

Une lecture thérapeutique de l'espace dans la cantatrice chauve et la leçon de Ionesco

Houda CHRAIBI

Faculté des lettres et des sciences Humaines Ben M'sik
Casablanca

Le théâtre est un art hybride qui recoupe le domaine du littéraire tout en l'excédant. Le texte de théâtre est par nature un objet non fini, en attente d'achèvement par la représentation.

Étymologiquement, le mot théâtre signifie « lieu d'où l'on regarde ». Ce terme désigne à la fois un moyen esthétique et offrir au spectateur une illusion, un lieu et un texte. L'idée est de ne pas opposer le texte et le lieu de vision qu'est le théâtre, mais de tenter au contraire de les réunir.

L'histoire du théâtre est unanime à reconnaître que le théâtre de l'absurde a bouleversé le domaine de l'expression verbale et scénique.

En faisant abstraction de son sens vulgaire, l'absurde est défini comme une attitude et un comportement adoptés à la suite de certaines réflexions qui révèlent à l'homme la futilité et l'insignifiance de son existence. Il est l'aboutissement des relations ambiguës qu'entreprind l'homme avec le monde d'une part, et avec son moi profond d'autre part.

Le texte de théâtre devient ainsi un lieu d'une spatialité où se déploient les rapports physiques et psychiques entre les personnages.

Avant d'entamer l'objet de notre étude, nous rappelons que notre cadre de référence se situe en rapport avec la psychanalyse freudienne et avec ce cheminement de l'appareil psychique dans ses formalisations spatiales.

Chez Freud, la première topique du moi est divisée en zones : conscient, inconscient, préconscient. Eléments qu'on retrouve définis à travers la théâtralité.

La deuxième topique du moi fait appel moins aux localisations qu'aux instances : le moi, le ça, le surmoi. L'espace scénique devient le lieu des conflits internes. Il peut apparaître comme un vaste champ psychique où s'affrontent des forces psychiques du moi. La scène est assimilée à un champ clos où sera isolé ce moi.

A la lumière de la théorie freudienne des pulsions, nous étudions la notion de l'espace dans deux pièces de Ionesco. Cette étude tente de démontrer combien les significations sexuelles latentes irriguent, nervurent le texte, et conclut à la victoire des forces obsessionnelles qui habitent le dramaturge à savoir la mort, l'étonnement et l'amour ; dans un espace en mutation permanente partant d'une construction vers une destruction.

I. La prise du corps

Ionesco ne cessera de répéter, que si son œuvre procède d'un certain déploiement ludique ou onirique, c'est parce qu'il fait davantage confiance à « un certain mode de connaissance ou certaines tendances de l'être humain que des siècles de rationalisme ont brimées ou refoulées »

Dans ces conditions le théâtre peut être un lieu d'investigation particulièrement idoine dans la mesure où il substitue au message unique d'un auteur une pluralité de voix ; à travers lesquelles chacun, et l'autre lui-même, est en quête d'un sens qui ne sera jamais unifié.

L'espace est également le lieu de l'« accomplissement », l'achèvement dans la vie ou dans la mort. Il regroupe toutes les pulsions de vie et les pulsions de la destruction. Les premières tendent à la révélation du moi par une technique de rassemblement, les secondes tendent à la séparation, à la désagrégation.

Cette pulsion de mort existe et se révèle dans des pulsions érotiques, et presque tout acte érotique mime un acte de mise à mort. Ce que nous démontrons à travers les deux pièces précédemment citées.

II. La cantatrice chauve et la leçon : espaces de l'Eros

Les manifestations de la pulsion érotique ne s'arrêtent ni aux rapports amoureux, ni à la constitution du couple. Il y a cinq couples dans la cantatrice chauve et deux ou quarante et un dans la leçon. Dans chacune des pièces il y a un couple fondateur à forte visibilité.

Dans la C.C, il s'agit du couple Martin qu'une curieuse amnésie va amener à se reconstruire. Cette reconstruction se fait devant les yeux des spectateurs : ils sont dans le même train, dans le même compartiment, habitent la même ville, la même adresse...etc.

« Alors, chère Madame, je crois qu'il n'y a pas de doute, nous nous sommes déjà vus et vous êtes mon épouse. »

La concrétisation de cette union est illustrée par la didascalie : « Ils s'assoient dans le même fauteuil, et se tiennent embrassés et s'endorment »

Ce passage est utile dans l'ordre de l'accomplissement de la pulsion érotique. Il leur permet de vérifier que le monde dans ses dimensions spatiales et temporelles s'ordonne autour de leur expérience commune.

Dans la leçon les choses prennent un autre cours avec le couple que constituent le professeur et l'élève. « Je suis à votre disposition » affirme d'emblée l'élève sans apparemment mettre sous ce verbe plus que son sens usé. Formule provocante qui allumera une « lueur dans les yeux vite éteinte » du professeur.

Les compliments du professeur vont de succéder à l'égard de l'élève qui lui récite sans succès la table d'addition par un, il discerne un « Vous êtes magnifique. Vous êtes exquise ». Cette progression de la pulsion érotique représente tous les caractères de sublimation requis. Il est convaincu que « la science moderne » est aussi « une thérapeutique ». La scène se transforme soudain et régresse à un affrontement physique :

« L'élève : j'ai mal.. Ma gorge, cou...ah...mes épaules....mes épaules...mes seins...
couteau

Le professeur : couteau ...couteau ...couteau

L'élève : mes hanches...couteau...mes cuisses...cou.. »

Dès lors, la signification du meurtre de l'élève ne laisse aucun doute, les positions et les comportements des protagonistes étant d'ailleurs suffisamment suggestifs. Après le premier coup de couteau, l'élève est affalée sur la chaise, les jambes très écartées.

C'est ainsi que la pulsion érotique censurée par la même situation contrainte à une expression indirecte exercée sur le même objet de désir.

III. Verticalité du désir et schéma dynamique de l'espace

Ionesco distribue généreusement les indications scéniques, suggère des décors, mouvement des personnages, objets qui interviennent dans la mise en scène.

Les deux pièces se déroulent dans des espaces intérieurs : cabinet de travail dans la leçon, appartement dans la cantatrice chauve.

La structuration de l'espace se caractérise par un ordre géométrique. Avant même l'apparition des personnages, ces détails introduisent un élément caractéristique de la relation qui fonctionne entre les occupants de l'espace et l'espace lui-même : ranger, faire disparaître le désordre, nettoyer la saleté, tout cela suppose un pouvoir sur l'espace.

Dans la leçon la disposition des portes suggère souvent le caractère intermédiaire de l'espace scénique. Il est rare que les intérieurs donnent sur la rue. Il s'agit pour la leçon d'un appartement plus imprécis dans sa typographie dont l'existence est dévoilée par le temps que met la Bonne à réagir au coup de sonnette initial.

Les fenêtres pour leur part ont une double fonction. Elles laissent apercevoir souvent un morceau de l'espace contigu : « on doit apercevoir dans le lointain des maisons basses avec des toits rouges : la petite ville »

Elles permettent aussi de révéler métaphysiquement l'espace virtuel. Mais curieusement elles sont le lieu de passage, de circulation entre les deux espaces. C'est vers la fenêtre que tente d'échapper l'élève quand le professeur tourne autour d'elle en brandissant son couteau.

On peut évoquer la relation entre espace scénique et espace virtuel sans parler des escaliers. Par l'escalier, l'espace scénique acquiert une dynamique verticale, par lui, tous les intérieurs ionesciens prennent de la hauteur.

Ici se conjuguent et se rencontrent deux notions fondamentales de l'espace chez Ionesco : L'une relevant du moi intime du personnage, et l'autre fonctionne comme un miroir des indications spatiales.

Le théâtre est à cet égard à la fois démonstratif et conjuratoire. L'écriture nie la vie par son abstraction.

Cet espace n'est pas vide, il est fonctionnel et dynamique grâce à la présence d'une série d'éléments concrets, visibles et invisibles. Ce que nous appelons objet théâtral n'est pas uniquement les éléments du décor ou les accessoires, mais aussi toute présence d'un corps sur scène. Le théâtre de Ionesco illustre parfaitement cette double signification de l'objet théâtral. Il est à la fois théâtre de l'encombrement scénique et une dramaturgie du vide.

Dans la leçon en particulier, la scène théâtrale est la fois objet d'encombrement : passage sur scène de quarante et une élèves mais aussi lieu du vide. Le tableau qui doit servir à la démonstration est invisible, la craie, le couteau le sont également. L'objet

dans ce théâtre devient la métonymie d'une « réalité » référentielle dont ce même théâtre est l'image.

Ainsi le théâtre de Ionesco construit un espace non seulement structuré, mais où les structures deviennent signifiantes, un lieu de rencontres multiples. Le jeu scénique des corps se croise avec un imaginaire remplie de fantasmes et de désir. Dans le foisonnement des objets se réalise le transfert d'une réalité propre aux personnages assimilée à une intimité qui tente d'échapper aux limites de cet espace.

Bibliographie

P. Brook, *L'espace vide*, Seuil, 1977.

E. Ionesco, *Notes et contre notes*, Gallimard, 1962.

P. Larthomas, *le langage dramatique*, Colin, 1972.

P. Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Les presses de l'université du Québec, 1976.

A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Editions sociales, 1982.

P. Vernois, *la dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, 1972.