette pièce, Bérenger semble le moins armé pour lutter contre rhinocéros.

La feuille de présence citée plus haut nous permet aussi de connaître la gentillesse de Daisy. Son caractère sympathique est souligné également par les objets de la nourriture: dans le troisième acte où elle rend visite à Bérenger avec son panier de provisions pour le déjeuner. Gentille, toujours prête à tout arranger, Daisy ne semble guère s'inquiéter de la présence des rhinocéros. Quoi qu'il arrive, selon cette femme réaliste, il vaut mieux penser à manger.

Marqueurs des traits caractéristiques des personnages, les objets de nourriture sont aussi <<le déterminant de l'action[...] indiquant le mode d'action ou la situation des personnages>>.¹⁶ Au début de la pièce, la Ménagère, l'Epicier, l'Epicière, le Patron du café, la Serveuse, le Vieux Monsieur, tous les personnages secondaires commentent l'apparition des rhinocéros avec des propos qui n'ont rien à voir avec la gravité de la situation. En effet, on s'appitoie sur la ménagère dont le panier est tombé et les provisions se répandent sur la scène, l'Epicier songe à lui vendre une autre bouteille de vin, le Patron veut faire payer les verres cassés à la

¹⁵ Ionesco, Rhinocéros, p.577.

¹⁶ Ubersfeld, L'Ecole du spectateur, p.151.

Serveuse. Leurs actions sont diverses, mais ces objets de nourriture semblent le centre de leur intérêt. Ils sont plus interloqués qu'effrayés. Personne n'agit. Ils ne se souviennent que des préoccupations personnelles. A l'aide des objets dérisoires, l'auteur nous expose dès le début une situation tragique à venir.

Enfermés et seuls dans l'espace clos, comme nous l'avons montré, les personnages d'Ionesco ont besoin de communiquer avec les autres et cherchent à rester en contact avec la société. D'où les objets du quatrième groupe : objets qui leur assurent le lien avec le monde extérieur: journaux, téléphone, poste de radio, sonnette. Les Smith lisent et commentent le journal, ils sont équipés d'une sonnette qui devrait annoncer les visites. Dans Rhinocéros aussi, les personnages lisent et commentent la nouvelle de l'arrivée des rhinocéros annoncée par le journal.

Au premier tableau de l'acte II, au bureau de Bérenger, des barrissements se font entendre et bientôt l'escalier s'effondre, il faut par téléphone requérir l'aide des pompiers pour sortir de la maison. Au deuxième tableau, l'appareil, placé dans la chambre de Jean tombé malade, constitue encore une fois le lien avec l'extérieur par lequel on peut appeler au secours. Au troisième acte, chez Bérenger qui semble avoir le plus de moyens de communication à sa disposition, lorsque le téléphone sonne mais que seul des barrissements se font entendre, il se précipite vers son poste de radio pour être au courant de ce qui se passe dehors. Journal, téléphone, poste de radio, ces moyens de communication, par leur mise en valeur soulignée, tant par les didascalies que dans le texte, participent à l'univers des signes que Ionesco se plaît à utiliser pour animer le plateau.

L'anti-objet

Appuyons-nous sur l'idée d'Anne Ubersfeld selon laquelle:

L'objet théâtre dans la mesure où il vaut pour quelque chose qui est dans le monde, hors de l'univers théâtral, peut être tenu pour un signe.¹⁷

Celle-ci nous amène à dire que l'assemblage des objets sur le plateau du théâtre d'Ionesco forme une homogénéité: tous les objets mentionnés dans les didascalies sont des signes qui renvoient au monde réel avec lequel le spectateur est familier et n'a donc pas l'impression, au premier contact, d'être déplacé vers un univers surréaliste, ou imaginaire.

Or, s'il est vrai que le point de départ de la dramaturgie d'Ionesco est l'acceptation d'un environnement familier, si Ionesco présente les objets banals qui nous renvoient aux usages, aux habitudes, aux comportements familiers, la lecture suivie des didascalies indique que la signification de son théâtre n'est pas dans ces éléments "réalistes" et que l'auteur n'écrit pas des drames "naturalistes". Le théâtre d'Ionesco veut surprendre et non apprendre.

Cela n'est pas étonnant si nous savons que Ionesco a toujours

¹⁷ Ubersfeld, L'Ecole du spectateur, p.127.

pris plaisir à cultiver le paradoxe selon lequel :

l'insolite ne peut surgir, dit-il, que du plus terne, du plus quelconque quotidien [...]; rien ne me paraît plus surprenant que le banal; le surréel est là, à la portée de nos mains.¹⁸

C'est ainsi que, dans ce théâtre, le cadre commun nous introduit au monde insolite. Ce glissement du banal à l'insolite est déjà amorcé dès le début de La Cantatrice chauve, non seulement par les absurdités de la conversation mais aussi par le nombre de coups invraisemblables sonnés par la pendule.

Sur la scène de théâtre, les objets n'ont pas leur existence propre, c'est par leur convergence, leur complémentarité ou leur contradiction qu'il donne le jour au sens."¹⁹

Ici, avec la pendule, Ionesco modifie l'ambiance réaliste proposée au lever du rideau. Par l'esprit de contradiction, la pendule sonne de manière très fantaisiste successivement sept fois, trois fois, cinq fois, deux fois, etc. Aussi sert-il à démanteler le naturalisme

¹⁸ Ionesco, Notes et contre-notes, p.233.

¹⁹ Jean-Pierre Ryngaert, Lire le théâtre contemporain (Paris: Dunod, 1993), p.84.

que pourraient apporter les autres objets banals trop bien organisés:

La pendule continue à faire des siennes tout au long de texte, sonnante de manière inattendue et aléatoire, fort ou moins fort, trois fois ou vingt-neuf fois. Elle n'occupe donc plus sa fonction usuelle réaliste ou naturaliste qui est littéralement de "donner l'heure" de la fiction au spectateur et de marquer le passage du temps. Par là, Ionesco souligne l'inanité du temps théâtral <<admis>>, celui où la pendule qui sonne indique un temps aussi arbitraire par rapport à l'écoulement réel de la durée. [...] En dérégulant le temps de manière aussi ostentatoire, il installe son récit <<hors du temps>>, il sape les fondements de la théâtralité conventionnelle et il s'installe dès lors dans un système narratif où tout est permis puisqu'il n'est plus régi par aucune durée autre que celle de la représentation.²⁰

L'objet-pendule perd sa fonction normale. Jean-Bernard Moraly appelle cette espèce d'objet "anti-objet".²¹ Cette pendule qui "sonne vingt-neuf fois", désigne une heure qui n'existe pas, qui est déjouée. Elle devient "anti-pendule" et introduit un sentiment fantaisiste dans un décor si réaliste.

²⁰ Ryngaert, Lire le théâtre contemporain, p.84.

²¹ Jean-Bernard Moraly, La Cantatrice chauve de Eugène Ionesco, lectoguide (Paris: Editions pédagogie moderne, 1980), p.11.

Les vêtements de certains personnages de cette pièce ont les mêmes caractéristiques. Prenons le casque et l'uniforme du Capitaine des pompiers comme une autre exemple. Normalement, l'uniforme et le casque donne l'impression de force. Mais dans ce cas-là, c'est le contraire; le pompier fait montrer de traits de caractère opposé, ce que suggèrent l'uniforme et le casque. Il est timide, maladroit et toujours embarrassé.

Le casque et l'uniforme montrent l'incongruité de l'apparence dans le cadre de l'ordre monstrueux établi par le système de vie conformiste.²²



Un autre exemple des objets du réel, apparemment tangibles, mais qui deviennent facteurs d'ambiguïté apparaît dans Les Chaises où:

il y a des personnages dont [on ne saurait dire] s'ils existent ou s'ils n'existent pas, si le réel est plus vrai que l'irréel ou le contraire.²³

²² Tritaporn Attanatho, "Absurde dans les quatre pièces de Ionesco: La Cantatrice chauve, La Leçon, Rhinocéros, Le Roi se meurt" (Thèse de maîtrise, Université Chulalongkorn, 1980) p.83.

²³ Ionesco, Notes et contre-notes, p.196.

A propos de cette pièce, Ionesco déclare lui-même :

Le thème de la pièce n'est pas le message, ni les échecs dans la vie, ni le désastre moral des vieux, mais bien les chaises, c'est-à-dire l'absence de personne, l'absence de l'empereur, l'absence de Dieu, l'absence de matière, l'irréalité du monde, le vide métaphysique; le thème de la pièce c'est le rien.²⁴

On ne s'étonnera donc pas que dans cette pièce Ionesco ait l'intention d'exprimer l'absence par les objets qui donnent son titre à l'oeuvre: Les Chaises.

Dans Les Chaises, nous savons que le couple de vieillards, soucieux de donner enfin un sens à leur existence ont organisé une grande réception où ils ont invité de nombreuses personnes, à qui le Vieux communiquera, par l'intermédiaire d'un Orateur, son «message». Les invités, composés des personnalités de tous ordres, arrivent. Or le spectateur n'en voit aucun. Seul un nombre de plus en plus croissant de chaises vides marquera l'invisible présence de la foule. Les vieillards accueillent les invités comme s'ils étaient visibles; ils font allusion tantôt à leurs vêtements, tantôt à leurs gestes. Les chaises matérialisent donc la présence des invités. Ionesco ne nous

²⁴Cité dans Martin Esslin, Le Théâtre de l'absurde (Paris: Buchet/ Chastel, 1977), p.145.

peint pas comme Beckett, l'impossibilité de l'être au monde où l'homme est changé en chose. Le contraste devient peu à peu saisissant entre l'irréalité des êtres auxquels on s'adresse et la réalité de ces objets si quotidiens que le couple ne cesse pas d'apporter sur la scène. Il en résulte que le spectateur est obligé de les considérer d'une façon toute nouvelle. Certains rapports plus subtils entre les accessoires et le dialogue agissent inconsciemment sur le public.

Ce n'est pas tout. Quand l'Orateur arrive, c'est un personnage "en chair et en os" comme le souligne la Vieille. Il est décrit avec précision:

C'est un personnage réel. C'est le type du peintre ou du poète du siècle dernier; feutre noir à larges bords, lavallière, vareuse, moustache et barbiche, l'air assez cabotin, suffisant.²⁵

Pourtant, il semble irréel: il ne voit même pas le Vieux et la Vieille, il reste immobile, il signe automatiquement des autographes et il ne parle pas! Devant cette situation, le spectateur est pris de vertiges. De tout ce que nous percevons, qu'est-ce qui est réel? Y aurait-il une réalité de l'invisible?

Les chaises nous invitent donc à distinguer entre ce qui est

²⁵ Ionesco, Les Chaises, p.177-178.

montré au public et ce qui ne l'est pas, entre le visible et l'invisible, entre le perceptible et le non perceptible. Une question fondamentale se pose: qu'est-ce que le visible? Ce qu'on voit, évidemment mais qui est on? A ces questions, nous pourrions ajouter une autre: que signifie "exister"? Il est évident que ce qui est perçu par les spectateurs existe. Ainsi, quand le Vieux dit à sa femme «je t'apporte une chaise», l'énoncé est vrai et l'existence de la chaise est certaine parce que la chaise est visible. Au contraire, quand le Vieux dit à la Vieille dame «Bois ton thé. Sémiramis», et que les didascalies précisent aussitôt: «Il n'y a pas de thé évidemment», ou quand le spectateur entend dire «Quel bel uniforme! Quelles belles décorations!», que dire de ce qui n'est pas rendu perceptible au public? Les énoncés perdent leurs sens, les répliques étant absentes.

Les chaises sont orientées vers le public au début. Mais, lorsque la Vieille les tourne face à la porte du fond, voilà qu'elles se trouvent dans le même sens que les fauteuils des spectateurs:

La Vieille, aux personnages invisibles qui sont déjà là:
 Levez-vous, s'il vous plaît, un instant. L'Orateur doit
 bientôt venir. Il faut préparer la salle pour la conférence.
 (La Vieille arrange les chaises, les dossiers tournés vers
la salle.) Donnez-moi un coup de main. Merci.²⁶

²⁶ Ionesco, Les Chaises, p.162.

Dès ce moment, les invités, représentés par les chaises deviennent spectateurs. Et le public se trouve dans la même position que de ces spectateurs invisibles. Ainsi même la réalité de l'existence du public est mise en question.

Notons aussi que cette manipulation des objets entraîne une manipulation de l'espace. Non seulement les chaises sont rangées de façon qu'elles deviennent les fauteuils des spectateurs, mais à un moment donné la Vieille se met à vendre des programmes et des bonbons.

"Demandez le programme... qui veut le programme?

Chocolat glacé, caramels... bonbons acidulés..."²⁷

Elle joue donc un rôle d'ouvreuse. Traditionnellement, ces produits se vendent dans les salles de spectacle. En nommant de tels produits, la Vieille transforme radicalement son aire de jeu: la scène devient la salle.

Systematiquement, par les objets, le réalisme est sapé, subverti. Et cela continue jusqu'à la fin de la pièce où l'Orateur fait comprendre au public qu'il est sourd et muet puis il écrit au tableau noir des signes inintelligibles. Comment ne pas voir dans le geste de l'Orateur, son impuissance à énoncer le message: la craie, qui, en général est un instrument de communication, cesse de remplir sa

²⁷ Ionesco, Les Chaises, p.168.

fonction. L'objet banal réaliste devient un objet absurde, symbole de l'échec de la communication et, partant de l'inutilité de la littérature.

Rhinocéros fournit aussi des exemples d'objets de communications qui ne remplissent par leur fonction. Que dire des journaux qui signalent l'apparition d'un rhinocéros dans la rubrique des chats écrasés? Sont-ils dignes de ce nom si les lecteurs ne croient plus en eux?

DUDARD : C'est écrit sur le journal, c'est clair, vous ne pouvez pas le nier.

BOTARD, De l'air du plus profond mépris : Pfff!

[...]

BOTARD : Je ne crois pas les journalistes. Les journalistes sont tous des menteurs, je sais à quoi m'en tenir, je ne crois que ce que je vois de mes propres yeux.²⁸

La présence du téléphone et du poste de radio sur scène appelle un commentaire similaire. Pendant la confusion au bureau, Daisy téléphone aux pompiers; elle a du mal à obtenir la communication. Chose pire encore dans le troisième acte: Bérenger et Daisy sont seuls ensemble, le téléphone sonne, on n'entend que des barrissements,

²⁸ Ionesco, Rhinocéros, p.574.

Bérenger se précipite vers son poste de radio pour avoir des nouvelles.
Même résultat: "Des barrissements partent du poste."²⁹

Identique au téléphone, instrument bruyant, la radio normalement voix de sagesse et de raison, n'est plus qu'une source de bruits cacophoniques insupportables.³⁰

Au lieu de servir de liaisons entre les hommes, ces objets de communication soulignent l'isolement du monde. Ils deviennent instruments d'impossibilité de s'entendre.

Objet-sujet et sa prolifération

L'objet [scénique] peut adopter toutes les positions syntaxiques et non pas seulement celle qui lui est apparemment réservée, à savoir celle d'"objet", simplement de prédicat.[...] L'objet scénique peut apparaître comme sujet d'une phrase. D'abord, parce que dans un certain nombre de cas relativement rares, il devient le sujet d'une action, évidemment déterminée par un mécanisme caché et dont l'"objet" (le patient) est le personnage lui-même. [...] L'objet est donc

²⁹ Ionesco, Rhinocéros, p.632.

³⁰ Vernois, La Dynamique théâtrale dans le théâtre d'Eugène Ionesco, p.166.

"sujet" dans tous les cas où il peut être le sujet d'une phrase qui fait des personnages une chose, donc souligne sa dépendance par rapport à une force qui est métonymiquement ou métaphoriquement figurée par un objet. L'objet est ici le valant-pour de la force qui s'exerce sur le personnage.³¹

Si nous reprenons à notre compte cette explication d'Anne Ubersfeld, nous pouvons trouver "ce cas relativement rare" dans le théâtre d'Ionesco.

Dans La Cantatrice chauve, nous pouvons déjà qualifier la fameuse pendule comme "objet-sujet" selon le terme d'Ubersfeld. L'objet devient en effet "sujet" des actions parce qu'elle avertit du danger: elle souligne les répliques insensées des personnages en intervenant à tort et à travers. C'est comme si elle participait aux jeux de la conversation des personnages.

Un autre moment de silence. La pendule sonne sept fois. Silence. La pendule sonne trois fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois.

[...]

MONSIEUR SMITH : Elle a des traits particuliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. [...]

³¹Ubersfeld, L'Ecole du spectateur, p.148-149.

ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle. [...]

La pendule sonne sept fois. Un long temps.

[...]

MONSIEUR SMITH : Pourquoi ne leur offririons-nous pas un de sept plateaux d'argent dont on nous a fait cadeau à notre mariage à nous. [...]

Court silence. La pendule sonne deux fois.³²

Si l'on admet que la pendule s'exprime comme les personnages, on considère aussi les coups de la pendule comme un langage pour la communication. Par la limite du langage, par la perte des mots, la pendule n'arrive pas à communiquer avec les autres personnages. C'est la pendule qui a l'esprit lucide. Elle sait bien que ce dont les personnages parlent est étrange. Mais son langage est incompréhensible et inconcevable. Ses coups délirants et gênants sont le seul moyen possible d'annoncer un désordre, mais c'est en vain parce que les personnages sont sourds à cette sorte d'avertissement du danger.

Le cas de cette pendule-là illustre bien la personnification de l'objet théâtral. C'est la pendule qui devient alors le sujet des actions comme avertissement du danger, et l'objet des actions n'est pas seulement les personnages. C'est aussi le spectateur qui devient l'objet direct des actions commises par les objets scéniques.

³² Ionesco, La Cantatrice chauve, p.18.

La pendule sonne une fois très fort. Le coup de la pendule doit être si fort qu'il doit faire sursauter les spectateurs.³³

Mais l'exemple le plus frappant, à notre avis, de l'objet-sujet se trouve dans Les Chaises. Nous voyons là, que les objets prolifèrent, attaquent, envahissent au point que l'homme est anéanti par leur présence agressive.

Dans cette pièce, si les chaises, au début, sont apportées pour des personnages déterminés (la première Dame, le Colonel, la Belle et son mari), petit à petit, elles sont là pour une quantité de plus en plus grande de personnes. A plusieurs reprises, les didascalies soulignent que les chaises se multiplient jusqu'à encombrer la scène:

La Vieille pose la chaise derrière les quatre autres, puis sort par la porte n.8 pour rentrer par la porte n.5, au bout de quelques instants, avec une autre chaise qu'elle posera à côté de celle qu'elle venait d'apporter.³⁴

³³ Ionesco, La Cantatrice chauve, p.19-20.

³⁴ Ionesco, Les Chaises, p.156.



ou bien :

Le vieux est débordé; les chaises, tournées vers l'estrade, dossiers à la salle, forment des rangées régulièrement, toujours augmentées, comme pour la salle de spectacle;³⁵

Finalement, les chaises "jouent toutes seules, sortes de personnages objets dont le rôle est à situer à mi-chemin entre le figurant et le décor".³⁶

La pièce elle-même, confie Ionesco dans Entre la vie et le rêve, c'était : les chaises vides et l'arrivée des chaises, le tourbillon des chaises que l'on apporte, qui occupent tout l'espace scénique, comme, si je puis dire, un vide solide, massif, envahissait tout, s'installait [...] C'était à la fois la multiplication et l'absence, à la fois la prolifération et le rien.³⁷

A l'absence de l'homme correspond la présence envahissante de l'objet:

³⁵ Ionesco, Les Chaises, p.165.

³⁶ Marie-Claude Hubert, Eugène Ionesco, Coll. Les contemporains, (Paris: Seuil, 1990) p.105.

³⁷ Cité dans Marie-Claude Hubert, Eugène Ionesco, p.105.

nous découvrons le vide essentiel de l'homme devant le règne monstrueux des chaises. Pour Ionesco, dans le combat entre l'homme et l'univers, le vide précaire de l'esprit est constamment menacé par l'écrasante masse des objets:

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, de la victoire des forces antispirituelles, de tout ce contre quoi nous nous débattons.³⁸

Cette marée envahissante des chaises - c'est-à-dire de la matière qui remplit tout-entraîne une autre action dont l'objet est un sujet: le rétrécissement de l'espace vital humain. Le monde devient un cachot étouffant pour l'homme et cette croissance incontrôlable d'objets finit par chasser l'homme: les deux Vieux, poussés par la foule, se trouvent "à leurs places définitives: chacun près de sa fenêtre"³⁹ et à la fin "La Vieille et le Vieux, en même temps se jettent par sa fenêtre".⁴⁰

Dans cette image de l'homme, dépossédé de lui-même par l'invasion des objets, nous reconnaissons ainsi l'obsession de la mort: ce n'est pas seulement l'esprit de l'homme, c'est l'homme lui-même qui

³⁸ Ionesco, Notes et contre-notes, p.232.

³⁹ Ionesco, Les Chaises, p.169.

⁴⁰ Ibid., p.182.

est au seuil de l'anéantissement final devant l'agressivité aveugle de l'objet.

La prolifération des objets apparaît comme un élément typique du théâtre d'Ionesco. Nous avons analysé à titre d'exemple Les Chaises. Notons aussi, au passage, que dans Amédée ou comment s'en débarrasser (1954), on trouve des objets surréalistes au sens étroit du mot: des champignons bourgeonnants, un cadavre qui grandit, tous présents dès le début dans un cadre réaliste. Dans Le Nouveau locataire (1957), ce sont encore une fois des objets banals (chaises, oeufs, meubles, tasses de café) qui, du fait de leur entassement, deviennent menaçants et grotesques.

La prolifération des objets dans ces pièces préfigure la prolifération fantastique et encore plus aliénante des monstres de Rhinocéros, où il faut voir "les hystéries collectives" et les "épidémies qui se cachent sous le couvert de la raison et des idées".⁴¹ Nous pourrions dire sans exagérer que depuis que furent données les premières indications scéniques de la première pièce d'Ionesco, jusqu'à la scène finale de Rhinocéros, une force obscure, représentée le plus souvent par les objets, attend impatiemment l'occasion de prendre la place occupée par ce qui vit.

⁴¹Ionesco, Notes et contre-notes, p.278.

Nous avons montré comment, dans le théâtre d'Ionesco, le décor commun introduit un monde insolite. A l'aide des objets habituels, Ionesco joue très habilement sur les interférences que ceux-ci suscitent entre les deux mondes, comme notre rêve joue avec le monde réel de la veille. Les personnages d'Ionesco vivent aux frontières de la vie rêvée et de la vie réelle, dans une zone intermédiaire où le quotidien côtoie l'étrange, où l'étrange se vérifie à chaque pas dans le quotidien, où toute chose peut, à tout instant, changer de signe, où la vérité et le phantasme sont inséparables.

Le banal étant soudainement découvert bizarre, rien n'empêche le bizarre d'être appréhendé comme banal. Aussi, la plupart des personnages d'Ionesco peuvent-ils être comparés à des personnages en état de rêve qui ne se doutent point qu'ils sont en train de rêver. Les Smith ne s'étonnent pas des coups bizarres de la pendule comme personne ne se dit que la présence des rhinocéros dans la ville est chose insolite. Les phénomènes absurdes ou incohérents pour le spectateur sont acceptés par les personnages comme réels; comme dans nos rêves, nous jugeons les situations les plus délirantes comme quelque chose de possible, de logique de l'univers où nous nous trouvons.

L'importance accordée à l'objet fait partie du réalisme de nombreux textes dramatiques. Nous pensons au théâtre naturaliste, au théâtre bourgeois, pour ne citer que des exemples évidents. Mais quelle que soit cette importance, l'homme reste le maître de l'univers d'objets anodins qui l'entourent. La vision d'Ionesco se singularise, avant celle de Beckett, car l'objet y joue un rôle indépendant: il ne s'intègre pas dans le monde humain, c'est l'homme, au contraire qui doit se soumettre à ses lois.