L'IMAGINAIRE SCÉNIQUE DANS LA DRAMATURGIE IONESCIENNE[1]

Abstract: *The theatre develops the stage imaginary from its artistic paratextual elements. The roots of the spectacular can no longer be found in the literary factor as the relationship between the playwright and the stage director has changed: they work together. The XXth century drama offers a permissive, flexible and modular writing. With Ionesco's theatre, the stage directions – essential paratextual elements – receive a very important literary role and should not be ignored. They leave their guiding role as dialogue adjuvants, addressed rather to the stage director than to the readers, making the latter a sort of accomplice to the author, emphasizing the imaginary to the detriment of the representation. The stage directions are deliberately intended for reading, denouncing the impossible coincidence between the text and the stage representation, between words and things. We shall look at how Ionesco transgresses the very purposes of the stage directions: to inform and explain.*

Key words : *stage directions; absurd theatre ; paratexte*

Notes techniques indispensables, les didascalies devraient donc donner les informations platement et sans art. Mais avec le théâtre de l'absurde et notamment avec les pièces de Ionesco, les didascalies reçoivent un rôle littéraire dans le texte dramatique. Dans le partage linguistique, ce n'est plus que le dialogue qui reçoit la fonction poétique. Les didascalies qui avaient un rôle simplement fonctionnel, leur visée étant seulement explicative ou informative, acquièrent avec Ionesco une valeur littéraire à ne pas ignorer. Elles abandonnent donc leur rôle directif d'adjuvant du dialogue et destinées plutôt au metteur en scène, en faisant du lecteur un complice de l'auteur, privilégiant l'imaginaire au détriment d'une représentation qui ne sera jamais qu'une approximation de l'irreprésentable.

À l'intérieur du tissu de l'écriture dramatique, les indications scéniques prennent une valeur littéraire et invitent à être déchiffrées. De cette manière, l'analyse interprétative est enrichie et, par conséquent, une telle approche permet de dévoiler la cohérence des pièces prise au moment de leur création par l'auteur. Dans ses études, Jean-Marie Thomasseau (1984) s'est arrêté sur les « phénomènes d'interaction » entre para-texte et texte dialogué, et a illustré leurs répercussions métaphoriques et symboliques au niveau de l'analyse textuelle.

De nombreux dramaturges, à partir de Claudel, ont usé considérablement des didascalies non plus essentiellement comme des indications de mise en scène mais en tant que lieu d'une littérarité. Le texte didascalique prend alors des valeurs narratives: on y trouve beaucoup de connecteurs qui lient les didascalies entre elles, des phrases complexes, concaténées, remplacent, par exemple, le style télégraphique des indications scéniques usuelles. À part la simple référentialité, l'écriture didascalique acquiert une plus-value comique, chez Ionesco, mais aussi une plus-value esthétique. Les dramaturges emploient un lexique recherché, et se servent de tournures de phrases inhabituelles, et de la présence d'assonances et d'allitérations, ils travaillent le rythme pour enrichir le texte didascalique. Le résultat serait un véritable entrelacement de sens, d'oppositions, d'échos, de répétitions et d'équivalences morphologiques, phoniques, syntaxiques ou sémantiques entre les indications scéniques. Le discours didascalique et le discours dialogique se mettent alors en interaction, et, l'on verra dans les analyses,

[1] Adriana LAZĂR, Université de Piteşti, oadaro@yahoo.com

BDD-A6137 © 2012 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:00 UTC)

certaines didascalies arrivent même à entretenir une relation contradictoire avec le dialogue.

Le dialogue de la pièce entre en interaction avec les didascalies de manières diverses. Dans son déroulement, le texte dialogué reprend parfois les indications fournies par les didascalies entièrement ou partiellement : c'est un phénomène de projection où l'on voit un texte se réitérer dans un autre. L'on remarque souvent la présence de certains éléments, présumés de figurer dans le discours didascalique (notes sur les décors ou les accessoires etc.), à l'intérieur du dialogue même. Mais il y a aussi des cas où le texte des paroles prononcées est distinctement délimité du texte de la représentation donné à voir. Souvent, certains éléments importants en sont absents, mais ont pris place, par contre, dans le dialogue. Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (Corvin, 1996), Anne Ubersfeld définit ce type de didascalies, des « didascalies internes ». Pour soutenir sa démarche, l'auteur donne l'exemple d'une réplique de Tartuffe de Molière : «*Vous toussez fort, madame. (…) / Vous plaît-il un morceau de ce jus de réglisse?* ». Ici, le discours scénique correspond au discours parlé car les rapports gestuels y sont exposés. Mais, notamment avec les dramaturges de l'absurde, il est parfois difficile de déterminer ce qui appartient uniquement au domaine des didascalies et ce qui appartient au texte, ce qui doit être prononcé sur scène, et ce qui ne le doit pas.

Enfin, il existe, par exemple, des pièces ionesciennes où l'apport sémantique des didascalies est considérablement plus riche que celui des répliques des personnages. Les didascalies représentent donc les instruments de la double fiction théâtrale - textuelle et scénique et constituent la marque distinctive du texte théâtral par opposition aux autres discours littéraires. Dans la mesure où le texte littéraire est destiné à être représenté sur scène en tant que spectacle, les didascalies témoignent de la dualité d'une pièce de théâtre.

Ionesco préfère les didascalies externes aux didascalies internes. De celles-là, il use et surtout, il abuse car une caractéristique du théâtre contemporain et surtout du théâtre de l'absurde serait le foisonnement des didascalies. En ayant souvent recours à ces indications scéniques, Ionesco fait part de son souci de la mise en scène. Son travail ne s'arrête pas à l'écriture des répliques, il va jusqu'à la représentation de la pièce, réduisant d'autant le travail du metteur en scène. Par exemple, la précision didascalique qui organise l'énonciation de la scène de reconnaissance de *La Cantatrice chauve*, surprend le lecteur / spectateur. En imaginant que la reconnaissance a lieu entre deux personnages qui se connaissent déjà, qui sont mari et femme et entrent en scène en même temps, Ionesco détruit le procédé à la base. La didascalie qui indique comment la scène doit être jouée insiste sur son aspect parodique :

« *Le dialogue qui suit doit être d'une voix traînante, monotone, un peu chantante, nullement nuancée.* » (Scène 4)

En principe, la plus vive surprise préside à la scène de reconnaissance; c'est une scène très animée où les acteurs miment la stupéfaction. Faire jouer la scène sur un ton neutre indique que la reconnaissance ne produit aucun sentiment chez les personnages ; cette énonciation contredit la modalité exclamative du leitmotiv « *comme c'est curieux ! Comme c'est bizarre ! Quelle coïncidence !* » et contribue à l'absurdité de la scène.

Dans son théâtre, Ionesco accorde beaucoup d'importance au mouvement et en particulier dans *La Cantatrice Chauve* : « *Mon texte n'est pas seulement un dialogue mais il est aussi indications scéniques* ». « *Le théâtre est autant visuel qu'auditif* » (Ionesco (1996)/2003). Il utilise donc abondamment les didascalies soit pour indiquer des mouvements, soit pour évoquer des sons ou des silences.

BDD-A6137 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:00 UTC)

La durée de l' « action », dans *La Cantatrice chauve*, ne coïncide pas avec la durée de la représentation, si l'on tient compte de la pendule, qui paraît atteinte de démence. Au début de la pièce, la première fois que la pendule sonne, avant que Mme Smith ne commence à parler, c'est dans le cadre d'une didascalie contradictoire. En effet, la didascalie dit que « *la pendule anglaise sonne dix-sept coups anglais* » tandis que les premiers mots de Mme Smith sont :

« *Tiens, il est neuf heures.* » (Scène 1)

Avant que M. Smith ne commence à parler de Bobby Watson, nous avons cette curieuse didascalie :

« *La pendule sonne sept fois. Silence. La pendule sonne trois fois. La pendule ne sonne aucune fois.* » (Scène 1)

Avec la dernière phrase, nous avons encore une didascalie pour les lecteurs et non pas pour les spectateurs, car la pendule sonne sept fois, puis, juste après, trois fois. Peu de temps après, elle sonnera de nouveau cinq fois, puis deux fois. La perception du temps qui en ressort est cohérente, si l'on peut dire, avec cet échange de répliques entre M. et Mme Smith, toujours à la Scène 1 :

« Mme Smith : Et quand n'y a-t-il pas de concurrence ?
M. Smith : Le mardi, le jeudi et le mardi.
Mme Smith : Ah, trois jours par semaine ? » (Scène 1)

À la scène 4, « *la pendule sonne 2-1* » : on dirait plutôt le résultat d'un match de football que l'heure. Un peu plus loin, toujours à la Scène 4, la pendule ne sonne pas moins de « *vingt-neuf fois* ». Ensuite Ionesco s'amuse toujours avec la pendule, mais cela ne se traduit plus par un nombre déterminé de coups : à la Scène 6, « *la pendule sonne tant qu'elle veut* » ; à la Scène 7, « *la pendule souligne les répliques avec plus ou moins de force, selon le cas* ». Enfin, la pendule est remplacée par la sonnette de la porte d'entrée. Elle ne sonnera plus jusqu'à la fin de la pièce, mais on peut tout de même noter ce savoureux échange de répliques qui la concerne, à la fin de la Scène 8 :

« *Le Pompier : Ça dépend de l'heure qu'il est.*
Mme Smith : Nous n'avons pas l'heure, chez nous.
Le Pompier : Mais la pendule ?
M. Smith : Elle marche mal. Elle a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l'heure qu'il est. » (Scène 8)

Ionesco fait également usage des didascalies qui ne peuvent, en aucun cas, aider à la mise en scène de la pièce parce que, loin d'indiquer ce que les acteurs doivent faire, elles se contentent d'une alternative, sans trancher : toujours dans *La Cantatrice chauve,*

« *Il (M. Martin) embrasse ou n'embrasse pas Mme Smith.* » (Scène 8)
« *Mme Smith, tombe à ses genoux, en sanglotant, ou ne le fait pas.* » (Scène 8)

Ces didascalies ne sont pas conçues pour l'acteur ou le spectateur mais pour le lecteur. Elles renvoient à une appréhension littéraire du théâtre par Ionesco, qui, lorsqu'il était jeune, préférait lire les grandes pièces plutôt que d'en aller en voir une représentation.

Un autre exemple intéressant de pièce dans laquelle les didascalies l'emportent en quantité sur le dialogue, serait *Rhinocéros,* où, à la différence des pièces classiques, le texte didascalique est destiné au lecteur pour lui montrer ce qu'il pourrait voir s'il était spectateur.

Dans la réalisation des dialogues et des didascalies d'une pièce, le dramaturge est préoccupé à rendre exactement ce qu'il veut voir et entendre sur scène. Pourtant sa démarche ne vise pas seulement les paroles des personnages : dans certaines situations,

BDD-A6137 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:00 UTC)

le dialogue, réduit à l'essentiel, doit être accompagné, pour être compris, de gestes, de mouvements, de signes. Par conséquent, les didascalies ne sont plus que de simples indications de mise en scène, mais elles composent le texte de la scène, dans la même mesure que le dialogue stéréotypé et répétitif.

En regardant la représentation de *Rhinocéros*, le spectateur aperçoit les éléments du dialogue, peu nombreux, qui se répètent et exprime l'étonnement des personnages à l'arrivée imprévue d'un rhinocéros, réaction accompagnée de gestes et d'attitudes diverses :

« *Le Logicien, venant vite en scène par la gauche : un rhinocéros, à toute allure, sur le trottoir d'en face !*

(Toutes les répliques, à partir de : « Oh, un rhinocéros » dit par Jean, sont presque simultanées. On entend un « ah » poussé par une femme. Elle apparaît. Elle court jusqu'au milieu du plateau ; c'est la Ménagère avec son panier au bras ; une fois arrivée au milieu du plateau, elle laisse tomber son panier ; (...)) » (Et la didascalie continue de la même manière…)

« La Ménagère : Ah ! Oh !

(Le Vieux Monsieur élégant venant de la gauche, à la suite de la Ménagère, se précipite dans la boutique des Epiciers, les bouscule, entre, tandis que Le Logicien ira se plaquer contre le mur du fond, (...)) » (Acte premier, *Décor*)

Les didascalies acquièrent une valeur narrative, et font semblant de raconter une histoire, toujours de la même façon, comme un rituel. Il ne reste pas grand-chose à faire au metteur en scène, il ne peut plus prendre des initiatives dans la représentation de la pièce. Dans la séquence présentée, les didascalies dépassent la quantité du texte dialogué.

En ce qui est de la lecture des didascalies, les œuvres de recherche plus récents ont articulé la *double lecture* qui peut être réalisée à partir des didascalies : *lecture opératoire* ou *lecture littéraire*. Sanda Golopentia explique comment la lecture opératoire s'oriente vers la représentation concrète de la pièce car elle sert de « *point de départ d'un procès d'épanouissement sémiologique qu'il appartient au metteur en scène d'intensifier ou de stopper au moment jugé opportun* » (Golopenția, 1996 :25). D'autre part, la lecture littéraire « *(...) ménage aux lecteurs des paliers de 'réalisation imaginaire' au niveau desquels, et plus ou moins étroitement guidés par l'auteur ceux-ci mettent en scène la pièce qu'ils sont en train de lire* » (Golopenția, 1996 :24). Ce second type de lecture permet aux didascalies d'être comparées aux passages descriptifs de la narration romanesque. Les deux modes de lecture applicables aux didascalies en font « *un texte masqué à double destinataire* » (Thomasseau 1984 :101) lorsque les didascalies sont destinées au metteur en scène, elles représentent une lecture facultative. Mais quand le destinataire est le lecteur, s'impose alors une restitution totale de la valeur littéraire du texte didascalique.

Ionesco ne supportait que rarement l'intervention du metteur en scène dans la création de ses œuvres, car il était persuadé que ce dernier ne s'intéressait nullement à la pièce - à sa forme ou à son message-, mais qu'il ne cherche qu'à se faire valoir au détriment de l'auteur.

C'est quand le metteur en scène est apparu, dit Ionesco, que tout s'est gâché. Le metteur en scène est une superfétation. Il s'arroge jusqu'au droit de modifier l'auteur. Il se substitue à lui. L'auteur n'a plus rien à dire. Sous l'influence du metteur en scène, le théâtre n'est plus, à proprement parler, un art. Pour tenter de réduire le rôle du metteur en scène, Ionesco introduit de nombreux textes supplémentaires dans ses pièces, des didascalies qu'il jugeait contraignantes.

BDD-A6137 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:00 UTC)

Le travail du dramaturge ne s'arrête pas à l'écriture des répliques, il va jusqu'à la représentation de la pièce, réduisant d'autant le travail du metteur en scène. On ne peut qu'être frappé, par exemple, de la précision perverse de la didascalie employée pour la mise en scène, chargée d'une grande valeur littéraire pour le lecteur, dans *Rhinocéros*, aux débuts des deux premiers actes.

Prenons pour exemple l'indication scénique de décor de l'Acte II, Tableau 2. Généralement, les attentes des lecteurs concernant les didascalies sont réglées par les conventions et la tradition classique. La fonction primordiale des didascalies serait d'apporter des informations sur le jeu des acteurs. Ce n'est pas le cas que nous allons présenter plus bas : cette didascalie brise les attentes du lecteur, faute de présenter quelle information que ce soit. Contrairement à sa fonction informative supposée, cette didascalie ne dit rien explicitement mais, implicitement, elle offre des éléments nécessaires à la compréhension du texte en général.

« Deuxième tableau. Décor

Chez Jean. La structure du dispositif est à peu près la même qu'au premier tableau de ce deuxième acte. C'est-à-dire que le plateau est partagé en deux. À droite, occupant les trois quatre cinquièmes du plateau, selon la largeur de celui-ci, on voit la chambre de Jean. Au fond, contre le mur, le lit de Jean, dans lequel celui-ci est couché. Au milieu du plateau, une chaise ou un fauteuil, dans lequel Bérenger viendra s'installer. À droite, au milieu, une porte donnant sur le cabinet de toilette de Jean. Lorsque Jean ira faire sa toilette, on entendra le bruit de l'eau du robinet, celui de la douche. À gauche de la chambre, une cloison sépare le plateau en deux. (...) »

En ce qui concerne la disposition scénique, cette didascalie reste bien superflue, derrière la rigueur mathématique : « *les trois quarts ou les quatre cinquièmes du plateau* ». Elle est aussi redondante pour le fait que la mention « *décor* » est inutile : le lecteur n'a pas besoin de cette remarque car il observe bien que ce passage (« *à droite… on voit… au milieu… plus bas, dans le fond…* ») décrit en fait le décor.

Le passage « *on voit l'escalier, les dernières marches menant à l'appartement de Jean* » « *l'escalier qui mène chez Jean* » aurait pu être rendu plus simplement par « *l'escalier qui mène chez Jean* » mais Ionesco semble se saucier de s'attarder sur les didascalies au lieu d'entrer dans le vif du sujet, dans le dialogue des personnages, dans l'action même de la pièce. Cette longue didascalie masque la théâtralité au lieu de l'accompagner et de l'enrichir.

Les indications comme « *à droite* », « *en bas* », « *à droite* », « *au milieu* », « *à gauche* », « *dans le fond* » se multiplient et aboutissent à créer des confusions ainsi que la compréhension de la pièce de la part du lecteur est rendue difficile et son imagination est entravée. Les informations qu'elle contient font presque impossible la représentation de cette didascalie.

Cependant, s'il existe une pièce que Ionesco a désiré transformer en spectacle, c'est bien *Rhinocéros*, crée d'abord comme une nouvelle et ensuite retravaillée et modifiée en vue d'être représentée sur scène. En outre, la pièce étant construite entièrement sur un ressort symbolique, ne néglige pas le sens: toute absurdité ou incongruité de la forme est nécessaire pour désigner le discours, le fond même de la pièce. À cet effet, la didascalie soutient bien la compréhension et donc elle rend compte, à sa façon, du sens de la pièce. Elle renvoie à l'absurde qui Ionesco voulait faire passer implicitement dans son œuvre malgré le fait qu'elle semblait ne rien dire, et même faire obstruction à la signification et à la représentation.

Dans la dichotomie texte romanesque/texte théâtral, les didascalies symbolisent donc un espace difficile à pénétrer dans la mesure où elles peuvent être

BDD-A6137 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:00 UTC)

envisagées comme l'élément romanesque, descriptif et narratif, à l'intérieur du dialogue théâtral. C'est quand même paradoxal lorsqu'on rencontre certaines didascalies qui jouent sur cette particularité pour tenter de renverser cette partition, en tendant véritablement vers le roman. Il devient alors difficile de les convertir sur scène, car elles ne sont plus destinées au metteur en scène, mais au lecteur de la pièce de théâtre. Evidemment faites pour être lues, les didascalies ionesciennes nous amènent aux frontières du représentable dénonçant l'impossible coïncidence entre le texte et le spectacle, entre les mots et les choses.

Références

Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Gallimard, (1966) / 2003
Ionesco, Eugène, *Théâtre complet,* Ed. de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2007
Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1991, nouvelle édition, 1996, voire Anne Ubersfeld.
Golopentia, Sanda, dir. *Les propos spectacle : études de pragmatique théâtrale*. Peter Lang, New York, 1996.
Thomasseau, Jean-Marie, « Pour une analyse du para-texte théâtral », in *Littérature*, no. 53, fév. 1984.
Ubersfeld, Anne, *Les Termes clés pour l'analyse du théâtre*, Seuil, Paris, 1996.

BDD-A6137 © 2012 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:00 UTC)